

Mary Carruthers

A TÉCNICA DO
PENSAMENTO
MEDITAÇÃO, RETÓRICA E A
CONSTRUÇÃO DE IMAGENS
(400-1200)

TRADUÇÃO

José Emílio Maiorino



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

FERNANDO FERREIRA COSTA

Coordenador Geral da Universidade

EDGAR SALVADORI DE DECCA

EDITORA
UNICAMP

Conselho Editorial

Presidente

PAULO FRANCHETTI

ALCIR PÉCORA – CHRISTIANO LYRA FILHO

JOSÉ A. R. GONTIJO – JOSÉ ROBERTO ZAN

MARCELO KNOBEL – MARCO ANTONIO ZAGO

SEDI HIRANO – SILVIA HUNOLD LARA

Comissão Editorial da Coleção Espaços da Memória

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA – CRISTINA MENEGUELLO

MARIA STELLA MARTINS BRESCIANI

JEANNE MARIE GAGNEBIN – ALCIR PÉCORA

Conselho Consultivo da Coleção Espaços da Memória

JOÃO ADOLFO HANSEN – EDGAR DE DECCA

ULPIANO BEZERRA DE MENESES – FRANCISCO FOOT HARDMAN

EDITORA UNICAMP

Sumário

| | |
|---|----|
| <i>Lista de Ilustrações</i> | 17 |
| <i>Lista de Abreviações</i> | 21 |
| <i>Introdução</i> | 23 |
| 1 <i>Memória Coletiva e Memoria Rerum</i> | 31 |
| I. Uma arquitetura para pensar..... | 31 |
| 1. <i>Machina memorialis</i> | 31 |
| 2. Invenção e “memória locacional”..... | 35 |
| 3. Ter um lugar para colocar as coisas..... | 40 |
| 4. “Como um sábio mestre construtor”..... | 44 |
| 5. A máquina do mestre construtor sábio..... | 51 |
| II. <i>Memoria rerum</i> , relembrando coisas..... | 55 |
| 6. Fábulas de inventário: ensinando a teoria de sua técnica..... | 55 |
| 7. Textos como <i>res</i> | 61 |
| 8. As “coisas” da memória..... | 63 |
| 9. Os “dispositivos” do pensar..... | 65 |
| 10. O Memorial da Guerra do Vietnã como um exemplo de <i>memoria rerum</i> | 69 |

| | | | |
|--|-----|---|-----|
| 11. A peregrinação a Jerusalém como um mapa para o recordar..... | 75 | III. Invenção e dificuldade: Agostinho e Rábano Mauro..... | 186 |
| 12. Construindo um lugar comum..... | 80 | IV. <i>Enargeia</i> : pintando na mente..... | 194 |
| 13. A guerra em Dafne entre o bem-aventurado Bábilas e Apolo..... | 83 | V. "Pinte em seu coração": a Cidade Celeste como <i>ekphrasis</i> | 198 |
| 14. Por que o Templo de Apolo foi queimado?..... | 89 | VI. Um excuro sobre aprender a visualizar: o Dittocheon de Prudêncio e outros versos pictóricos..... | 201 |
| 15. A construção do "esquecimento" público: recobrimento e remapeamento..... | 91 | VII. A <i>Psychomachia</i> de Prudêncio, um épico visível..... | 247 |
| 16. Os primeiros cristãos recordam Virgílio..... | 95 | VIII. A Jerusalém Celeste de Beato: uma imagem com a qual inventar..... | 257 |
| 2. "Lembrem-se do Paraíso": As Estéticas da Mneme..... | 99 | IX. Etimologia: a energia de uma palavra libertada..... | 263 |
| I. <i>Virtus memoriae</i> | 99 | X. Etimologia visual: o Livro de Kells..... | 270 |
| II. A máquina da memória..... | 102 | XI. Excuro: jogos nas margens de dois livros góticos, o Saltério Rutland e as <i>Horas</i> de Catarina de Cleves..... | 271 |
| III. Recordando o futuro..... | 109 | XII. Os tropos para iniciar: figuras e imagens místicas..... | 277 |
| IV. O caminho da invenção: a história de João Cassiano sobre Serapião, monge do Egito..... | 112 | 4 <i>Visão Onírica, Imagem e "o Mistério do Quarto de Dormir"</i> | 285 |
| V. Pensando em imagens..... | 117 | I. "Visão" e "Fantasia"..... | 285 |
| VI. O conceito de <i>ductus</i> retórico..... | 124 | II. A Dama Filosofia de Boécio: visão inventiva..... | 287 |
| VII. A arte da memória monástica..... | 129 | III. Compondo no leito: alguns antecedentes romanos..... | 292 |
| VIII. <i>Curiositas</i> ou fornicção mental..... | 131 | IV. A <i>Visão de Wetti</i> : a invenção monástica visionária..... | 297 |
| IX. Bernardo de Claraval: curiosidade e iconoclastia..... | 133 | V. Vendo o dragão: <i>A Vida de São Bento</i> , de Gregório Magno..... | 303 |
| X. Curiosidade e cuidado: João Cassiano sobre como esquecer assuntos pagãos..... | 138 | VI. Vendo Deus e o diabo: a estética da <i>mneme</i> | 308 |
| XI. <i>Machina mentis</i> : o moinho do capitel em Vézelay..... | 143 | VII. (Re)construindo a Nova Jerusalém: a construção pela visão..... | 314 |
| XII. Esquecimento e "conversão"..... | 146 | VIII. A mnemotécnica da "pintura"..... | 318 |
| XIII. <i>Sollicitudo</i> ou curiosidade santa..... | 152 | IX. A pintura como máquina cognitiva..... | 321 |
| XIV. Ansiedade mnemotécnica: a Segunda Meditação de Anselmo de Bec..... | 155 | X. <i>Pictura</i> : um tropo da retórica monástica..... | 327 |
| XV. Moldando o caráter pelo exercício: o monge-soldado..... | 161 | XI. Pintando pinturas para meditação: Pedro de Celle, "Sobre a Consciência"..... | 330 |
| XVI. Pedro de Celle, "Sobre a Aflição e a Leitura"..... | 163 | XII. Dois poemas-pinturas de Teodulfo de Orléans..... | 335 |
| XVII. Pescando o pensamento: Romualdo de Camaldoli..... | 170 | XIII. O sonho de Baudri de Bourgeuil no quarto da condessa Adela..... | 339 |
| 3 <i>Imagens Cognitivas, Meditação e Ornamento</i> | 175 | 5 "O Lugar do Tabernáculo"..... | 351 |
| I. Pensando com imagens: Agostinho e Alcuíno..... | 177 | I. Um artefato que fala também é um orador..... | 352 |
| II. Ornamento: pondo a mente em movimento..... | 183 | | |

| | |
|---|-----|
| II. Construindo uma visão onírica: Malaquias de Armagh e Gunzo de Baume..... | 355 |
| III. O "Plano de St.-Gall": o plano de edificação como máquina de meditação..... | 359 |
| IV. "Como o modelo celeste": a imagem do Tabernáculo..... | 364 |
| V. A mnemônica arquitetônica na retórica monástica: dois exemplos do século XII..... | 372 |
| VI. Uma "espécie de" edifício: Gregório Magno sobre o complexo do Templo em Ezequiel..... | 378 |
| VII. A imagem da Arca de Noé de Hugo de St.-Victor..... | 380 |
| VIII. Adão de Dryburgh: o "Tríplice Tabernáculo, acompanhado de uma imagem"..... | 385 |
| IX. Agostinho em "O Lugar do Tabernáculo"..... | 391 |
| X. Edificações como máquinas meditativas: duas histórias modernas..... | 396 |
| XI. Reforma da meditação e reforma da edificação: um exemplo cisterciense..... | 399 |
| XII. Fornecendo as rotas da oração..... | 404 |
| XIII. O <i>ductus</i> litúrgico: Centula-St.-Riquier..... | 411 |
| XIV. Jogos-com-formas: o Templo e o Jardim..... | 414 |
| XV. O claustro como máquina de memória e enciclopédia..... | 417 |
| <i>Bibliografia</i> | 425 |
| Obras de referência gerais..... | 425 |
| Catálogos e fac-símiles..... | 426 |
| Bibliografia primária..... | 427 |
| Bibliografia secundária..... | 432 |
| <i>Índice remissivo</i> | 455 |

Lista de Ilustrações

Pranchas coloridas

- 1: *Mappamundi*, do *Beatus* de Saint-Sever. Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 8.878, ff. 45v-46. Foto: Bibliothèque Nationale de France.
- 2: A Cidade Celeste, do *Beatus* de Saint-Sever. Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 8.878, ff. 207v-208. Foto: Bibliothèque Nationale de France.
- 3: A Cidade Celeste, do *Beatus* de Facundo. Madri, Biblioteca Nacional, MS Vitrina 14-2, f. 253v. Foto: Biblioteca Nacional.
- 4: A abertura do sexto selo do Livro do Cordeiro. Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 8.878, f. 116. Foto: Bibliothèque Nationale de France.

Pranchas em preto e branco

- 5: Aratus, *Phaenomena*: os círculos celestes e as constelações boreais. Boulogne-sur-mer, Bibliothèque Municipale, MS 188, f. 20. Foto: Boulogne-sur-mer, Bibliothèque Municipale.
- 6: Isidoro de Sevilha, *De natura rerum*: constelações. Laon, Bibliothèque Municipale, MS 422, ff. 27v-28. Foto: Laon, Bibliothèque Municipale.
- 7: O Moinho: capitel na nave lateral sul da Basílica de Santa Madalena em Vézelay (Yvonne). Foto: M. Carruthers.
- 8: Prudêncio. Cambridge, Corpus Christi College MS 23, f. 40. Foto: Parker Library, reproduzida com a permissão de Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge.

- 9: O sexto anjo derrama sua taça sobre o rio Eufrates (Revelação 16:12), do *Beatus Morgan*. Nova York, Pierpont Morgan Library, MS M. 644, f. 190v. Foto: Pierpont Morgan Library, Nova York.
- 10: Uma página pontuada do Livro de Kells. Dublin, Trinity College, MS 58, f. 278. Foto reproduzida com a permissão de Board of Trinity College Dublin.
- 11: Um caramujo em justa com um cavaleiro em uma margem inferior do Saltério Rutland. Londres, British Library MS Addtl. 62.925, f. 48. Foto: British Library.
- 12: Um monstro brinca com membros seccionados em uma borda do Saltério Rutland. Londres, British Library MS Addtl. 62.925, f. 83v. Foto: British Library.
- 13: Um cão de caça (*lymer*) segue a pista de um coelho escondido, em uma margem do Saltério Rutland. Londres, British Library MS Addtl. 62.925, f. 57v. Foto: British Library.
- 14: Uma cadeia de *pretzels* e biscoitos circunda a margem de uma oração; das *Horas de Catarina de Cleves*. Nova York, Pierpont Morgan Library, MS M. 917, p. 228. Foto: Pierpont Morgan Library.
- 15: *Cubiculum M*, na *Villa* de Fannius Synestor, Boscoreale; Romano, 40-30 a.C. Nova York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1903 (03.14.13). Foto: Metropolitan Museum of Art.
- 16: Uma página com tapete de cruces no início do Evangelho de Lucas, dos *Lindisfarne Gospels*. Londres, British Library, MS Cotton Nero D.IV, f. 138v. Foto: British Library.
- 17: Pintura mural, painel II, do *Cubiculum M* na *Villa* de Fannius Synestor, Boscoreale. Nova York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1903 (03.14.13). Foto: Metropolitan Museum of Art.
- 18: Uma pintura do Inferno, f. 255 do *Hortus deliciarum*. Apud R. Green, *Hortus deliciarum*.
- 19: O Inferno e a Boca do Inferno, do *Beatus* de Arroyo. Paris, Bibliothèque Nationale, MS nouv. acq. lat. 2.290, f. 160. Foto: Bibliothèque Nationale de France.
- 20: Igreja de Teodulfo em Germigny-des-Prés (Loire): mosaico da Arca da Aliança ladeada pelos dois querubins guardiões. Foto: M. Carruthers.
- 21: Gunzo vê em seu sonho os santos Pedro, Paulo e Estêvão medindo o plano da nova igreja de Cluny. Detalhe de um manuscrito feito c. 1180. Paris, Bibliothèque Nationale MS lat. 17.716, f. 43. Foto: Bibliothèque Nationale de France.

- 22: A mandala de Jnanadakini. Nova York, Metropolitan Museum of Art. Aquisição, Lita Annenberg Hazen Charitable Trust Gift, 1987, (1987.16). Foto: Metropolitan Museum of Art.
- 23: *Representatio porticus quasi a fronte videretur*. Inglês, c. 1160-1175. Oxford, Bodleian Library MS Bodley 494, f. 155v. Foto: Bodleian Library.
- 24: O Tabernáculo, do *Codex Amiatinus*. Florença, Biblioteca Medicea Laurenziana MS Amiatinus I, ff. IIv-III. Foto: Florença, Biblioteca Medicea Laurenziana, com a permissão do Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.
- 25: Parte do deambulatório e dois "cômodos" da absida na igreja da abadia cisterciense de Pontigny (Yvonne). Foto: M. Carruthers.
- 26: Parte oeste da nave lateral sul em Pontigny, construída nos anos 1140. Foto: M. Carruthers.
- 27: O deambulatório da absida reconstruída de Suger (c. 1140) em Saint-Denis. Foto: M. Carruthers.
- 28: O tremó, Santa Maria, Souillac (Lot); meados do século XII. Foto: James Austin.
- 29: Parede ocidental do portal da igreja da abadia cluniacense de Moissac. Foto: James Austin.
- 30: Noé construindo a Arca, do Saltério Huntingfield. Nova York, Pierpont Morgan Library MS M. 43, f. 8v. Foto: Pierpont Morgan Library.
- 31: Galeria leste do claustro do monastério cisterciense de Fontenay (Côte d'Or). Foto: M. Carruthers.
- 32: Igreja da abadia cisterciense de Pontigny, vista a partir do sudeste. Foto: M. Carruthers.

Ilustrações no texto

Figura A: Duas figuras monstruosas compostas a partir de *versus rapportati*; f. 255v do *Hortus deliciarum* do século XII. Apud R. Green, *Hortus deliciarum*.

Figura B: Um detalhe do Plano do St. Gall. Apud W. Braunfels, *Monasteries of Western Europe*.

Figura C: Itinerário para uma procissão litúrgica realizada na abadia de Centula-St.-Riquier. Apud C. Heitz, "Architecture et liturgie processionnelle".

Lista de Abreviações

| | |
|------------------------|---|
| BAC | Biblioteca de Autores Cristianos |
| CCCM | Corpus Christianorum, Continuatio Medievals |
| CCSL | Corpus Christianorum, Series Latina |
| CLCLT | <i>Cetedoc</i> Library of Christian Latin Texts |
| CSEL | Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum |
| DMA | <i>Dictionary of the Middle Ages</i> |
| DNB | <i>Dictionary of National Biography</i> |
| DS | <i>Dictionnaire de Spiritualité</i> |
| <i>Etymol.</i> | <i>Etymologiae</i> |
| FC | The Fathers of the Church (série) |
| <i>Hom. in Hiezech</i> | <i>Homiliae in Hiezechihalem prophetam</i> |
| <i>Int. orat.</i> | <i>De institutione oratoria</i> |
| Latham | R. Latham, <i>A Revised Medieval Latin Word List</i> |
| LCL | Loeb Classical Library |
| Lewis & Short | C.T. Lewis and C. Short, <i>A Latin Dictionary</i> |
| Liddell & Scott | H. Liddell & R. Scott, <i>A Greek-English Lexicon</i> |
| MED | <i>Middle English Dictionary</i> |
| MGH | Monumenta Germaniae Historiae |
| OED | <i>The Oxford English Dictionary</i> |
| OLD | <i>The Oxford Latin Dictionary</i> |
| PL | Patrologia Latina, ed. J. P. Migne |
| SBO | <i>Sancti Bernardi Opera</i> |
| SC | Sources Chrétiennes |
| TLL | <i>Thesaurus linguae latinae</i> |

Todas as referências bíblicas estão de acordo com a numeração dos capítulos e dos versículos da Bíblia Vulgata Latina. No Livro dos Salmos, essa numeração difere da maioria das traduções inglesas, nas quais, a partir do Salmo 9, há um número a mais do que na Vulgata; a numeração dos versículos também pode ser diferente.

Introdução

A ortopraxis é uma categoria desenvolvida para o estudo comparativo das religiões, especificamente o cristianismo e o budismo¹. Nas palavras de Paul Gchl, os crentes ortodoxos buscam

reproduzir a experiência do aprendizado a partir do mestre, cujo ensinamento vive nos textos autênticos, tradições verbais ou credos. Um adepto da ortopraxis, ao contrário, procura alcançar uma experiência imanente do divino equivalente àquela do fundador, em geral seguindo uma prática devota que se supõe seja similar.

A ortodoxia explica os textos canônicos, ao passo que a ortopraxis enfatiza um conjunto de experiências e técnicas concebido como um “caminho” a ser seguido, o qual leva o praticante a reviver a trajetória do fundador até a iluminação. Porque busca uma experiência, uma ortopraxis nunca pode ser completamente articulada; em vez de dogmas normativos, ela se apoia em padrões de fórmulas orais e comportamento ritualizado para preparar para uma experiência de Deus, caso seja concedida alguma. Como a sorte, a graça também favorece uma mente preparada.

Ortopraxis e ortodoxia frequentemente coexistem na mesma religião. O cristianismo, embora fundamentalmente uma religião de ortodoxia, sempre teve em seu interior grupos que criaram para si uma ortopraxis. O monasticismo é uma

¹ Estou em dívida com o penetrante ensaio de Paul Gchl intitulado “Competens Silentium”, tanto pelo termo como pela sugestão de como ele se aplica à meditação monástica. Gchl atribui sua primeira utilização desenvolvida a Raimundo Pannikar: ver sua nota bibliográfica, p. 157.

dessas práticas². Começou como um movimento de leigos piedosos, não clérigos (os monges normalmente não eram sacerdotes, até bem tarde na Idade Média; as freiras nunca foram), e como um modo de vida particular a ser adotado apenas quando adulto, frequentemente depois de cumpridas as obrigações dinásticas de casar e de ter filhos.

Já a ortopraxis não é um conceito exclusivo da religião. Toda técnica desenvolve uma ortopraxis, um "conhecimento" técnico que é aprendido, e de fato só pode ser aprendido, pela meticulosa imitação prática das técnicas e experiências modelares dos mestres e pela completa familiarização com elas. A maior parte desse conhecimento não pode sequer ser expresso em palavras; deve ser aprendido pela prática continuamente repetida. A educação monástica é mais bem compreendida, penso eu, a partir desse modelo de aprendizado, mais como as técnicas do carpinteiro e do pedreiro do que como qualquer outra coisa na academia moderna. É o aprendizado de uma técnica que é também um modo de vida³. É uma "prática" tanto no sentido de ser "preparação" para um domínio perfeito do ofício, domínio que nunca pode ser completamente alcançado, quanto no sentido de "trabalhar de uma maneira particular".

A técnica de compor orações continuamente, que é a técnica do monasticismo, veio a ser denominada *sacra pagina* em latim, a meditação constante baseada na leitura e recordação dos textos sagrados. Os primeiros monges do deserto chamavam esse conjunto de práticas de *mneme theou*, "a memória de Deus". Esse tipo de "memória" não se restringe àquilo que hoje chamamos de memória, mas é um conceito muito mais abrangente, pois reconhece os papéis essenciais da emoção, da imaginação e da cogitação na atividade de recordação. Mais próximo de seu sentido está nossa expressão "cogitação", a construção do pensar. A meditação monástica é a técnica de construir pensamentos sobre Deus⁴.

Escolhi ocupar-me com a meditação principalmente como um processo e um produto retóricos. Essa escolha de método analítico é um tanto incomum. A espiritualidade monástica, no século atual*, tem sido mais frequentemente exami-

2 Como indiquei, "ortopraxis" é um termo moderno, mas os primeiros escritores cristãos usaram a palavra grega *praxis* para o caminho de oração que desenvolveram. Dois estudos sobre as primeiras *praxis* meditativas que acredito serem especialmente úteis são I. Hausherr, *The Name of Jesus*, e P. Rabbow, *Seelenführung*.

3 Sobre o ensino monástico da linguagem, ver J. Leclercq, *The Love of Learning and the Desire of God*, e P. Gehl, "Mystical Language Models in Monastic Educational Psychology".

4 Um esforço interessante para discutir os vários problemas de psicologia cognitiva em termos de uma prática meditativa igualmente rica, o budismo, encontra-se em F. J. Varela, E. Thompson e E. Rosch, *The Embodied Body*.

* A 1ª edição deste livro é de 1998. (N. do T)

nada no contexto da psicologia, um enfoque analítico estabelecido por William James e Sigmund Freud. Esse enfoque tem sido muito fecundo, e não é meu desejo negar isso. Contudo, espero demonstrar em meu estudo dos textos espirituais que o ato de analisá-los com base na retórica tem como efeito reparar um desequilíbrio que a análise psicológica tende a criar, a saber, uma excessiva concentração no individual e no pessoal. No monasticismo medieval, o indivíduo existia sempre no interior de uma comunidade maior, dentro da qual uma vida individual era "aperfeiçoada", "tornada completa", pela aquisição de um ser e de uma identidade cívicos. Esse ser cívico, eu sugiro, era trazido à consciência através de práticas aprendidas, que eram, em sua natureza, tanto literárias como retóricas. Creio que esse aspecto do monasticismo, o cívico, pode ser mais bem enxergado com as lentes da retórica, não as da psicologia.

Os próprios monges nunca produziram qualquer texto de retórica por meio do qual pudéssemos hoje reconhecer, como no caso da Antiguidade, uma ortodoxia de princípios e regras escritas. Entretanto, eles produziram uma ortopraxis para a invenção da meditação e para a composição de orações. Esse "pensamento criativo" era ensinado por meio de uma metodologia de aprendizado, baseada na imitação de exemplos, e seu domínio chegava apenas para uns poucos, e somente após longa disciplina e prática contínua. Essa técnica é o que eu designo neste estudo como "retórica monástica".

A retórica monástica enfatizava a "invenção", isto é, os procedimentos cognitivos da retórica tradicional. A retórica era assim praticada principalmente como uma técnica de composição, mais que como técnica de persuasão. Produto típico do monasticismo, a meditação — ainda que, enquanto exemplo a ser seguido por outros, fosse obviamente dirigida a uma audiência — apresentava-se como produto de uma atividade cognitiva disciplinada, ou "silêncio", *silentium*, o termo empregado para designar essa atividade na retórica monástica⁵. Ela era também

5 Que o silêncio monástico possa ser considerado um tipo de retórica, e de que forma, tem sido objeto de certo debate. O termo "retórica do silêncio" foi proposto por J. Mazzeo em "Augustine's Rhetoric of Silence". Posteriormente, ele foi criticado por ter tratado o tema de maneira demasiadamente platônica (e neoplatônica), unitária e conceitual (enquanto distinta da prática). Escrevendo sobre a teoria da significação de Agostinho (especialmente em seu tratado retórico *De doctrina christiana*), M. Colish, embora criticando as formulações de Mazzeo, enfatiza que para Agostinho o silêncio era também uma forma de eloquência, de fato, eloquência da mais elevada espécie: ver "The Stoic Theory of Verbal Signification" e "St. Augustine's Rhetoric of Silence Revisited". A questão foi inteiramente revista por Gehl ("Competens Silentium"), que, com visão profunda, enfatizou o fato de que, enquanto retórica, "o silêncio era mais uma prática do que um conceito" (p. 157). Quase todos os que escreveram sobre o monasticismo tentaram definir o silêncio (ver a excelente Bibliografia dada

chamada de *competens silentium*, sugerindo a “competência” dos peritos em uma técnica, um “espírito” ou uma atitude da mente com relação àquilo que se estava fazendo, a “adequação” entre artífice, técnica e trabalho.

A prática monástica da meditação envolvia de maneira notável a construção de imagens mentais ou “pinturas” cognitivas para pensar e compor. Vou sustentar que a utilização de tais pinturas deriva tanto da espiritualidade judaica como das práticas composicionais da retórica romana. A ênfase na necessidade humana de “ver” seus pensamentos em suas mentes como esquemas organizados de imagens, ou “pinturas”, e então usá-las para continuar a pensar, é uma característica notável e constante da retórica monástica medieval, de significativo interesse até mesmo para nossa compreensão contemporânea do papel das imagens no pensamento. E o uso “misto” pelos monges de meios verbais e visuais, sua literatura e arquitetura frequentemente sinestésicas, é uma qualidade da prática estética medieval que também recebeu um grande impulso das ferramentas do trabalho de memória monástica⁶.

Essas ferramentas, como em toda a retórica, eram feitas de linguagem e imagem, principalmente os tropos, figuras e esquemas descobertos na Bíblia, a liturgia e as artes produzidas por meio deles, entendidos e manipulados como retórica. A arte monástica é, como os próprios autores monásticos diziam dela, uma arte para a *mneme*, “memória”, mais que para a *mimesis*. Isso não quer dizer que as estéticas da “representação” fossem desconhecidas para ela; apenas que, nela, a *mimesis* era uma questão menor, menos evidente em sua prática consciente do que a *mneme*.

As questões sobre um trabalho levantadas pela *mneme* são diferentes daquelas levantadas pela *mimesis*. Aquelas destacam os usos cognitivos e a instrumentalidade da arte em detrimento de questões sobre seu “realismo”. A *mneme* produz uma arte para “pensar em”, para “meditar sobre” e para “reunir” — uma metáfora monástica favorita para a atividade de *mneme theou*, derivada do trocadilho no verbo latino *legere*, “ler” e também “reunir colhendo”. Uma arte de tropos e figuras é uma arte de padrões e de construção de padrões, e assim uma

nos trabalhos de Colish e Gehl), mas o *silentium* cultivado igualmente durante a leitura silenciosa e a oração litúrgica comunitária — o que constitui um aspecto distintivo dos desenvolvimentos monásticos em retórica — foi provavelmente mais bem discutido por J. Leclercq; ver seus dois estudos, *Etudes sur le vocabulaire monastique au moyen âge* e *Otia monastica*; e *The Love of Learning and the Desire for God*, esp. pp. 15-7, 244-70.

6 Cf. o comentário de W. J. T. Mitchell, segundo o qual “a purificação dos meios na estética modernista, a tentativa de apreender as essências unitárias, homogêneas, da pintura, fotografia, escultura, poesia etc., é a real aberração [...], [pois] o caráter heterogêneo dos meios era bem compreendido nas culturas pré-modernas”: *Picture Theory*, p. 107.

arte da *mneme* ou *memoria*, da cogitação, do pensar. Para dizer o óbvio, tropos não podem existir a menos que sejam reconhecidos. Essa é uma função da memória e da experiência compartilhada, incluindo a educação compartilhada. Assim, os tropos são também fenômenos sociais, e considerava-se, na cultura monástica e também na antiga, que eram dotados de instrumentalidade ética e comunitária.

Tropos e figuras são as ferramentas residentes na memória, os dispositivos e máquinas da técnica de leitura monástica. Perguntaram-me, uma vez ou outra, se acredito que diferentes técnicas mnemônicas produzam por si mesmas expressões materiais diferentes (formatos variados de livros, estruturas literárias ou arquitetônicas diferentes). Parece-me que tal pergunta revela um equívoco sobre a natureza da mnemotécnica. Como outras ferramentas retóricas, a mnemotécnica não é uma entidade sistemática singular, dotada de uma gramática intrínseca rigorosa, segundo a qual, por exemplo, “ $2x - 3y$ ” deva sempre produzir um resultado diferente de “ $2x + 3y$ ”. As ferramentas da mnemotécnica (isto é, os esquemas específicos que um indivíduo pode utilizar) são mais como um cinzel ou uma caneta⁷.

Por isso, devo pedir a meus leitores um grande esforço de imaginação ao longo de todo este estudo, para conceber a memória não apenas como “repetição”, a habilidade de reproduzir algo (seja um texto, uma fórmula, uma lista de itens, um incidente), mas como a matriz de uma cogitação reminescente, que mistura e confronta “coisas” armazenadas em um esquema ou conjunto de esquemas de memória de acesso aleatório — uma *arquitetura* da memória e uma biblioteca construídas ao longo de toda a vida, com a expressa intenção de serem usadas inventivamente. A *memoria* medieval era uma máquina de pensar universal, *machina memorialis*, ao mesmo tempo o moinho que moía o grão de nossas experiências (incluindo tudo o que se lesse) e o transformava em uma farinha mental com a qual se podia fazer um benéfico pão novo, e também o elevador ou guindaste que todo mestre-pedreiro sábio aprendia a fazer e a usar na construção de novos materiais.

7 Avancei nesse argumento também em *The Book of Memory* [O livro da memória], em particular contra as asserções baseadas nas diferenças cognitivas entre “oralidade” e “capacidade de ler e escrever”: ver em especial pp. 29-32, 96-9. A descrição de várias mnemotécnicas elementares usadas durante a Idade Média encontra-se no cap. 3 daquele livro, pp. 80-121. Talvez a concepção moderna equivocada advenha em parte de uma confusão entre a palavra moderna “tecnologia” (como a imprensa e o CD-ROM) e a antiga *techne*, “técnica” ou “arte”. “Mnemotechné”, anglicizada como “mnemotechnic” [mnemotécnica], significa “arte da memória”.

A meditação é uma *técnica* de pensar. As pessoas a utilizam para construir coisas, como interpretações e ideias, e também edifícios e orações. Neste estudo, dado que meu foco são a técnica e suas ferramentas, não estou particularmente preocupada com a hermenêutica, com a validade ou legitimidade de uma interpretação, mas, em primeiro lugar, com a maneira como se pensava que uma interpretação, qualquer que fosse seu conteúdo, era construída. Não penso que a validade hermenêutica seja uma questão simples ou sem importância, longe disso. Mas a ênfase principal dos estudos literários, nos últimos 25 anos, tem sido posta nessa questão, enquanto a técnica básica envolvida na construção de pensamentos, incluindo pensamentos sobre a significação dos textos, tem sido tratada como se fosse em si mesma algo não problemático, até mesmo evidente. Ela não é uma coisa nem outra. No idioma do monasticismo, as pessoas não “têm” ideias, elas as “constroem”. A obra (e ao usar essa palavra inclui tanto o processo como o produto) não é melhor que a mão hábil, ou, nesse caso a mente, daquele que a executa. A complexidade dessa técnica cognitiva torna ainda mais problemática, penso eu, a questão da “validade” na interpretação, e, ainda que eu não trate diretamente dessa questão neste livro, espero que meus leitores cheguem à mesma conclusão.

Um último ponto sobre educação técnica é também importante na arte do pensamento meditativo. Hoje em dia as pessoas frequentemente compram ferramentas prontas. Mas em muitos ofícios até hoje, e em todos os ofícios durante a Idade Média, um aprendiz aprendia não apenas a usar suas ferramentas, mas também a fabricá-las. Escribas preparavam seus pergaminhos, faziam seus estilos e misturavam suas tintas; pedreiros faziam seus machados, martelos e limas. E os monges compunham suas “imagens” e esquemas. A fabricação de ferramentas é uma parte essencial da ortopraxis do ofício.

Devo advertir meus leitores de que não estou tentando escrever uma história abrangente de nada. Este livro complementa o meu estudo *The Book of Memory*, embora não tenha sido concebido como uma mera continuação do meu trabalho prévio. O presente livro tem um tema diferente. Ele termina no século XII, não porque eu acredite que surgiram práticas cognitivas inteiramente novas, mas sim devido a uma mudança significativa na demografia europeia, à qual as ocasiões retóricas monásticas, que discuto, responderam. O século XII na Europa marca especificamente o desenvolvimento de um público maior, mais diferenciado, mais urbano, com um amplo contingente de discurso vernacular, de pessoas laicas e casadas. Tal grupo tornava as dinâmicas retóricas muito diferentes daquelas endereçadas ao grupo relativamente homogêneo de um monastério. Especialmente no século XII, algumas ordens, como a dos agustinianos de São Victor, endereçavam sua espiritualidade para um auditório mais amplo e heterogêneo.

Outras, como a dos monges de Cister, continuaram a se endereçar a um público pequeno e homogêneo. As diferenças no estilo e na ênfase (para citar apenas as mais óbvias) são mais bem explicadas através da própria análise retórica do que simplesmente pelas mudanças na tecnologia ou na ideologia, ou na seleção de um procedimento [*medium*] em detrimento de outro.

Escolhi materiais produzidos por uma variedade de ordens monásticas, numa larga escala de tempo. Por conveniência, valho-me da designação “retórica monástica”, mas de maneira nenhuma todos os meus exemplos são produzidos por pessoas que pertenciam às ordens monásticas. Além do mais, a diferença de ponto de vista e de experiência entre um beneditino carolíngio e um beneditino do século XII era enorme (para dizer o mínimo).

Meus autores carolíngios e autores do século XII leram, todos eles, os trabalhos básicos que apresentam, em princípios e em exemplos, as práticas que examino: trabalhos de João Cassiano, Agostinho de Hipona, João Crisóstomo, Boécio, Prudêncio e Gregório Magno. Escolhi textos do século IV ao VI, dos autores carolíngios e do século XII. Eles não estão agrupados cronologicamente — minha seleção pretende ilustrar certos temas e tropos recorrentes, aspectos da ortopraxis cognitiva que estou descrevendo. Detive-me em trabalhos que tanto contribuíram decisivamente para estabelecer práticas básicas, quanto ofereceram exemplos valorosos ou interessantes do ofício cognitivo que desejo examinar.

Memória Coletiva e Memoria Rerum

Ut sapiens architectus fundamentum
posui: alius autem supraedificat.

São Paulo

I. Uma arquitetura para pensar

1. *Machina memorialis*

Este estudo poderia ser pensado como uma extensa reflexão sobre o mito segundo o qual Mnemósine, a “memória”, é a mãe de todas as musas. Essa história situa a memória no princípio, como a matriz inventiva para todas as artes humanas, de todo o fazer humano, incluindo a produção de ideias; ela traz dentro de si, memoravelmente, uma suposição de que a memória e a invenção, ou o que hoje denominamos “criatividade”, se não são uma só coisa, estão muito próximas de sê-lo. Para criar, para simplesmente pensar, os seres humanos precisam de alguma ferramenta ou máquina mental, e essa “máquina” vive nas intrincadas redes de sua própria memória.

Em termos das cinco “partes” da retórica memoravelmente formuladas na Antiguidade para o ensino desse assunto, *The Book of Memory* centrou-se na *memoria*; este livro se concentra na *inventio*. A ordem parecerá invertida, visto que “todos sabem” que os antigos ensinavam Invenção, Disposição, Estilo, Memória, Pronúncia, nessa ordem. Os estudiosos medievais consideravam o tratado inicial de Cícero “Sobre a invenção” (*De inventione*) como a Primeira Retórica, e chamaram a *Rhetorica ad Herennium*, então atribuída a Cícero, de Segunda ou Nova Retórica. Esta última é o manual que descreve uma arte da memória baseada no plano de construção de uma casa conhecida, em cujos cômodos e recessos um orador deve “colocar” imagens que lhe recordem a matéria sobre a qual pretende falar. Logo, também na tradição dos manuais medievais, a Invenção precede a Memória.

Mnemônicas, “memórias artificiais”, “truques de memória” (como eram chamados no século XIX) têm sido olhados com ceticismo; eram vistos assim mesmo na Antiguidade, e certamente o são hoje. Um estudante chinês do início do século XVII, a quem o missionário jesuíta Matteo Ricci ensinou a arte da memória como um auxílio no estudo para o árduo exame para o serviço civil imperial, acabou por queixar-se a um confidente de que o sistema era ele próprio tão difícil de aprender, que era mais fácil e exigia menos memória memorizar apenas o material original. E com certeza — deve ter sido sua suposição — o bom de uma arte da memória é lembrar das coisas para mais tarde regurgitá-las automaticamente¹.

Nessa matéria, como é frequente, a apresentação de um assunto em um manual é enganosa no que diz respeito à prática quotidiana; e assim parece ter sido para Ricci tanto quanto para o exasperado aluno. Pois a “arte da memória” do orador não foi concebida na prática para permitir-lhe repetir exatamente, em cada detalhe, uma composição que ele houvesse previamente construído. Para começar, porque recitar de memória como um papagaio era um dos piores erros que um orador romano podia cometer. Era também tolice, pois se ele viesse a esquecer suas linhas de argumentação ou se fosse perturbado por algum fato ou ataque inesperados (o que era muito provável nos debates do Senado da República), ficaria sem ter o que dizer. O objetivo da oratória romana era falar eloquentemente *ex tempore*; era essa a marca de um mestre².

Assim, a “arte da memória” do orador não era uma arte da recitação e da repetição, mas uma arte da invenção, uma arte que tornava possível a uma pessoa atuar com competência na “arena” do debate (um lugar-comum favorito), isto é, responder às interrupções e questões ou desenvolver ideias que lhe ocorressem no momento, sem cair em uma confusão sem esperanças, ou perder o fio da meada de seu discurso básico. Era essa a vantagem elementar de possuir uma “memória artificial”.

O exemplo dado na *Rhetorica ad Herennium* — imaginar um homem doente em seu quarto, a quem um médico, portando um testículo de carneiro em seu quarto dedo, oferece uma taça — tem o objetivo de recordar as questões principais de um caso em julgamento, e não de permitir a recitação palavra por palavra de um discurso previamente construído e memorizado. Recordar tais temas

1 A anedota é recontada por J. Spence em *Matteo Ricci*, p. 4; ver também o exemplo de mnemotécnica aplicada que Spence constrói (pp. 6-8) para ilustrar seu funcionamento; o exemplo construído serve para lembrar informações anatômicas detalhadas para um exame médico.

2 Ver *The Book of Memory*, pp. 206-8; cf. Quintiliano, *Inst. Orat.* XI.2.47.

como uma cena quase narrativa prontamente reconstrutível de figuras relacionadas — cada uma das quais sugere um detalhe particular do caso — ajudará um orador a compor prontamente seus discursos *ex tempore*, em resposta ao fluxo real dos procedimentos da corte.

Todos os estudiosos da memória retórica têm um grande débito com Frances Yates. Porém, malgrado toda sua força pioneira, seu trabalho, infelizmente, reforça algumas concepções errôneas comuns sobre os possíveis usos cognitivos da “arte da memória” e, conseqüentemente, sobre a natureza de sua influência na construção de imagens e “lugares” para tal propósito. A própria Yates acreditava que o objetivo da arte da memória era unicamente repetir um material previamente armazenado; ela caracterizou as versões medievais da arte antiga como “estáticas”, sem movimento, aprisionando o pensamento³. Sobre isso, não poderia estar mais errada.

Ela também considerava o que chamou de “a arte ciceroniana”, apesar de todo seu fascínio, absurda e impraticável⁴. Concordando, ainda que com relutância, com pessoas como o aluno chinês de Matteo Ricci, ela apresentou a mnemotécnica como tendo se tornado, após a Antiguidade, primeiramente um estudo piedoso e, em seguida, arcano, valorizado pelos praticantes da Renascença precisamente porque, ao mesmo tempo em que faziam afirmações extravagantes sobre sua utilidade prática, era secreto e difícil. Yates apresentou os autores medievais (como os frades dominicanos Alberto Magno e Tomás de Aquino), que ligaram a arte mnemônica à piedade, como equivocados e desorientados. Preferindo o arcano ao que era o pensamento corrente, ela ignorou a pedagogia básica da memória durante a Idade Média, considerando apenas umas poucas fontes medievais para os autores dos séculos XVI e XVII com os quais ela estava mais preocupada⁵.

3 F. Yates, *The Art of Memory*, p. 178; ver também seus comentários sobre Alberto Magno, pp. 79-80, e Tomás de Aquino, pp. 86-7. Sua opinião sobre a mnemotécnica medieval é repetida em “Architecture and Art of Memory”: “A necessidade de recordar tudo dessa maneira estática, na memória construída, naturalmente impedia [sic] o movimento livre da mente. Uma das coisas imensamente importantes que o advento da imprensa fez foi liberar a mente e a memória dos sistemas de memória construídos” (p. 7).

4 Ver, por exemplo, *The Art of Memory*, pp. 18-20, 41. É significativo que Yates admita (p. 19) que ela própria nunca experimentou os preceitos clássicos. Ela também admitiu que mesmo a arte clássica deveria supostamente “habilitar [um orador] a pronunciar longos discursos de memória com precisão infalível” (p. 18, grifo meu). “Precisão infalível” (em relação a quê?) não é uma qualidade que a retórica considerasse importante, muito menos elogiasse. Devemos lembrar, naturalmente, que verdade e precisão não são qualidades sinônimas.

5 Para expressões dessas opiniões, ver *The Art of Memory*, especialmente os capítulos “The Art of Memory in the Middle Ages” e “The Memory Theatre of Giulio Camillo”. Sobre Ca-

Repito: o objetivo da técnica mnemônica retórica não era dar aos estudantes uma memória prodigiosa para todas as informações que lhes pudessem ser solicitadas em um exame, mas proporcionar ao orador os meios e recursos para inventar seu material, tanto em um momento anterior quanto, crucialmente, no momento e no local do próprio discurso. A *memoria* é pensada da maneira mais útil possível como uma arte composicional⁶. As artes da memória estão entre as artes do pensar, envolvidas especialmente na promoção das qualidades que hoje reverenciamos sob os nomes de "imaginação" e "criatividade".

Esse não é um desenvolvimento que se possa rastrear por meio da análise da tradição dos manuais de retórica. Enquanto "parte" da retórica, a *memoria* foi adicionada à tradição dos manuais pelos estoicos, e durante um bom tempo seu lugar na ordem não havia sido definido⁷. Quando é discutida, os autores prestam-lhe pouca atenção, repetindo uns poucos preceitos gerais. Os únicos exemplos elaborados de esquemas mnemotécnicos estão na *Rhetorica ad Herennium*. E no entanto também Cícero afirma que a memória do orador é fundamental para seu ofício. Essa opinião é frequentemente repetida, e a pedagogia clássica esforçou-se para prover a mente de cada estudante com uma base sólida de material memorizado. A técnica, embora não o conteúdo, era semelhante nas escolas judaicas, que produziram os primeiros professores cristãos⁸.

millo, Yates escreve que ele transformou a arte da memória em "uma arte oculta, um segredo Hermético" (p. 16). As principais fontes medievais, consideradas por ela como essa passagem para o oculto, que pensa serem características do século XVI, são Ramon Llull, antes dele, Scotus Eriugena, e o "Platonismo" medieval do século XII. Em *The Art of Memory*, Yates manobra para desviar a *memoria* das principais correntes das retóricas medieval e renascentista. Um estudo mais recente de Camillo é o de L. Bolzoni, *Il Teatro della Memoria*; ver também a edição feita por ela da obra de Camillo, *L'Idea del Teatro*.

- 6 Um esforço recente para desenvolver novamente uma pedagogia da invenção retórica como algo dependente da memória encontra-se em S. Crowley, *The Methodical Memory*.
- 7 G. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition*, p. 87. Aristóteles não discute a memória separadamente como uma parte da retórica; ela foi acrescentada no século III a.C., sob influência estoica. Na *Rhetorica ad Herennium* (c. 85 a.C.), ainda que o autor defina as partes da retórica como "Invenção, Ordem, Estilo, Memória, Pronúnciação" no livro I, ele de fato discute a Memória no livro III e em seguida descreve as figuras do estilo no livro IV. Os manuais posteriores seguem (ainda que com um jovial desdém, como meras "regras de manual") a ordem articulada no *De oratore*, de Cícero, e discutem a memória junto com a pronúnciação, depois do estilo.
- 8 Ver a descrição da pedagogia rabínica em B. Gerhardsson, *Memory and Manuscript*, esp. pp. 93-189, e os estudos do ensino da Mishnah de J. Neusner, talvez especialmente *Oral Tradition in Judaism*. Sobre os primórdios da pedagogia cristã, ver também L. Alexander, "The Living Voice".

A prática meditativa do monasticismo não tem qualquer dívida especial com a prática retórica pagã descrita na *Rhetorica ad Herennium*. Explicarei essa tese detalhada e frequentemente neste estudo; enfatizo isso agora porque muitos estudiosos admitiram, como fez Yates, que houve sempre apenas uma arte da memória, "a" arte da memória. Contudo, é evidente que os monges também desenvolveram o que eles denominaram uma "arte" ou "disciplina" da memória. Esta é diferente, em muitos aspectos, da arte "ciceroniana", mas, porque aqueles que a desenvolveram tinham a mesma educação retórica geral, os métodos utilizados compartilham certos aspectos essenciais. Há semelhanças suficientes para que, quando a arte descrita na *Rhetorica ad Herennium* foi ressuscitada no século XIII, tenha sido possível fazê-la parecer familiar à cultura medieval tardia. Mas a revivificação dessa arte específica, originalmente transmitida e adaptada pelas ordens de clérigos e frades, teve lugar inteiramente no contexto da arte monástica da memória. É por isso que hoje parece aos historiadores que a antiga arte da *Rhetorica ad Herennium* sofreu uma peculiar e profunda transformação, e que sua tradução cultural lhes parece repleta de "equivocos" quando leem descrições dessa arte datadas do final da Idade Média.

A *memoria* monástica, como a arte da memória romana, é uma memória locacional; ela também cultiva a fabricação de imagens mentais com as quais a mente trabalhe como um procedimento fundamental do pensamento humano. Porque trabalhar as memórias envolvia também trabalhar as imagens nas quais tais memórias eram carregadas e conduzidas, o artesanato da memória era também, necessariamente, uma arte de fabricar várias espécies de quadros: quadros dentro da mente, é verdade, mas que mantinham relações estreitas, simbióticas, com imagens reais e palavras reais que alguém tivesse visto, lido ou escutado — ou cheirado, provado ou tocado, pois, como veremos, todos os sentidos eram cultivados na técnica monástica da recordação.

2. Invenção e "memória locacional"

A relação da memória com a invenção e a cognição pode parecer inequívoca; não é. Pois as noções sobre o que constitui a "invenção" mudaram significativamente desde os pequenos grupos sociais do Ocidente pré-moderno até o individualismo racionalista do século XIX. O mais importante, contudo, é que, na Antiguidade e ao longo da Idade Média, a invenção, ou "pensamento criativo", recebeu uma atenção mais detida no campo da retórica do que no da psicologia ou daquilo que hoje chamamos de filosofia da mente. Não devemos esquecer essa diferença crítica em relação aos nossos próprios hábitos intelectuais.

Atualmente, tendemos a pensar a retórica principalmente como persuasão de outrem, distinguindo “retórica” de “autoexpressão” (uma distinção frequentemente embutida nos programas de cursos de redação das faculdades americanas). Mas a técnica retórica, no monasticismo ocidental, esteve focada principalmente em tarefas envolvendo o que é essencialmente invenção literária, e não persuasão do público. Não é correto dizer (ou dar a entender), como têm feito as histórias sobre esse assunto, que os monges acabaram com a retórica. Eles a redirecionaram para a formação de cidadãos da Cidade de Deus, uma caracterização feita muito tempo atrás por Christopher Dawson: “de maneira semelhante no Leste e no Oeste, [os Padres da Igreja] eram essencialmente *retóricos cristãos* que compartilhavam a cultura e as tradições de seus rivais pagãos [...] Em toda a Igreja, a retórica recuperara [sua] relação vital com a vida social: em lugar da velha *ecclesia* da cidade grega ela havia encontrado a nova *ecclesia* do povo cristão.”⁹ Os escritos desses Padres da Igreja, cada um com uma excelente educação retórica — Agostinho, Jerônimo, Basílio, Cassiano, Cassiodoro e Gregório —, formavam uma parte essencial do currículo básico do monasticismo.

A palavra latina *inventio* originou duas palavras distintas no inglês moderno. Uma delas é “invention” [invenção], significando a “criação de algo novo” (ou pelo menos diferente). Tais criações podem ser ideias ou objetos materiais, incluindo, naturalmente, trabalhos de arte, música e literatura. Também dizemos que as pessoas têm “mentes inventivas”, com o que queremos dizer que elas têm muitas ideias “criativas” e são, em geral, boas em “construir”, para usar o sinônimo no inglês médio do que hoje denominamos “composição”.

A outra palavra do inglês moderno derivada do latim *inventio* é “inventory” [inventário]. Ela se refere ao armazenamento de muitos materiais diferentes, mas não a um armazenamento aleatório; roupas jogadas no fundo de um armário não podem ser chamadas de “inventariadas”. Um inventário deve ter uma ordem. Os materiais inventariados são contados e dispostos em locais dentro de uma estrutura global que permite que qualquer item seja recuperado de maneira fácil e rápida. Esta última exigência também exclui coleções que sejam demasiadamente desajeitadas ou genéricas para serem úteis; para entender o porquê, basta pensarmos em por que é tão desanimador localizar o próprio carro em um estacionamento vasto.

Inventio comporta os sentidos dessas duas palavras, e essa observação aponta para uma suposição fundamental sobre a natureza da “criatividade” na cultura

9 C. Dawson, *The Making of Europe*, p. 63. Gehl sustenta (“Competens Silentium”) que o monasticismo produziu “uma genuína retórica do silêncio” (p. 126), ainda que tal combinação nos pareça hoje impossível.

clássica. Ter um “inventário” é uma condição para a “invenção”. Tal afirmação pressupõe não apenas que não se pode criar (“inventar”) sem um depósito de memória (“inventário”) a partir do qual e com o qual inventar, mas também que tal depósito de memória está efetivamente “inventariado”, que seus materiais se encontram em “locais” prontamente recuperáveis. Algum tipo de estrutura locacional é de fato um pré-requisito para qualquer pensamento inventivo¹⁰.

Essas estruturas não precisam guardar uma relação direta com a “arte da memória” descrita na *Rhetorica ad Herennium* da Roma republicana. Limitar o estudo da “memória locacional” a essa única variedade tem obscurecido o conceito genérico de *memoria* e também os seus desenvolvimentos medievais e mesmo renascentistas. Mais importante que os preceitos da *Rhetorica ad Herennium* (pelo menos durante os meados do século XIII), e em acréscimo a eles, desenvolveu-se muito cedo na cristandade uma *disciplina* ou *via* de meditação inventiva baseada em estruturas locacionais-inventariadas memorizadas (derivadas de fontes bíblicas; haverá mais disso na sequência) e que foi chamada pelos monges de *memoria spiritalis* ou *sancta memoria*. Essa prática de meditação tradicional também estava profundamente implicada na pedagogia da retórica antiga — tanto quanto a pedagogia textual do judaísmo, partindo de muitas das mesmas suposições sobre a “invenção” e sobre como ela deve ser praticada —, que encontramos mais geralmente em fontes não cristãs. Em consequência, essa prática não se desenvolveu totalmente isolada das antigas práticas retóricas de invenção e composição. A arte monástica também empregava uma “memória locacional” como seu esquema fundador.

O modelo da memória como algo inerentemente locacional e dotado de um papel cognitivo específico a desempenhar é bem diferente de outro modelo filosófico, igualmente influente no Ocidente e igualmente antigo. Nesse modelo, conhecido pela Idade Média principalmente por intermédio das obras de Aristóteles (e que, por esse motivo, teve pouca influência na prática monástica da *sancta memoria*), a memória é definida temporalmente, como sendo “do passado”¹¹. Também Agostinho havia enfatizado a natureza temporal das memó-

10 Ainda que haja um vasto número de estudos do termo “invenção”, para meus propósitos os mais instrutivos são R. Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics and Translation*; K. Eden, “The Rhetorical Tradition and Augustinian Hermeneutics” e “Hermeneutics and the Ancient Rhetorical Tradition”, e P. Bagni, “*L’Inventio nell’ars poetica Latino-medievale*”.

11 Aristóteles, *De memoria et reminiscencia* 449b 22-23, e as notas e os comentários de R. Sorabji, *Aristotle on Memory*. Outra boa discussão dessa passagem em relação aos pontos de vista de Aristóteles sobre *mneme* e *anamnesis* (“recordar”), nesse tratado e em outros, é J. Annas, “Aristotle on Memory and the Self”. Como destaca Annas (p. 298), a *mneme* grega é a palavra mais geral, a partir da qual Aristóteles distingue duas atividades mentais sepa-

rias em suas meditações, nas *Confissões* e em outros trabalhos, sobre a maneira como percebemos o “tempo” em nossas mentes. As duas tradições são frequentemente confundidas, mesmo hoje, e para ajudar a ressaltar suas diferenças, pode ser útil nos determos na análise da *memoria* prudencial feita por Alberto Magno, o primeiro filósofo medieval a tentar seriamente distingui-las e reconciliá-las. Alberto é uma das primeiras figuras da escolástica, e escreveu uns 50 anos após o ano 1200, mas sua análise mostra claramente a continuada influência da *memoria* monástica.

Alberto mantinha a convicção de que um modelo espacializado da memória era essencial para os propósitos da cognição. Em seu tratado *De bono* (c. 1246), ao discutir a natureza da prudência, ele suscita o aparente conflito entre descrever a memória como essencialmente temporal e descrevê-la como essencialmente espacial. A *Rhetorica ad Herennium* afirma que “a memória artificial é constituída de cenários e imagens”¹². Como pode a memória *ser constituída de* “lugares” se Aristóteles diz que sua essência é temporal?

Alberto responde que o “lugar” é necessário à tarefa mental de recordação. Embora seja verdade que a memória só possa ser “de” matérias passadas, apresentadas a nós em “imagens”, a *tarefa* de lembrar requer que as imagens assim armazenadas estejam em lugares. Alberto conclui que duas questões muito diferentes estão sendo inapropriadamente confundidas pela observação errônea de um “conflito” entre Aristóteles e Cícero concernente à natureza da memória. A questão “O que é memória?” (resposta: “A memória é constituída de imagens armazenadas de experiências passadas.”) é ontológica: “Qual é o conteúdo das memórias?”¹³. Mas a outra questão, “O que é memória?” (resposta: “A memória

radas: armazenamento, que ele também chama de *mneme* (“memória como ‘do passado’”), e recordação, que ele chama normalmente de *anamnesis*; mas mesmo nesse tratado Aristóteles usa *mneme* para os dois casos. Como veremos no próximo capítulo, a expressão comum dos monges, *mneme theou*, “a memória de Deus”, deve ser adicionada ao já complicado contexto das versões medievais desse debate sobre a relação entre memória e “passado”, em ambos os sentidos de “o passado” e “meu passado”. Uma visão geral do debate entre filósofos a respeito da memória e “o passado” encontra-se em J. Coleman, *Ancient and Medieval Memories*.

12 *Rhetorica ad Herennium* II.xvi.29: “Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus”. Uma tradução da discussão de Alberto encontra-se no Apêndice B de *The Book of Memory*.

13 Uma complicação adicional em definir as memórias como sendo “do passado” não é tratada por Aristóteles, embora constitua um problema crítico, especialmente para a filosofia da história. Refiro-me à distinção entre “o passado” e “meu passado”. Sobre esse assunto, ver especialmente Annas, “Aristotle on Memory and the Self”.

é constituída de locais e imagens.”), é psicológica e tem a ver com o uso cognitivo: “Qual é a estrutura das memórias?”.

Um “lugar”, diz Alberto, é “algo que a própria alma faz para armazenar imagens”. Ele cita o comentário de Boécio sobre o *Isagoge* de Porfirio, um dos textos básicos de lógica da escola medieval, segundo o qual “Tudo que nasce ou é criado existe no espaço e no tempo”. As imagens que a memória armazena são tais criações. Mas sua qualidade temporal, o fato de serem do “passado”, não serve para distingui-las, pois a “preteridade” é uma qualidade que todas elas compartilham. Logo, para lembrar matérias particulares, enfocamos aquilo que distingue uma memória da outra, a saber, as qualidades que constituem um “lugar”¹⁴.

Nossas mentes “sabem” mais prontamente coisas que são ao mesmo tempo bem ordenadas e distintas umas das outras, pois “tais coisas estão mais fortemente impressas nela [na mente] e a afetam mais fortemente”. As duas qualidades que Alberto enfatiza são *solemnis* e *rarus* — “ordenadas” e “afastadas” uma da outra. Essas não são suas reais qualidades, mas assim se imagina que sejam. Alberto entendeu que os lugares mnemônicos são inteiramente pragmáticos; eles são esquemas cognitivos e não objetos. Podem guardar *semelhanças* com coisas que existem (uma igreja, um palácio, um jardim), mas não são eles próprios reais. Eles deveriam ser pensados como dispositivos fictícios que *a própria mente cria* para recordar.

Os “lugares” mentais são relacionados associativamente a algum conteúdo, “por analogia, transferência, metáfora, como, por exemplo, para a ‘alegria’ o ‘lugar’ mais assemelhado é um jardim de claustro [*pratum*]; para a ‘fraqueza’, uma enfermaria [*infirmaria*] ou asilo [*hospitale*]; para a ‘justiça’, um tribunal [*consistorium*].” Desse modo, o que chamaríamos de uma conexão alegórica, e procuraríamos associar a algum conteúdo real (ainda que essa realidade seja conceitual e não material), é aqui entendido por Alberto principalmente como uma

14 Alberto Magno, *De bono* tr. iv, “De prudentia” Q.II, art. 2, resp. 7 (org. Kühle, p. 250.75-82): “cum tempus omnis memorabilis sit praeteritum, tempus non distinguit memorabilia et ita non ducit potius in unum quam in alterum. Locus autem praecipue solemnus distinguit per hoc, quod non omnium memorabilium est locus unus, et movet per hoc, quod est solemnus et rarus. Solemnibus enim et raris fortius inhaeret anima, et ideo fortius ei imprimuntur et fortius movent”. Tradução retirada de *The Book of Memory*, p. 277. Algum grau relativo de “preteridade” pode ser inferido de uma imagem da memória, mas somente como uma característica acidental (para usar uma categoria aristotélica) dessa imagem: por exemplo, em uma imagem da memória de um evento da infância, posso ver a mim mesmo como uma criança, enquanto na imagem de algo que me aconteceu ontem, tomo a forma de um adulto. No entanto, quando comparadas apenas entre elas mesmas, as imagens da memória não podem ser distinguidas como sendo mais ou menos “passadas”.

conveniência, tornada necessária pela condição epistemológica de que nenhum ser humano pode ter o conhecimento direto de qualquer "coisa". Todo conhecimento depende da memória e é, portanto, inteiramente retido na forma de imagens, ficções reunidas em vários lugares e reagrupadas em novos "lugares" à medida que a mente pensante as reúne.

3. Ter um lugar para colocar as coisas

Porém, antes de discutir mais detidamente como a criatividade era relacionada à memória locacional, preciso estabelecer algumas definições elementares. Essas definições não são peculiares a nenhuma técnica mnemônica, mas são compartilhadas por muitas delas, pois parecem fundar-se nos requisitos naturais, biológicos do aprender e do pensar humanos. Antes de tudo, a memória humana opera com "signos"; estes tomam a forma de imagens que, por sua vez, atuando como sinais, evocam materiais com os quais foram associados na mente de alguém. Logo, além de serem signos, todas as memórias são também imagens mentais (*phantasiai*)¹⁵.

Na retórica, o termo *phantasiai* é geralmente reservado para ficções carregadas de emoção e que atuam poderosamente na memória e na mente¹⁶. Algumas tradições na filosofia antiga também reconheceram um componente emocional em toda memória. As imagens da memória são compostas de dois elementos: uma "semelhança" (*similitudo*), que serve como um signo ou sugestão cognitiva para a "matéria", ou *res* a ser lembrada, e *intentio*, ou a "inclinação" ou "atitude" que temos com relação à experiência lembrada, que ajuda tanto a classificá-la como a recuperá-la. Assim, as memórias são todas imagens, e todas elas, sempre, emocionalmente "coloridas".

As psicologias pré-modernas reconheceram a base emocional da recordação e consideraram as memórias "afetos" corporais; o termo *affectus* incluía todos os

15 Essas ideias foram expostas por Agostinho: ver Coleman, *Ancient and Medieval Memories*. Dois ensaios anteriores com muito conteúdo bom são R. A. Markus, "St. Augustine on Signs", e G. Matthews, "Augustine on Speaking from Memory". O conceito de "imagem" também tem ressonância no treinamento retórico: a concepção agostiniana desses termos tem tanto a ver com o seu uso retórico, no qual ele era um mestre, quanto com as várias tradições filosóficas que lhe eram familiares. Sobre Agostinho e a retórica ciceroniana, ver os estudos de M. Testard, *St. Augustin et Cicéron*; H. Marrou, *St. Augustin et la fin de la culture antique*; e P. Brown, *Augustine of Hippo*.

16 Ver C. Imbert, "Stoic Logic and Alexandrian Poetics", esp. pp. 182-5.

tipos de reações emocionais¹⁷. Essa ligação entre memória forte e emoção é, de modo bastante interessante, enfatizada também por alguma observação contemporânea. Uma notícia sobre desenvolvimentos em neuropsicologia relatou que "memórias emocionais envolvendo o medo [outras emoções parecem não ter feito parte do teste] estão gravadas permanentemente no cérebro; elas podem ser reprimidas, mas nunca apagadas"¹⁸.

Mas há algo mais envolvido do que simplesmente um *estado* emocional associado a uma memória. O latim *intentio*, derivado do verbo *intendo*, refere-se às atitudes, metas e inclinações da pessoa que recorda, bem como ao estado de concentração física e mental exigido. Isso envolve uma espécie de julgamento, porém não um que seja simplesmente racional. As memórias não são atiradas aleatoriamente em um depósito, elas "são colocadas em" seus "lugares" ali, são "coloridas" de maneiras parcialmente pessoais, parcialmente emocionais, parcialmente racionais e eminentemente culturais. Sem essa coloração ou "atitude", *intentio*, que atribuímos às coisas que conhecemos, não teríamos um inventário e, consequentemente, nenhum lugar para colocar as coisas que experimentamos.

Cícero algumas vezes usou a palavra *intentio* quase como o inglês usa a palavra "tuning" [afinação], quando um músico distende (a raiz original de *intendo*) as cordas de seu instrumento. Em seu *Tusculanae Disputationes* (uma obra reverenciada por Agostinho, como ele nos diz), enquanto revisa várias teorias gregas sobre a natureza da alma, Cícero menciona favoravelmente Aristóxeno de Tarento, "músico e também filósofo, que sustentava ser a alma uma afinação especial [*intentionem quandam*] do corpo natural, análoga àquela chamada de harmonia na música vocal e instrumental; respondendo à natureza e à confirmação

17 O mais cuidadoso estudo sobre os significados dos termos que descrevem essas noções no latim, no grego e no árabe continua sendo H. Wolfson, "The Internal Senses"; ver também D. Black, "Estimation (*Wahm*) in Avicenna". Os estoicos têm uma importância crucial na consideração do conteúdo emocional das "imagens" na filosofia antiga: na tradição latina, eles são representados pelo tratado anônimo de "Longinus", *Do sublime*; ver especialmente Imbert, "Stoic Logic and Alexandrian Poetics". A filosofia estoica tem uma relação complicada, porém frutífera, com o ensino da retórica na Antiguidade, e também com Agostinho; sobre esta última relação, ver especialmente a segunda edição de M. Colish, *The Mirror of Language*. Cícero usou *intentio* para traduzir o conceito estoico de *tonos*, a "tensão" ou ressonância harmônica da mente ao apreender as "coisas" de sua experiência (cf. *OLD* s.v. *intentio*, 1b; a citação é de *Tusculan Disputations* I.10. Ver também a nota de J. E. King sobre o uso que Cícero faz da *intentio* em II.23, edição LCL, pp. 208-9). Terei mais a dizer sobre isso mais tarde, no cap. 2.

18 Tirado de uma notícia de S. Blakeslee sobre a pesquisa, principalmente de Joseph LeDoux, da New York University, e de Hanna e Antonio Damasio, da University of Iowa: *The New York Times*, 6 dez., 1994, seção B, pp. 5, 11. Ver também A. Damasio, *Descartes' Error*, e J. LeDoux, *The Emotional Brain*.

do corpo como um todo, vibrações de diferentes tipos são produzidas como os sons o são na música vocal¹⁹. Cícero está interpretando o conceito estoico de *tonos*, "tônus/tom" (de músculos e de cordas), uma palavra também geralmente usada para os "modos" da música²⁰. O conceito é reconhecível na *intentio* monástica, mas era aplicado espiritual e emocionalmente.

Os monges pensavam a *intentio* como concentração, "intensidade" da memória, do intelecto, mas também como uma atitude emocional, o que poderíamos chamar hoje de "tensão criativa", voluntariamente adotada, que tornava possível que o trabalho produtivo da memória fosse levado adiante (ou que o frustrava, se a *intentio* fosse ruim ou a vontade própria fosse ineficaz). A leitura, pública ou em "silêncio", de um texto sagrado precisava ser empreendida com uma *intentio* particular, aquela da "caridade".

Essa "intenção" não envolve qualquer conteúdo doutrinário ou filosófico, classificações ou definições. Antes, carrega uma analogia com a noção retórica de *benevolentia*, a atitude de boa vontade e confiança que o orador esperava despertar em sua audiência ao aproximar-se dela, desde o início, dentro desse mesmo espírito. Como no famoso enunciado de Agostinho: "Chamo caridade a um movimento da mente em direção à fruição proveitosa de Deus por ele próprio, e à

19 Cícero, *Tusculan Disputations* I.10 (LCL, p. 24): "musicus idemque philosophus, ipsius corporis intentionem quandam, velut in cantu et fidibus quae harmonia dicitur, sic ex corporis totius natura et figura varius motus cieri tamquam in cantu sonos"; trad. J. E. King (sobre a *intentio*, ver especialmente sua nota lexicográfica, pp. 207-8). Cícero também usa a palavra em II.23, II.65 e IV.3. Em *De oratore* III.57, descreve como "toda a estrutura de um homem, e toda sua fisionomia, e as variações de sua voz, ressoam como cordas em um instrumento musical, tão logo são movidas pelos afetos da mente [*sonant ut a motu animi quoque sunt pulsae*] [...] os tons da voz, como acordes musicais, são tramados de forma a responder a qualquer toque". Cf. *Tusculan Disputations* II.24, em referência às "vozes" emotivas do orador Marco Antônio, um dos principais oradores em *De oratore*. Como ficará claro, o conceito monástico de *intentio* envolve em larga medida uma noção de ressonância mental e de "tom", a qual, quando apropriadamente "afinada" para a meditação, transforma a mente em uma espécie de *organum* ou instrumento musical interno; ver especialmente o comentário de Agostinho sobre o *locus tabernaculi*, discutido adiante no cap. 5.

20 Aristóxeno de Tarento era um pitagórico e peripatético; ver F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles*, vol. 2, para testemunhos e fragmentos atribuídos a ele. O conceito de *tonos* foi invocado pelos estoicos (de acordo com o comentário de Calcidio sobre o *Timaeus* de Platão) em uma descrição da percepção pelos sentidos, particularmente a visão, que descrevia a alma como "distendida" durante o processo; ver também H. von Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, vol. 2, par. 10, fragmentos 439-62. Meus agradecimentos a Peter Lautner por fornecer-me essas referências, e por enfatizar para mim o contexto estoico da utilização feita por Cícero nos livros I e II. Sobre os primeiros trabalhos gregos sobre a visão, incluindo os estoicos, ver também D. Lindberg, *Theories of Vision*, pp. 1-17.

fruição de si próprio e do próximo por amor a Deus"²¹. Um "movimento da mente em direção a" alguma coisa envolve não somente *affectus*, ou emoção, mas também *intentio*.

Essa concepção de *intentio* está certamente relacionada àquela que acabei de discutir; se a *intentio* é uma parte de toda imagem de memória, se ela é a coloração ou atitude que temos diante de uma experiência, com base na qual determinamos onde "pendurá-la" nas cadeias interligadas de nossos "lugares", então reacender esse tipo de *intentio* nos tornará capazes de começar a encontrar aquelas memórias novamente. Observe-se também que, nesse modelo cognitivo, as emoções não são "entidades" mentais discretas, mas estão intricadamente entretecidas exatamente nas mesmas redes de memória em que se encontram os fatos e objetos de nossa experiência, aquilo que hoje chamamos de "dados"²². E ainda que nossas memórias estejam "distendidas" nesse sentido desde o começo, nós constantemente as reestruturamos e as recompomos por meio de outras *intentiones* diferentes que trazemos para nossas variadas ocasiões de recordação.

Em uma psicologia assim, não pode existir algo como uma memória verdadeiramente objetiva ou verdadeiramente inconsciente, porque cada coisa recordada precisa ser intencionalmente "marcada" e "atrelada" a nossos próprios lugares. Mas, como as rodas e engrenagens de uma máquina, os "lugares" mnemônicos permitem que toda a estrutura se mova e funcione. As imagens mnemônicas são chamadas de "imagens agentes" na retórica, pois a um só tempo estão "em ação" e "agem sobre" outras coisas.

O poder dessa técnica elementar é que ela proporciona o acesso imediato a quaisquer fragmentos ou materiais armazenados que se possam desejar, e também fornece os meios para construir qualquer quantidade de referências cruzadas, ligações associativas entre os elementos de tais esquemas. Em suma, essa técnica proporciona uma memória de acesso aleatório e também estabelece padrões ou bases sobre os quais é possível construir qualquer número de comparações e concordâncias de materiais adicionais. Este último objetivo, a fabricação de "locações" mentais para "guardar" (*collocare*) e "recolher" (*tractare*), é onde *memoria* e invenção convergem em um único processo cognitivo.

21 Agostinho, *De doctrina christiana* III.x.16: "Caritatem uoco motum animi ad fruendum deo propter ipsum et se atque proximo propter deum". Recorde-se o uso feito por Cícero da expressão *motus animi* na citação de *De oratore* III.57 (n. 19, anterior), no contexto da *intentio* retórica emotiva.

22 M. Nussbaum insistiu nessa conexão também na filosofia de Aristóteles do julgamento ético, em *The Therapy of Desire*, do qual a parte mais importante para a retórica foi reimpressa em A. Rorty, *Essays on Aristotle's Rhetoric*, pp. 303-23.

4. "Como um sábio mestre construtor"

Na mnemotécnica antiga, a arquitetura era considerada a melhor fonte de locais de memória familiares. A arquitetura desempenha também um papel essencial na arte da memória, o qual é fundamental para meu estudo atual, mas a versão monástica da mnemônica arquitetônica carrega ressonâncias não romanas que transformam em algo rico e estranho o conjunto de "salas" de memória do orador forense. Essas ressonâncias, como se poderia prever, são bíblicas.

A mnemônica arquitetônica monástica está fundada, como uma vasta superestrutura, em um texto-chave de São Paulo, em 1 Coríntios 3:10-17, no qual ele se compara a "um sábio mestre construtor":

Segundo a graça de Deus que me é concedida, eu, como um mestre construtor sábio, lancei o alicerce, e outro edifica sobre ele. Mas que cada um cuide da maneira como edifica sobre ele. Porque ninguém pode lançar outro alicerce além do que já está lançado, que é Jesus Cristo. Agora, se algum homem construir sobre esse alicerce com ouro, prata, pedras preciosas, madeira, feno, palha, a obra de cada um será tornada manifesta: pois o dia do Senhor a declarará, porque será revelada pelo fogo; e o fogo provará o que vale a obra de cada um. Se subsistir a obra que um homem edificou sobre o alicerce, ele receberá uma recompensa. Se a obra de algum homem se queimar, ele sofrerá perda; mas ele próprio será salvo; porém, como quem é salvo pelo fogo. Não sabeis vós que sois o templo de Deus e que o Espírito de Deus habita em vós? Se alguém destruir o templo de Deus, Deus o destruirá; porque o templo de Deus, que sois vós, é santo²³.

Essa passagem abriu caminho a uma virtual indústria de metáforas arquitetônicas exegéticas. Seja como atividade, seja como artefato, o tropo da construção possui, como notou Henri de Lubac, "une place privilégiée dans la littérature

23 1 Coríntios 3:10-17: "Secundum gratiam Dei, quae data est mihi, ut sapiens architectus fundamentum posui: alius autem superaedificat. Unusquisque autem videat quomodo superaedificat. Fundamentum enim alius nemo potest ponere praeter id quod positum est, quod est Christus Iesus. Si quis autem superaedificat super fundamentum hoc, aurum, argentum, lapides pretiosos, ligna, foenum, stipulam, uniuscuiusque opus manifestum erit: dies enim Domini declarabit, quia in igne revelabitur: et uniuscuiusque opus quale sit, ignis probabit. Si cuius opus manserit quod superaedificavit, mercedem accipiet. Si cuius opus arserit, detrimentum patietur: ipse autem salvus erit: sic tamen quae per ignem. Nescitis quia templum Dei estis, et Spiritus Dei habitat in vobis? Si quis autem templum Dei violaverit, disperdet illum Deus. Templum enim Dei sanctum est, quod estis vos". Citei de preferência a Versão Autorizada, quando pude fazê-lo, mas quando o latim é significativamente diferente, utilizei a tradução de Douay ou traduzi eu mesma.

religieuse, doctrinale ou spirituelle"²⁴. O tropo foi usado por Filon, o exegeta judeu do século II, e há também conexões intrigantes entre o uso cristão primitivo e a "obra" mística da meditação *merkabab* judaica, que utiliza várias das mesmas estruturas básicas da exegese cristã primitiva²⁵. Na cristandade medieval, esse texto paulino se tornou rapidamente autoridade para uma técnica mnemônica plenamente desenvolvida, usando o *planus* (e algumas vezes também a *elevatio*) de um edifício desenhado na mente de alguém como a estrutura para a meditação alegórica e moral, as "superestruturas" (*superaedificationes*) da *sacra pagina*.

Paulo usa sua metáfora arquitetônica como um tropo para a invenção, não para o armazenamento. Comparando-se a um construtor, ele diz que estabeleceu uma fundação — uma fundação que só pode ser Cristo — sobre a qual outros são convidados a construir à sua própria maneira²⁶. Desde o início da cristandade, o tropo arquitetônico é associado à invenção tanto no sentido de "descoberta" como no de "inventário". O alicerce que Paulo estabeleceu age como um dispositivo que torna possíveis as invenções de outras pessoas. Esse pode parecer um aspecto menor desse texto, mas adquiriu grande significação posteriormente, quando os estudiosos de exegese elaboraram essa "fundação" para suas composições meditativas próprias, convidados a fazer isso pelo próprio São Paulo.

Inicialmente, as estruturas a serem construídas estavam limitadas àquelas cujas descrições e medidas eram dadas no Antigo Testamento. Essa é uma tradição antiga, provavelmente com raízes judaicas. De Lubac cita Quodvultdeus

24 H. de Lubac, *Exégèse médiévale*, vol. 4, p. 44; um compêndio de citações breves de uma variedade de escritores exegéticos desde o século I (Filon) até o século XII, demonstrando a penetração do tropo básico, encontra-se nas páginas 41-60. Ver também B. Smalley, *The Study of the Bible*, pp. 3-7 (sobre Philo Judaeus). Credita-se a Orígenes a construção do método de interpretação "espiritual" ou alegórica da Bíblia para os cristãos; seu débito para com a tradição hermenêutica judaica é analisado em N. De Lange, *Origen and the Jews*.

* "Um lugar privilegiado na literatura religiosa, doutrinária ou espiritual." (N. do T.)

25 O estudo padrão sobre o misticismo *merkabab* é o de G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*. Ver, porém, as advertências feitas por M. Swartz, *Mystical Prayer in Ancient Judaism*, esp. pp. 6-18. Uma revisão das várias linhas dessa tradição, com referência particularmente às culturas literárias, encontra-se em M. Lieb, *The Visionary Mode*.

26 Sobre a possibilidade de que o próprio Paulo fosse instruído nos textos e tradições *merkabab*, ver A. Segal, *Paul the Convert*, esp. pp. 40-52. Segal liga a referência de Paulo ao Templo, nesta passagem, a tradições judaicas anteriores (p. 168). Ver também Lieb, *The Visionary Mode*, pp. 173-90, e a bibliografia fornecida por ele. Deve-se ter em mente, naturalmente, que uma injunção para lembrar o plano do Templo como um ato meditativo de penitência se encontra no texto de Ezequiel (43:10-12). Terei mais a falar sobre isso adiante.

(um companheiro de Agostinho de Hipona): "Se você tiver gosto por construções, você tem a construção do mundo [Gênesis 1], as medições da Arca [Gênesis 6], o recinto do Tabernáculo [Êxodo 25-27], a construção do Templo de Salomão [1 Reis 6], todos eles expressões, em termos terrenos, da própria Igreja, que eles prefiguram"²⁷.

Os mais antigos usos desse tropo indicam que os dispositivos composicionais que utilizavam as edificações bíblicas nunca eram tratados exclusivamente como possuindo um conteúdo único, como um diagrama, ou um objetivo específico, à maneira de um teorema matemático, mas sim como heurísticas organizativas, dispositivos para "descobrir" significados²⁸. A distinção entre essas duas atitudes cognitivas bascia-se na possibilidade de escolher se um livro, ou uma igreja, é pensado como um objeto a ser observado e estudado pelo que é em si mesmo — por exemplo, supondo que ele simplesmente é, por si só, uma enciclopédia em linguagem-símbolo, a qual podemos, portanto, descrever como "realmente" é — ou se tal livro, ou igreja, é pensado como uma máquina, uma ferramenta que as pessoas usam para finalidades sociais como a construção de símbolos. É a diferença entre considerar a obra que se está contemplando como um fim ou como um meio — ou, em conhecidos termos agostinianos, entre desfrutar de alguma coisa por ela mesma ou utilizá-la para propósitos sociais, quer dizer, éticos (lembrando que os cristãos lutam para ser "cidadãos" da Cidade de Deus).

Gregório Magno articulou os "quatro sentidos" da exegese bíblica sob a forma de uma poderosa mnemônica, uma ferramenta de composição que funciona segundo o modelo das *circumstantiae* inventivas (por exemplo, quem, o que, onde, quando, como) da antiga retórica forense²⁹: "Primeiro colocamos em seu lugar as fundações do significado literal [*historia*]; então, por meio da interpretação tipológica, erigimos a estrutura de nossa mente na cidade murada da fé; e ao final, pela graça do nosso entendimento moral, como que acrescentando co-

27 Quodvultdeus, *Liber promissionum*, "De gloria regnoque sanctorum capitula", 13.17 (CCSL 60, 221.59-62): "Aedificandi si est affectio, habes fabricam mundi, mensuras arcae, ambitum tabernaculi, fastigium templi Salomonis, ipsiusque per mundum membra Ecclesiae, quam illa omnia figurabant". Ver também de Lubac, *Exégese médiévale*, vol. 4, p. 41.

28 Um ponto bem estabelecido por Lieb no que concerne às tradições do "trabalho" interpretativo a respeito do Trono-Carruagem: ver especialmente *The Visionary Mode*, pp. 83-4. Ver também Eden, "Hermeneutics and the Ancient Rhetorical Tradition".

29 Fiz essa sugestão em *The Book of Memory*, p. 165. Que a função retórica, inventiva, das *circumstantiae*, intimamente relacionada à mnemônica, continuava a existir no século XII é evidente pelo título, "De tribus maximis circumstantiae gestorum", do Prefácio de Hugo de St.-Victor ao seu *Chronicon*, uma arte mnemotécnica (ver o Apêndice A de *The Book of Memory*).

res, revestimos o edifício"³⁰. Essa máxima, posteriormente muito citada na Idade Média, é uma recordação *ad res* de Paulo; Gregório podia esperar que sua audiência a reconhecesse como tal. E ele também modela o ato de interpretação bíblica como um processo de invenção, um ato de composição e fabricação.

O texto literal é tratado como se apresentasse um conjunto de sinais memoriais para o leitor, uma "fundação" que deve em seguida ser realizada erigindo-se sobre ela um tecido mental que utiliza tudo que a "cidadela da fé" produz, e em seguida colorindo toda a superfície. No contexto da hermenêutica das escrituras, a "cidade murada" (*arx, arcis*) faz um trocadilho sonoro com *arca* ("cofre" e "Arca"), e um trocadilho visual com a cidadela do Templo, de Ezequiel, "a cidade sobre um monte" de Mateus, e com a "Jerusalém Celeste"³¹ de João. É também uma coincidência útil que Gregório utilize a palavra *historia* para aquilo que autores posteriores chamarão de *sensus litteralis*: pois as histórias bíblicas, especialmente as do Antigo Testamento, são tratadas como se cada uma fosse o plano de uma narrativa, uma de *One Hundred Great Plots* [*Cem Grandes Histórias*], cujo propósito principal é serem recontadas.

Nas mentes dos escritores monásticos, todos os versículos da Bíblia se tornaram, assim, lugares de reunião para outros textos, dentro dos quais mesmo as mais remotas (em nosso juízo) e improváveis matérias eram coleccionadas, à medida que a memória associativa de um autor particular as arrastava para dentro. Associações baseadas em assonância e dissimilaridade têm tanta chance de acabar reunidas quanto aquelas baseadas em consonância e semelhança. Uma teia de memória pode ser construída usando um ou outro princípio, e frequentemente (como nas recordações do Juízo Final), usando os dois em conjunto.

E a comprovação de um narrador está na qualidade e no caráter de sua fabricação e de seu colorido — a reconstrução, não a repetição dos "fatos" das narrativas fundadoras. Parece haver pouco interesse nos "fatos" *per se*. Ao contrário, recontar uma história é considerado uma questão de julgamento e caráter. Paulo diz que "o fogo provará toda obra humana". Ele enfatiza que isso não é um de-

30 Gregório Magno, *Moralia in Job*, Prologue ("Epistola ad Leandrum") 3 (CCSL 143, 4.110-114). "Nam primum quidem fundamenta historiae ponimus; deinde per significationem typicam in arcem fidei fabricam mentis erigimus; ad extremum quoque per moralitatis gratiam quasi superducto aedificium colore vestimus".

31 *Arx* pertence à família das metáforas de salas de armazenagem para a memória (ver *The Book of Memory*, cap. 1, para um catálogo descritivo de muitas delas). A palavra estava ligada a *arca*, segundo Isidoro de Sevilha, *Etymol.* XV.2: "ab arcendo hostem arces vocantur. Unde et *arcus* et *arca*", "elas são chamadas de *arces* a partir do 'prever-se contra' [*arcendo*] um inimigo. Daí também as palavras *arco* e *arca* ['baú', com um trocadilho adicional, em Latim, com *arco* no sentido arquitetônico]".

terminante da salvação — um trabalhador medíocre será salvo mesmo que sua obra queime (1 Coríntios 3:15). Mas o teste do fogo manifestará a qualidade da obra individual — se suas paredes são feitas de ouro ou de palha. A preocupação de Paulo, como dos autores que mais tarde usaram esse tema, é com a ética, não com a reprodução, ou — para colocar as coisas em termos de memória — com o recordar, não com o decorar. *Você* é o templo de Deus, prosseguia o lugar-comum, e o trabalho inventivo de construir as superestruturas desse templo é confiado à sua memória. Esse tema paulino é reiteradamente realizado em obras literárias, na arquitetura monástica e na decoração de ambas.

A natureza invencional do tropo do mestre construtor continua evidente no uso feito dele durante o século XII. O mestre-professor Hugo de St.-Victor afirma que, dado que a sagrada escritura é semelhante a um edifício, aqueles que a estudam deveriam ser como pedreiros, *architecti*.

Observe o que o pedreiro faz. Quando as fundações foram assentadas, ele estica o seu fio em uma linha reta, traça sua perpendicular, e então, uma a uma, assenta em uma fileira as pedras diligentemente polidas. Então ele pede outras pedras, e outras ainda [...] Veja agora, você veio à sua [leitura], está prestes a construir o edifício espiritual. As fundações da narrativa já foram assentadas em você: falta agora que você assente as bases da superestrutura. Você estica sua corda, alinha-a com precisão, assenta as pedras quadradas nas feiras e, movendo-se em redor delas, estabelece o traçado, por assim dizer, das futuras paredes³².

Note-se como essa passagem faz lembrar o texto de Paulo, sem nunca mencioná-lo diretamente (um recurso muito comum para a *memoria* intertextual)³³.

32 Hugo de St.-Victor, *Didascalicon*, vi.4 (org. Buttimer, pp. 118.10-13, 119.27-120.1): "[R]espice opus caementarii. collocato fundamento. lineam extendit in directum, perpendicularum demittit, ac deinde lapides diligenter politos in ordinem ponit. alios deinde atque alios quaerit [...] ecce ad lectionem venisti, spirituale fabricaturus aedificium. iam historiae fundamenta in te locata sunt: restat nunc tibi ipsius fabricae bases fundare. linum tendis, ponis examussim, quadros in ordinem collocas, et circumgyrans quaedam futurorum murorum vestigia figis"; trad. J. Taylor. As "feiras" de alvenaria mencionadas são as partes do currículo, comparadas às camadas de pedras assentadas quando se ergue uma parede: ver Taylor, n. 15, p. 223. O tropo concretizou-se como um desenho real no século XIII, no quadro meditacional comum conhecido como "Torre Sapientiae" ou "Torre da Sabedoria", uma de muitas secularizações semelhantes de lugares-comuns cognitivos monásticos (produzidas principalmente pelas ordens de frades, como esta). Sobre o próprio desenho da *torre sapientiae*, ver L. Sandler, *The Psalter of Robert de Lisle*, e suas referências bibliográficas. Esse manuscrito inglês do século XIV contém uma rica coleção desses desenhos cognitivo-mnemotécnicos.

33 Ver *The Book of Memory*, pp. 98-9. I. Illich, *In the Vineyard of the Text*, meditou de forma penetrante sobre as práticas de leitura de Hugo, embora eu considere seus termos analíticos algo mais românticos e menos retóricos do que eu escolheria.

Um aluno deve usar o edifício mental que ele mesmo dispôs sobre a fundação de seu conhecimento "histórico" da Bíblia — isto é, de sua "narrativa" — como uma estrutura na qual reunirá todos os fragmentos de seu aprendizado subsequente. Essas "superestruturas" (uma palavra paulina) construídas mnemonicamente são úteis não como dispositivos de mera reprodução (repetição de memória), mas como mecanismos para coletar e re-coletar, com os quais é possível compor as linhas do próprio aprendizado e, assim, "ser capaz de edificar nessa estrutura tudo que for posteriormente descoberto" no "grande mar de livros e [...] na múltipla complexidade das opiniões" que serão encontradas no decorrer da própria vida³⁴. É tão importante fazer essa fundação corretamente quanto é para qualquer construtor fazer suas fundações "verdadeiras".

Mas a fundação não deve ser confundida com a estrutura completada. A fundação é a *base*, mas não a *chave*: ela "autoriza", no sentido medieval, iniciando e originando mais construções. A "chave" — o "caráter" e o "acabamento" da técnica do mestre construtor — repousará no uso relativamente benéfico que se faça desse embasamento comum. Conforme enfatizou São Paulo, essa é uma questão não apenas de salvação, mas também de beleza e benefício, de *ornamentum* concebido em seu sentido clássico, no qual "utilidade" se mescla com "deleite". Os hábitos de leitura medievais baseiam-se em um modelo de domínio de uma técnica, as "feiras" de pedras ou tijolos ou outros materiais que um mestre pedreiro pode fazer ao construir uma parede, com ênfase concomitante na preparação (a base), nas rotinas de exercícios (disciplina), e nas etapas de um *caminho* em direção à produção de um artefato acabado, uma mestria que proporciona prazer³⁵.

34 Hugo de St.-Victor, *Didascalicon*, vi.4 (org. Buttimer, p. 120.6-8): "instructus sit, ut, quaecumque postmodum invenerit, tuto superaedificare possit. vix enim in tanto librorum pelago et multiplicibus sententiarum anfractibus"; trad. J. Taylor. P. Sicard, em *Hughes de St.-Victor*, sustenta que, para Hugo e seus alunos, os tropos da "construção" adquiriram um valor fundamental. Isso é certamente verdadeiro; não estou convencida, contudo, de que o valor atribuído à figura da "construção" seja tão distintivo como para ser considerado particularmente próprio dele, Hugo.

35 O estatuto da "letra" na exegese de Hugo de St.-Victor foi, e continua sendo, objeto de debate entre os historiadores da inteligência. Ver especialmente de Lubac, *Exégèse médiévale*, vol. 3, pp. 332-9, e Smalley, *The Study of the Bible*, pp. 97-106. Como comenta Smalley sucintamente (p. 102): "A filosofia de Hugo o ensina a valorizar a letra. Ela não o ensina a considerar a letra como um bem em si mesma". Em sua discussão desse assunto, de Lubac enfatiza o modelo da construção, como faz o próprio Hugo; esta me parece uma ênfase extremamente valiosa. A tendência a conceber, na interpretação, as relações entre os "níveis" literal e espiritual como hierarquias estáticas é moderna, creio eu, e reflete uma falta de imaginação histórica em seu nível mais profundo — um traço não compartilhado por de Lubac nem por

Quando o plano da fundação tiver sido delineado com nossa própria linha de medir interna de construtor, nossa *lineus* ou *linea*, e demarcado com pedras, então as paredes podem ser erguidas:

e se [o pedreiro] por acaso encontra algumas [pedras] que não se encaixam na feira que ele assentou, ele toma sua lima, desbasta as partes protuberantes, lima os pontos ásperos, e as partes que não se encaixam, ele as reduz à forma, e assim finalmente as une ao restante das pedras assentadas na feira [...] A fundação está dentro da terra, e nem sempre tem pedras suavemente encaixadas. A superestrutura eleva-se acima da terra, e demanda uma construção suavemente proporcionada. Com a página divina dá-se exatamente o mesmo [...] A fundação que está sob a terra, dissemos, representa a história, e a superestrutura que é construída sobre ela, dissemos, sugere a alegoria³⁶.

O formato ou a fundação de uma composição deve ser pensado como um “lugar-onde-se-inventa”. Tudo é encaixado nele. E quando o compositor, atuando como um mestre construtor ou *architectus*, encaixa seus tropos sobre as pedras fundamentais de um texto, ele deve alisar, raspar, talhar, e por outras formas adaptar e “traduzir” os *dicta et facta memorabilia* que estiver usando como seus materiais³⁷. Da mesma forma, o edifício da vida de alguém (por assim dizer), embora criado a partir de narrativas compartilhadas por todos os cidadãos, é também uma criação inteiramente pessoal, uma expressão (e criação) de seu caráter³⁸. Isso é manifesto na injunção de São Paulo, de ser como um mestre construtor sábio: o fogo experimentará a qualidade de sua obra.

Smalley. Sobre o modelo educacional de Hugo, ver J. Châtillon, “Le titre Du ‘Didascalicon’”, e Sicard, *Hugues de Saint-Victor*, esp. pp. 17-34.

36 Hugo de St.-Victor, *Didascalicon*, vi.4 (org. Buttimer, pp. 118.13-16, 118.20-22, 119.4-6): “et si forte aliquos primae dispositioni non respondentes invenerit, accipit limam, praecminentia praecidit, aspera planat, et informia ad formam reducit, sicque demum reliquis in ordinem dispositis adiungit [...] fundamentum in terra est, nec semper politos habet lapides. fabrica desuper terram, et aequalem quaerit structuram. sic divina pagina [...] quod sub terra est fundamentum figurare diximus historiam, fabricam quae superaedificatur allegoriam insinuare”. É preciso notar que a palavra *pagina* (como em “divina página”) refere-se tanto ao arranjo em colunas das páginas de manuscritos quanto à natureza compacta e composicionalmente incompleta daquilo que era convencionalmente escrito nesse formato: ver *The Book of Memory*, pp. 92-3.

37 Sobre a teoria retórica da tradução medieval, e suas raízes na poética clássica, ver especialmente Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation*, e D. Kelly, “*Translatio Studii*”. O tropo da construção é uma imagem particularmente rica do processo de tradução, pois as pedras para a construção são literalmente carregadas de um lugar para outro.

38 A relação entre “caráter” e os conteúdos das imagens da memória é discutida em *The Book of Memory*, esp. pp. 178-83. A palavra *character* significava literalmente “selo”, como o que se

Assim, o trabalho da memória possui uma dimensão irreduzivelmente pessoal e privada, ou “secreta”, porque edifica unicamente através das associações feitas na mente de algum indivíduo. É também por isso que essa é uma atividade moral, uma atividade do caráter e daquilo que era chamado de “temperamento”³⁹.

Ao mesmo tempo, porque a maior parte de seus materiais de construção é comum a todos — são de fato lugares comuns —, o trabalho da memória é também plenamente social e político, uma atividade verdadeiramente cívica. O balanço constante entre o individual e o comunal, entre *ethos* e *pathos*, é ajustado e operado com as ferramentas da retórica: imagens e figuras, tópicos e esquemas. Entre essas ferramentas, são essenciais as *res* memoriais, os blocos construtivos de novas composições.

5. A máquina do mestre construtor sábio

Entretanto, uma memória, não importa quão lindamente montada, não é ela própria invenção. Ela é, como meu subtítulo deveria enfatizar, uma máquina para realizar as tarefas da invenção. É muito difícil, para estudantes modernos, captar intuitivamente essa visão construtiva da memória humana: estamos profundamente apegados à crença de que a memória deveria servir para reiterar e repetir coisas como um papagaio, que a memória só é boa para passar em exames; mostramo-nos espantados (mesmo sabendo o tempo todo que é verdade) de que nossas memórias possam estar “erradas”.

Para alguns de nós, outro tipo de dificuldade pode surgir de nossas ideias modernas sobre as máquinas. Quando usamos a palavra “máquina”, ela é frequentemente contrastada com “humano”, traindo nossa suposição íntima de que tudo que é mecânico (como o que é artificial) é antitético com relação à vida humana e, particularmente, com os “valores” humanos. Podemos pensar nas

faz com cera: estava assim relacionada ao tropo principal segundo o qual a memória era “marcada” ou “impressonada” pelas experiências de cada um. Logo, o caráter de cada um era, muito literalmente, um resultado importante de suas memórias: mas o “temperamento”, como as qualidades variáveis da cera, é um fator crucial, que assegura que as memórias das “coisas” nunca serão completamente idênticas de uma pessoa para outra. Um enunciado medieval particularmente convincente desse princípio do “caráter” está no Canto 2 (esp. linhas 121-48) do *Paraiso* de Dante, no qual Beatriz explica a natureza das manchas da lua.

39 Detalhei em outros trabalhos como e por que a leitura meditativa enquanto trabalho de memória era analisada como uma atividade moral, e como a *memoria* acabou sendo pensada como fundamental para a *prudentia*, a virtude do julgamento ético, especialmente no cap. 5 de *The Book of Memory*.

máquinas como suspeitosamente não humanas e, em verdade, como rivais dos empreendimentos humanos, pois somos capazes de pensar as tecnologias como "sistemas" autossuficientes, talvez até mesmo com vida própria. Mas as culturas pré-modernas, pré-industriais, não compartilhavam dessa premissa. Suas máquinas eram inteiramente humanas.

Uma *machina*, segundo Isidoro de Sevilha, é um aparelho que arquitetos ou *maciones* ("pedreiros") utilizam para erguer a estrutura dos edifícios⁴⁰. Em latim clássico, *machina* designava qualquer tipo de guindaste — daí sua associação à construção. Isidoro deriva a palavra *maciones* de *machina*, porque os pedreiros, também chamados de *architecti* ou "mestres construtores", constroem sobre as fundações e, portanto, demandam *machinae* para trabalhar sobre as altas paredes e no telhado⁴¹. Logo, parece que para Isidoro o conceito de *architectus* designa alguém que faz especialmente paredes e telhados: ele pode também assentar as fundações, como diz São Paulo de si mesmo, mas a prova de sua excelência residirá em suas superestruturas, as "superaedificationes" de Paulo. Um pedreiro ou *architectus* é também um inventor e construtor, como foi o inventor da arquitetura, Dédalo. E Isidoro termina essa discussão observando que São Paulo chamou a si mesmo *architectus* porque, como um mestre construtor sábio, ele construía e fazia acréscimos sobre uma fundação.

As máquinas movem. São engenhos que movimentam outras coisas e que possuem eles mesmos partes móveis. Uma especificação cristã primitiva desse tropo é a *machina universalis*, a máquina cósmica construída e posta em movimento por Deus, como primeiro artífice e mestre construtor. "Ele em verdade, o artífice deste mundo, fabricou uma máquina e, como um mestre construtor sábio, suspendeu nas alturas o firmamento, moldou a terra como um grande dique

40 Isidore of Seville, *Etymol.* XIX.8.1-2: "In fabricis parietum atque tectorum Graeci inventorem Daedalum adserunt; iste enim primus didicisse fabricam a Minerva dicitur. Fabros autem sive artifices Graeci *tektonas* vocant, id est instructores. Architecti autem caementarii sunt, qui disponunt in fundamentis. Vnde et Apostolus de semetipso 'Quasi sapiens', inquit, 'architectus fundamentum posui'. Maciones dicti a machinis in quibus insistent propter altitudinem parietum".

41 Ver N. Pevsner, "The Term 'Architect'", para uma descrição da(s) tarefa(s) realmente desempenhadas por um *architectus* num canteiro de obras medieval. A palavra parece ter frequentemente implicado (e na Antiguidade sempre implicou) aquele que planejou, que "dispôs" o edifício, e que pode ou não ter supervisionado sua construção. Evidentemente, para São Paulo (que é quem mais importa para as culturas que estou discutindo) um *architectus* era alguém assim. Isidoro de Sevilha, na influente etimologia que acabo de discutir, associa o arquiteto a um pedreiro, e dessa forma à construção de paredes: como nota Pevsner, uma outra etimologia fazia dele um construtor de telhados (como um *archi-tectus* ou "fazedor de telhados", sendo *tectum* a palavra latina para telhado).

ou represa, prendeu os mares em cadeias⁴². Uma máquina é a ferramenta essencial do "mestre construtor sábio" paulino.

Qualquer estrutura que carrega coisas para o alto ou que ajuda a construir coisas é uma *machina*. Isidoro diz que a roda movida pela água em um moinho hidráulico é um tipo de *machina*. Tertuliano referia-se à Cruz como "a máquina do corpo trespassado", e em um tropo monástico bem posterior, o corpo humano era algumas vezes chamado de *machina rerum*, uma analogia microcósmica com a *machina aetherea* do cosmo⁴³. As máquinas também podiam ser engenhos de destruição: a palavra é usada em muitas crônicas para designar as máquinas de sítio. Ela pode referir-se às treliças que erguem e dão sustentação às videiras (em Jerônimo) ou — em uma adivinha de Aldelmo — ao guindaste usado para construir, no topo de um penhasco, um farol para marinheiros⁴⁴. Todas essas estruturas suspendem, erguem e movem. Todas elas são também construções feitas de materiais variados, criadas para uma variedade de propósitos, para o bem e para o mal. Elas são *ferramentas* para erguer e construir.

As construções mentais também podem ser chamadas de máquinas, e é esse uso da metáfora o que mais me interessa aqui. Em uma de suas cartas, Agostinho recorda 1 Coríntios 8:1, "scientia inflat, charitas aedificat", "o saber ensoberbece, a caridade edifica". Esse versículo é mais um uso paulino do tropo de que pensar é como construir um edifício (isto é, "edificação"). Agostinho então comenta que "o saber deveria ser usado como se fosse uma espécie de máquina, por meio

42 Citado a partir do Sermão 13a de Maximus, bispo de Turim no século V (CCSL 23, p. 45.47-50): "Ipse enim artifex huius mundi machinam fabricatus est, tanquam sapiens architectus caelum sublimitate suspendit terram mole fundavit maria calculis alligavit". Cf. seu contemporâneo mais velho, Agostinho, dirigindo-se a Deus no livro XI de suas *Confessiones*: "Quomodo autem fecisti caelum et terram et quae machina tam grandis operationis tuae?". "Mas como fizestes o céu e a terra? E que máquina tínheis para construir toda essa vasta obra vossa?" (*Confessiones* XI.v.7.1-2; CCSL 27, p. 197). A tradução (de 1631) é a de William Watts.

43 Isidoro de Sevilha, *Etymol.* XX.15.1 Tertuliano fala da Cruz como *configendi corporis machina*, "a máquina do corpo do trespassado": *Ad nationes* I.xviii.10 (CCSL 1, p. 38.13). Encontra-se "machina rerum" como uma metáfora para o corpo em um poema de Petrus Pictor, um clérigo flamengo do século XII, chamado "Liber de sacramentis" (Prol. 32; CCCM 25, p. 12), e também no *Speculum virginum* (XI.352-3; CCCM 5, p. 324). A frase *machina aetherea* é usada por Agostinho, *De Genesi ad litteram*, liber imperfectus (CSEL 28, p. 486.13-14).

44 Ver as citações tanto em *OLD* quanto em *TLL s.v. machina*. Uma pesquisa em CLCLT, s.v. *machina* e formas correlatas, produziu a maioria das citações patrísticas. As citações são de Jerônimo, *Commentarii in Hiezekielem* IV.15 (CCSL 75, p. 157.719); Aldhelm, *Aenigmata* 92 (CCSL 133, pp. 512-3). Sobre o projeto e o uso técnico das rodas d'água e guindastes, ver J. Gimpel, *The Medieval Machine*, e A. Mathies, "Medieval Treadwheels".

da qual a estrutura da caridade se eleva, e que perdura para sempre, ainda que o saber seja destruído⁴⁵. Gregório Magno, evocando a mesma figura, diz que “a máquina da mente é a energia do amor” por meio da qual, nesta existência, somos elevados às alturas⁴⁶. Essa “máquina” é a contemplação, que é capaz de elevar a alma humana. Nessa caracterização está implícito, naturalmente, que a “contemplação” é também um ato de invenção, uma “construção”.

A *memoria* medieval inclui, portanto, em nossos termos, o “pensamento criativo”, porém não pensamentos criados “a partir do nada”. Ela edificava sobre estruturas recordadas “localizadas” na mente de alguém na forma de padrões, edifícios, grades e — o mais fundamental — redes de “partículas”, construídas por associação, no interior de sua memória, partículas que devem ser “reunidas” em uma ideia. O trabalho da memória é também um processo, como uma viagem; deve, portanto, ter um ponto de partida. E essa suposição conduz novamente à necessidade de um “lugar”, porque recordar é uma tarefa de “encontrar” e de “ir de um lugar a outro” em sua mente pensante.

Hugo de St.-Victor, como o mestre em interpretação que era, explorou o tropo da construção em muitos pontos (dos quais já examinamos alguns) em seu tratado sobre a educação, que ele denominou *Didascalicon*. Ao caracterizar a geometria — de todas as sete artes liberais, aquela considerada essencial para um mestre construtor sábio —, ele a chama de “manancial de percepções e fonte de máximas”⁴⁷. Poderíamos supor que essa é uma caracterização estranha para uma arte assim abstrata, não verbal. Hugo estava citando Cassiodoro; mas Cassiodoro estava caracterizando as *topica* do argumento, as “sedes do argumento, o manancial das percepções, a origem [como iniciadora] do discurso”⁴⁸. Em outras

45 Agostinho, *Epistulae* LV.xxi.39.1-6 (CSEL 34, p. 213): “sic itaque adhibeatur scientia tamquam machina quaedam, per quam structura caritatis adsurgat, quae manet in aeternam, etiam cum scientia destruetur”.

46 A frase é usada por Gregório Magno em *Moralia in Job* 6.37.58: “Machina quippe mentis est uis amoris quae hanc dum a mundo extrahit in alta sustollit” (CCSL 143, p. 328.118-119). No livro anterior do *Moralia*, Gregório fala da contemplação como uma “machina” (5.31.55; CCSL 143, p. 258.81) e, em sua *Expositio in Canticum canticorum*, escreve sobre a alegoria como uma espécie de máquina que eleva a alma que está distante de Deus (par. 2; CCSL 144, p. 3.14-15).

47 Hugo de St.-Victor, *Didascalicon* II.15 (org. Buttimer, p. 34.23): “fons sensuum et origo dictionum”. Ver a nota sobre essa passagem na tradução de J. Taylor desse texto. “The Geometry of The Mind” é o título de um belo ensaio de M. Evans sobre os diagramas medievais, que cita essa frase de Hugo.

48 Cassiodoro, *Institutiones* II.iii.14, uma discussão sobre a Dialética; citado em Isidoro de Sevilha, *Etymol.* II.xxix.16: “Nunc ad Topica veniamus, quae sunt argumentorum sedes, fontes sensuum et origines dictionum”. Um estudo importante sobre como a “geometria”

palavras, Hugo entendia que a geometria, a ciência das “formas”, se aplicava não apenas ao mundo físico, mas também ao cognitivo, à confecção dos esquemas e modelos para o pensar, para construir no interior das *sedes* ou locações das “coisas” lembradas, e a partir delas, os edifícios da mente: *sensus* (percepções, sentimentos, atitudes, juízos), *dictiones* (máximas e ditos) e *facta* (“eventos” enquanto narrativas).

II. *Memoria rerum*, relembando coisas

6. Fábulas de inventário: ensinando a teoria de sua técnica

A crítica literária dirigida neste século às histórias míticas e visionárias considerou-as sobretudo em termos de sua mimese, de sua “representação da realidade”, segundo a expressão de Erich Auerbach — fosse essa “realidade” natural, social ou psicológica. Eu tenho um conjunto de perguntas um tanto diferentes para fazer a respeito dessas histórias, relacionadas com seu funcionamento cognitivo. Posso ilustrar melhor essa diferença analisando uma categoria de mitos mnemotécnicos comuns.

Os astrônomos estão acostumados a dividir as estrelas visíveis em “constelações” com nomes de várias coisas — animais, seres míticos, instrumentos. Nas cartas celestes os artistas desenhavam, com maior ou menor naturalismo, a figura de um caçador, por exemplo, em torno das estrelas que formam Órion — seu cinto, sua adaga, seus pés, seus braços — e os dois cães que o seguem, o Cão Maior e o Cão Menor.

Os mapas desse tipo são muito antigos. A Prancha 5, tirada de um manuscrito produzido em torno do ano 1000 por um escriba famoso, o abade Odbert, do Monastério de St.-Bertin, no noroeste da França, mostra um mapa do céu setentrional elaborado para um manual comum, o *Phainomena* de Aratus, um poema grego sobre as constelações, traduzido para o latim na Antiguidade e usado como texto elementar de astronomia pela pedagogia monástica⁴⁹. Era comum nas bi-

estruturante ou *rationes* da música eram consideradas, na Idade Média, essenciais para a invenção da poesia lírica é o de R. Edwards, *Ratio and Invention*.

49 Aratus foi um poeta grego do século III a.C., ligado à corte da Macedônia. Seu trabalho não é considerado importante para a história da ciência astronômica, mas foi um ponto focal, ao longo da Antiguidade, daquilo que se poderia chamar de usos gramático-retórico-literários da astronomia. Foi traduzido para o latim, ao menos em parte, por Cícero, Varro e pelo imperador Germânico. A Idade Média o conhecia principalmente através de uma paráfrase latina do século IV, em prosa. Um importante disseminador, para a Idade Média, foi o poema sobre as sete artes liberais de Marciano Capela, bem como as *Etymologiae* e o *De*

bliotecas de mosteiros e continha tanto descrições de constelações individuais (com desenhos, em alguns manuscritos) como mapas de todo o céu, com os círculos do Equador Celestial, da Eclíptica (com todas as constelações do Zodíaco pintadas sobre ela), e da Via Láctea (chamada de *lacteus circulus*). Na Prancha 5, Órion e seus cães são visíveis no quadrante inferior direito, entre as constelações do Navio (Puppis) e da Baleia (Cetus), logo abaixo de Gêmeos. No centro desse mapa encontram-se a Ursa Minor, a Ursa Menor, com Polaris, a Estrela Polar, em sua cauda, e Draco, o dragão, serpenteando em seu redor para apontar a Ursa Major, a Ursa Maior.

Para explicar a origem dessas figuras, alguns verbetes de enciclopédias modernas nos dizem com toda seriedade que os vagamente definidos "povos primitivos", olhando o céu noturno, pensaram que os grupos de estrelas "se pareciam" com tais criaturas, e, então, deram-lhes nomes e teceram mitos para explicar como foram parar ali. Todos os mitos estelares são considerados como pertencentes ao gênero conhecido como fábula etiológica, uma história para explicar a origem de algo. O livro do Gênesis está repleto de tais histórias; as *Just-So Stories*, de Kipling, são também um exemplo desse gênero (como na verdade também o é a explicação enciclopédica que acabei de citar).

Quando olho para o grupo de estrelas denominado "Órion", confesso que não vejo nada "semelhante" a um caçador humano — e de fato nunca sei ao certo quais estrelas (além do padrão básico, que consigo ver imediatamente) "pertencem" a Órion e quais não pertencem. Os cães de Órion parecem-me ainda os menos imitativos das formas de cães que conheci. Logo, ou os "povos primitivos" (os gregos do período helenístico!!) satisfaziam-se muito mais facilmente do que eu com o que constituía a semelhança com um caçador e seus cães, ou em suas mentes estava acontecendo algo mais do que o reconhecimento de formas terrenas no céu.

De fato, os produtores dos manuscritos de Aratus, e de outras enciclopédias medievais sobre as constelações, parecem ter sentido que era necessário descrever as constelações individuais em primeiro lugar como *padrões* de estrelas: padrões que eram então ajustados ao nome de uma constelação desenhando-se uma figura grosseira em torno delas. A Prancha 6, tirada de um manuscrito do século IX de um trabalho de Isidoro de Sevilha (e que incorpora com liberalidade mate-

rerum natura de Isidoro de Sevilha (Marciano, diferentemente de Aratus, confere à Via Láctea proeminência entre os círculos celestiais; ver W. Stahl e R. Johnson, *Martianus Capella*, vol. 1, pp. 178-9). Sobre as fontes de Isidoro e sua contribuição à "astronomia literária", ver J. Fontaine, *Isidore de Seville et la culture classique*, vol. 2, pp. 457-67, 503-39. O papel de Aratus no antigo currículo das artes liberais é discutido por H. Marrou, *History of Education in Antiquity*.

riais de Aratus), também produzido no norte da França, mostra vários desses agrupamentos. Tais livros, embora feitos para alunos cujas mentes eram tão primitivas como sempre são as mentes de alunos principiantes, não recomendam a um aluno "agora, olhe para o céu e encontre o cão". Em vez disso, eles recomendam "procure no céu um padrão de estrelas com "tal" forma em "tal" posição", do mesmo modo como fazemos agora. Em outras palavras, os professores que escreviam esses livros admitiam que o que seria reconhecido era o *padrão*, não um "cão" ou um "touro"; eles reconheciam, exatamente como fazemos hoje, que tais nomes são convencionais.

Mas se as figuras das constelações não imitam alguma *coisa*, ainda que fantástica, então para que servem? O que as pessoas buscavam nesses mapas estelares era uma maneira de selecionar rápida e inequivocamente algumas estrelas, pois sua posição era essencial para conduzir sua vida cotidiana — calcular o calendário, navegar, plantar, saber quando fazer uma série de coisas. E um número grande de itens aleatórios, tais como as estrelas individuais, não podem ser guardados na memória e, portanto, não podem ser aprendidos, a menos que sejam organizados em padrões que permitam às pessoas encontrá-los rapidamente.

As constelações formam um inventário estelar, inventário que é facilmente reconstrutível, tanto em parte como no todo, e também cujo plano é completamente distintivo. Um mapa do céu tem a qualidade de ser ao mesmo tempo *solemnis* e *rarus*, para usar os termos de Alberto Magno. O propósito de organizar as estrelas em padrões de constelações não é sua "representação"; é auxiliar os seres humanos, em sua necessidade de encontrar diferentes estrelas, a localizá-las por meio de um padrão reconhecível, recuperado de suas próprias memórias de forma segura e imediata. Constelações são *ferramentas* mnemotécnicas.

Os padrões das constelações eram também encaixados em histórias (embora poucas pessoas as conheçam hoje em dia): narrativas que agrupam os padrões ou fixam características importantes de constelações particulares, tais como onde e em qual estação elas aparecem no céu noturno. "Situar" dentro de uma história as coisas a serem lembradas é um princípio mnemônico humano elementar; conhecidos na prática por qualquer sociedade, a flexibilidade e o poder mnemônicos da narrativa foram confirmados nos experimentos de F. C. Bartlett no início do século XX⁵⁰.

50 F. C. Bartlett, *Remembering*. É interessante que alguns estudiosos do Novo Testamento acreditem atualmente que o segmento mais antigo da "tradição de Jesus" tinha a forma de "ditos" que foram depois combinados em forma de narrativas. A sequência, ao que parece, seguiria o uso mnemotécnico básico da narração de histórias que Bartlett delineou em seus experimentos.

No caso de Órion, contam-se várias histórias. Quase todas elas se referem à posição da constelação no céu. Em algumas ele é associado a Ártemis (outra caçadora, embora ela em particular usasse um arco); ou foi ferido de morte por um grande escorpião (por ordem de Ártemis); em outras, ainda, ele estava perseguindo as Plêiades quando foram todos transformados em estrelas. Órion é uma constelação do fim do outono — estação da caça, marcada pelas constelações zodiacais de Escorpião e Sagitário (como Ártemis, um arqueiro, o qual, personificado no centauro Quíron, foi instruído por ela). A posição de Órion é tal que, à medida que as estrelas se movem, poderia se dizer que Órion “persegue” as Plêiades. Um mito sobre o nascimento de Órion o faz “nascido da urina”, fazendo um trocadilho entre seu nome, Órion, e a palavra grega para urina, *ouron*⁵¹.

Todas essas inúmeras histórias incorporam alguns princípios mnemônicos básicos. As histórias sobre o arqueiro e o escorpião associavam o padrão estelar Órion às constelações zodiacais de sua estação; a história das Plêiades a vincula a uma constelação vizinha. A “etimologia” que deriva Órion de *ouron* não é de modo algum o nosso tipo de etimologia, mas constitui uma aplicação de uma técnica mnemônica básica que associa itens por meio de um jogo de palavras: de fato, o difundido interesse pré-moderno nesse tipo de “etimologia” é a expressão de uma técnica mnemônica muito comum⁵².

Muitos dos mitos estelares são retardatários entre as histórias gregas, datando do período alexandrino. Não são verdadeiras fábulas etiológicas, mas o que eu chamo de “fábulas de inventário”, histórias imaginadas para ajudar a construir um inventário para um aprendizado elementar. Uma história desse tipo confere uma forma a alguns materiais básicos, relacionando (note-se o duplo sentido) vários fragmentos de informação em uma teia facilmente armazenada e recuperável — o propósito de um inventário da memória. Esses mitos estelares compartilham algumas características de outras histórias pedagógicas, tais como aquelas do “Physiologus” (o Bestiário) e as fábulas de “Esopo”. Estas constituem um gênero de narrativa mnemônica que também serve para o treinamento básico na *memoria* e que foi cultivada na escolas helenísticas.

51 Encontram-se resumos sucintos de muitos mitos estelares em P. Harvey, *The Oxford Companion to Classical Literature*; exemplos s.v. *Orion*, *Pleiades*, *Callisto*. Isidoro de Sevilha repete o trocadilho Órion-*ouron*, bem como várias outras “etimologias” estelares como essa (*Etymol.* III,71ff). Como veremos no cap. 3, o trocadilho é uma técnica essencial de aprendizagem e invenção.

52 Tal associação por meio de jogos de palavras é descrita no mais antigo conselho mnemônico conhecido, que aparece em um texto de aproximadamente 400 a.C. chamado *Dissoi logoi*: ver *The Book of Memory*, p. 28, e Yates, *The Art of Memory*, pp. 44-5.

Um outro exemplo de uma fábula de inventário trata da “origem” da própria *memoria*, a história segundo a qual o poeta grego pré-socrático Simônides de Céos inventou a arte da memória, quando conseguiu identificar os corpos recuperados de um salão de banquetes que havia desabado sobre seu avaro patrono, reconstruindo a ordem dos assentos que cada convidado ocupara durante o fatal festim (afortunadamente, ele havia sido chamado para fora do salão, quicá pelos deuses Castor e Pólux, pouco antes do desastre)⁵³. A história proporciona uma maneira de recordar os princípios de uma técnica mnemônica de construir uma ordem de “assentos” nos quais os itens a serem recordados são “colocados”, de tal forma que se possa rapidamente reconstruir e, assim, encontrar o que se necessita.

A história possui também a característica mnemônica essencial de estar ligada a um “princípio” ou personagem principal — a saber, Simônides, um poeta famoso, do qual qualquer garoto já teria memorizado algumas linhas no decorrer de seu aprendizado de gramática, e cujo nome, como um cabeçalho mental, estava, portanto, disponível como um “lugar” conveniente e razoavelmente familiar para esse conto⁵⁴. Finalmente, ela é sangrenta e violenta, características sempre reconhecidas como especialmente memoráveis.

Neste livro, as questões que coloco sobre a história de Simônides não dizem respeito ao seu conteúdo de verdade. Não estou interessada em tratar de questões como “Simônides inventou de fato a arte da memória memorada nessa história?” ou “O que podemos inferir sobre os costumes sociais gregos do fato de que todos os participantes da história são homens e/ou que, no banquete, o poeta teve seu pagamento negado por seu patrono?” ou “O que nos diz sobre a psicologia humana (ou dos antigos gregos) o fato de que uma história sobre as origens da memória é uma história sobre mortes violentas?” ou “Qual o significado de terem os deuses Castor e Pólux chamado Simônides para fora do salão no momento exato?” Todas essas são questões interessantes em si mesmas, mas não para os meus inte-

53 A mais antiga versão escrita dessa história chegou a nossos dias num texto latino do século I a.C. conhecido como *Rhetorica ad Herennium*, mas sua origem é grega; ela é também contada em detalhes por Cícero em *De oratore* II.86. Ficou conhecida na Idade Média por meio de um breve relato em Marciano Capela, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (*O Casamento de Mercúrio e Filologia*) V.538.

54 Plutarco, por exemplo (início do século II), cita com frequência trechos de Simônides (os mesmos poucos trechos, sendo o mais famoso aquele que diz que poesia é pintura que fala e pintura é poesia silenciosa), mas nunca reconta essa história. É um fenômeno antigo e medieval comum que contos como esse fiquem “ligados” a nomes famosos. Não penso que isso se deva primordialmente ao desejo de empurrar material inferior, apócrifo, para um público crédulo, mas sim, e mais importante, porque são esses poucos nomes famosos que as pessoas recordam com facilidade entre uma geração escolar e outra.

resses atuais. As questões que formularei neste estudo são sobre a utilidade de uma história como essa para o pensamento e o aprendizado: neste caso, sua comprovada utilidade (ninguém que a conheceu parece jamais tê-la esquecido) como uma mnemônica para vários aspectos elementares da técnica da memória⁵⁵.

A história de Simônides, como os mitos estelares, como as fábulas de Esopo e Aviano, como também os contos do Bestiário, é heurística e inventiva (pois as duas palavras são sinônimas, uma grega, a outra latina), mais do que mimética. Ela não trata de origens, ou poetas, ou banquetes, mas do aprendizado de alguns princípios de uma técnica.

Como representações da vida real, as fábulas estelares são absurdas, e seria o caso de perguntarmos por que a raça de Euclides teria perpetuado tais tolices, mesmo para suas crianças (em contraste, nosso preconceito contemporâneo é assegurar que as crianças saibam "somente os fatos" sobre suas estrelas). Mas essa qualidade de serem absurdas é *exatamente* o que as torna memoráveis, e portanto valiosas para culturas em que as pessoas dependiam de sua memória para conservar tudo que sabiam, culturas que também reconheciam o papel essencial da memória na cognição humana. Outra fábula de invenção dessa mesma cultura é aquela que faz das musas filhas de Mnemósine, e que, assim, "gera" por um processo similar as sete artes liberais.

As narrativas mnemônicas desse tipo são um traço comum a muitas das artes práticas e de caráter técnico antes das reorientações racionalistas do século XVIII. Os alquimistas embutiam os saberes de sua técnica em narrativas sobrenaturais que codificavam os procedimentos e ingredientes de vários processos químicos⁵⁶. A estranheza dessas histórias tem sido atribuída exclusivamente ao desejo de restringir o conhecimento a uma corporação de elite. Mas o ímpeto de recobrir um conhecimento técnico difícil em tais histórias é também explicado pela necessidade de recordar os processos com exatidão: os contos dos alquimistas são uma variedade de tecnolês, mas num jargão conscientemente criado para ser mais memorável do que os nossos. É um princípio da mnemotécnica em que nós recordamos de modo particularmente vívido e preciso coisas estranhas e emocionalmente tocantes, mais do que as coisas corriqueiras. Sexo e violência,

55 Matteo Ricci contou a seus alunos chineses a história de Simônides e do banquete quando lhes ensinou a arte da memória descrita na *Rhetorica ad Herennium*. Jonathan Spence descreve seu espanto quando reconheceu um conjunto de caracteres chineses nos escritos de Ricci como o equivalente ideográfico de "Simônides" (*Matteo Ricci*, pp. 2-3).

56 Embora tenha vivido muito depois dos alquimistas medievais, os escritos do químico-alquimista inglês Robert Boyle sobre processos químicos têm sido analisados segundo esses termos: ver especialmente os estudos de L. Principe, "The Gold Process" e "Robert Boyle's Alchemical Secrecy".

estranheza e exagero são especialmente poderosos para os propósitos da mnemônica. Dado que o conhecimento técnico, como o dos alquimistas, consistia até muito recentemente em uma grande quantidade de saberes transmitidos oralmente e retidos na memória, o papel mnemônico de tais narrações aparece-nos menos estranho e mais inteligente enquanto comportamento humano.

Os "mistérios" da técnica medieval revelam-se, assim, menos misteriosos (em nosso sentido) e mais mnemônicos. A geometria contava com toda uma iconologia de nomes de animais míticos para figuras geométricas complexas, muitas delas associadas à técnica dos construtores. Roland Bechmann estudou recentemente uma série de desenhos do caderno de notas de Villard de Honnecourt (século XIII), o único texto sobrevivente de seu gênero a respeito da arte dos mestres construtores medievais. Esses desenhos de formas naturais e humanas, algumas contendo figuras geométricas em seu interior, foram analisados por Bechmann, que revelou as complexas relações entre arcos e ângulos neles contidas. Bechmann também encontrou estruturas em edifícios sobreviventes desse período, e que mostram como essas formas eram aplicadas na prática. Elas levavam nomes como "a ovelha", "a águia", "o homem barbado" e "os dois leões". Algumas figuras geométricas particularmente complexas recebem nomes como "a cauda do pavão" (para a figura dos *Elementos* (III.8) de Euclides) ou "a ponte dos asnos" (*Elementos* I.5)⁵⁷.

7. Textos como *res*

Enquanto a *memoria* continuou a ser a "máquina" do pensar, as limitações que impunha ao conhecimento humano eram um tema e uma preocupação constantes. "Dentro de mim", diz Santo Agostinho, "nas vastas clausuras de minha memória [...] estão o céu, a terra, o mar, a meu dispor, junto a tudo aquilo que percebi neles através dos meus sentidos, *exceto as coisas que esqueci*" (grifo meu)⁵⁸. Na accitação pronta e até mesmo alegre dessa última frase encontra-se uma dife-

57 R. Bechmann, *Villard de Honnecourt* e "La mnémotechnique des constructeurs gothiques". Sobre os nomes dados a figuras em Euclides, ver G. Beaujouan e P. Cattin, *Philippe Eléphant*; Beaujouan e Cattin descrevem várias figuras geométricas medievais.

58 Agostinho, *Confessiones* X.8.14.43-45 (CCSL 27, p.162): "Intus haec ago, in aula ingenti memoriae meae. Ibi enim mihi caelum et terra et mare praesto sunt cum omnibus, quae in eis sentire potui, praeter illa, quae oblitus sum". Ver também X.9.16. Tradução minha, após consultar as de William Watts (de 1631, impressa em LCL) e de Henry Chadwick (Oxford World's Classics, 1991); todas as minhas citações das *Confissões* passaram pelo mesmo processo.

rença essencial entre o mundo medieval e o moderno. Ter esquecido algo é visto por nós como uma falha do conhecimento e uma razão para desconfiarmos da memória como um todo; ter esquecido algumas coisas era visto, na cultura de Agostinho, como uma condição necessária para lembrar-se de outras.

A chave para entender o elo entre memória e invenção reside no uso mnemotécnico da palavra *res* ou “matéria (de estudo)”, “assunto”, especialmente nas frases comuns *memoria ad res*, *memoria rerum*, e em recordar *sententialiter* e *summatim*⁵⁹. Estas são distintas de *memoria verborum* ou recordar *verbaliter* ou *verbatim*, a habilidade de repetir com exatidão. Em todo o mundo pré-moderno, os alunos eram alertados sobre a virtude de recordar por *res* em lugar de somente decorar. Isso não quer dizer que a exatidão da recordação não era importante: ela era claramente valorizada em muitas tarefas. Mas tal exatidão era conseguida da melhor forma possível por meio de ferramentas essencialmente estúpidas, como rolos e códices, e pelos “livros vivos” profissionais do mundo Mediterrâneo antigo, tais como os *tannaim* judeus e os rapsodos homéricos, que eram treinados para recitar com exatidão os textos canônicos. Xenofonte diz destes últimos que “eram muito escrupulosos com relação às palavras exatas de Homero, mas eram eles próprios muito tolos”⁶⁰.

É também necessário ter em mente que, durante toda a Idade Média, era prática comum estudar os livros canônicos elementares, como os Salmos, duas vezes. Primeiramente, aprendiam-se os textos *verbaliter*, para fixar as sílabas na memória (pois as pessoas eram ensinadas a ler o latim por sílabas). O aluno então repassava tudo novamente, dessa vez ligando mentalmente a glosa e o comentário às unidades de texto que já estavam dispostas, como “assentos”, dentro de sua memória. Essa técnica é descrita em detalhe por Hugo de St.-Victor no início do século XII⁶¹.

Tratar o texto dessa maneira, como uma “fundação” habitualmente mantida para outros materiais, é usá-lo como um conjunto de lugares mnemônicos, ou

59 Sobre o conceito na retórica medieval em geral, ver M. Woods, “In a Nutshell”.

60 Gerhardsson, *Memory and Manuscript*, pp. 93-112; Gerhardsson cita Xenofonte, *Memorabilia* 4.2.10.

61 Ver o Prefácio de Hugo de St.-Victor a sua crônica da história universal, traduzido em *The Book of Memory*, Apêndice A. Esse método de ensino — da “dupla repetição” — esteve em uso por um longo tempo. Gerhardsson descreve como ele está relacionado ao ensino da *mishnah* nas escolas rabínicas do tempo de Jesus (*Memory and Manuscript*, pp. 122-30 e também as referências a estudos sobre outras culturas helenísticas que usaram esse mesmo método); ver também J. Neusner, *The Memorized Torah*. No final da Idade Média, os mestres toscanos anunciavam tabelas de preços diferentes para o ensino de textos, segundo o que fosse ensinado, somente as palavras ou as palavras junto com seus significados: P. Gehl, *A Moral Art*, pp. 82-106, e “Latin readers in Fourteenth-Century Florence”.

cenários. Um texto só pode ser usado dessa maneira se o seu contexto habitual for “esquecido”, pelo menos para essa ocasião, por um ato deliberado da vontade do autor. Como notou Lina Bolzoni, um princípio básico de uma mnemotécnica bem-sucedida é a suspensão, no todo ou em parte, dos elos semânticos normais das palavras e imagens⁶². Somente essa espécie de “esquecimento” permite a alguém ouvir uma palavra como apenas um conjunto de sons e ver uma imagem como um conjunto de formas, ou ainda isolar uma frase ou imagem de seu contexto convencional, e assim pôr-se livre para fazer com elas suas próprias associações⁶³. Para os estudiosos medievais, havia muito mérito em libertar a mente das regras e comentários aprendidos em camadas sucessivas durante sua formação⁶⁴. É esse esquecimento conquistado com a vontade que realmente possibilita o “jogo” criativo mental, a engenharia recombinatória da *memoria* meditativa.

O processo gerativo essencial na composição era a recordação de “coisas”. A *memoria verborum* era uma tarefa mais bem executada sem pensar, uma primeira tarefa para crianças ou escravos. Mas a *memoria rerum* era a atividade que produzia sabedoria e construía o caráter, e podia ajudar a aperfeiçoar a alma (“aperfeiçoar” no sentido de “preencher”, inscrever coisas em todas aquelas tabuinhas vazias da memória). Ela edificava sobre matérias armazenadas *verbaliter* por hábito, mas construía com os vários sinais que tais matérias proporcionavam, como elos em cadeias associativas. A meta de uma educação não era tornar-se um “livro vivo” (por repetição decorada, o poder de um idiota), mas tornar-se uma “concordância viva”, o poder da prudência e da sabedoria.

8. As “coisas” da memória

Mas o que exatamente estava sendo lembrado quando se era ensinado a “lembrar coisas” e quando se afirmava fazê-lo? Um texto crucial para entender essa

62 L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, esp. pp. 87-102.

63 Um conhecido meu, mnemotécnico experiente, usa como seu cenário preferido uma lista de seus alunos, em seus respectivos assentos, de mais de vinte anos atrás. É bom lembrar que os cenários não precisam ser lugares naturais ou arquitetônicos; as frases da Bíblia funcionavam dessa forma para os seus estudiosos, tanto na tradição exegética judaica como na cristã. Ver Gerhardsson, *Memory and Manuscript*, pp. 148-56, sobre algumas mnemônicas usadas na época de Cristo, e algum tempo depois, para o estudo da Torá na Palestina helenística.

64 É exatamente assim que Hugo de St.-Victor distingue a diferença entre “preleção” (*praelectio*) e “meditação”: deve-se primeiro aprender todas as glosas e comentários, mas então, na meditação, a mente não está “limitada por quaisquer regras ou preceitos da leitura”: *Didascalicon* III.6. Ver *The Book of Memory*, pp. 162-70.

expressão antiga é a elucubração de Agostinho sobre os conteúdos de sua memória no livro X das *Confissões*:

Grande é a força da memória, meu Deus, um não sei quê que assombra, profundo e de infinita multiplicidade. E contudo isso é minha mente: isso sou eu mesmo. O que então sou eu, meu Deus? Qual a minha natureza? Variada, com muitas formas diferentes, é a vida, exuberantemente ilimitada. Vede! nas amplas planícies de minha memória e em suas inumeráveis cavernas e antros, repletos ao infinito de inumeráveis gêneros de coisas [innumerabilium rerum generibus]; ou de imagens [per imagines], como de todas as coisas materiais [omnium corporum]; ou diretamente [per praesentiam], como as habilidades básicas e os saberes [artium]; ou por meio de não sei que noções ou notações [per nescio quas notiones uel notationes], como são as emoções [affectionum animi]; pois a memória as retém mesmo enquanto a mente não as experimenta, embora o que quer que esteja na memória deva também estar na mente. Por todos esses eu passo, e movo-me livremente deste para aquele, penetrando em seu interior quanto posso, sem encontrar fim. Tal é a força da memória, tal a força da vida nos seres humanos vivendo como mortais!⁶⁵

Nessa passagem, Agostinho usa a palavra “coisa”, *res*, para referir-se a muitas variedades de fenômenos mentais: para as “imagens” de coisas que ele experimentou, para a habilidade cognitiva e o “saber” presentes em sua mente, e para experiências emocionais que assumem a forma de “não sei que noções ou anotações” em sua memória. Todas elas — note-se bem — estão nessa sentença subsumidas na palavra “coisas”. E Agostinho pode “mover-se livremente de uma para outra” de todas essas matérias, ao longo das *catenae* associativas de suas recordações.

Os historiadores da inteligência classificaram os “objetos” mentais aos quais Agostinho se refere nessa passagem e notaram que ele diz, aqui e em outras passagens, que a memória contém imagens derivadas de experiências sensoriais (emoções e objetos corpóreos) pelo poder de sua imaginação, e também “ideias” e conceitos. O fato de que ele parece admitir a existência real, na mente, de conceitos abstratos não derivados dos sentidos (mais ainda em seu tratado *De trini-*

65 *Confessiones* X.17.26.1-13 (CCSL 27, p.168): “Magna uis est memoriae, nescio quid horrendum, deus meus, profunda et infinita multiplicitas; et hoc animus est, et hoc ego ipse sum. Quid ergo sum, deus meus? Quae natura sum? Varia, multimoda uita et immensa uehementer. Ecce in memoriae meae campis et antris et cauernis innumerabilibus atque innumerabiliter plenis innumerabilium rerum generibus siue per imagines, sicut omnium corporum, siue per praesentiam, sicut artium, siue per nescio quas notiones uel notationes, sicut affectionum animi — quas et cum animus non patitur, memoria tenet, cum in animo sit quidquid est in memoria — per haec omnia discurro et uolito hac illac, penetro etiam, quantum possum, et finis nusquam: tanta uis est memoriae, tanta uitae uis est in homine uiuente mortaliter!”.

tate do que nesse trecho) levou muitos historiadores modernos a defini-lo como um neoplatônico⁶⁶.

Ainda assim, deveríamos também considerar o que Agostinho diz aqui no contexto de alguns usos retóricos de *res*, especialmente no que diz respeito à *memoria*. Agostinho foi sempre um retórico ainda mais que um filósofo; talvez por isso ele se contradiga tão frequentemente, e tenha como uma de suas características a vagueza de suas definições, como na frase “nescio quas notiones uel notationes” da passagem citada. Não quero dizer com isso que os retóricos não consigam pensar, apenas observo que eles, em suas composições, são mais tolerantes com a polivalência das palavras e os vigorosos saltos da cogitação. Agostinho não é avesso a mostrar os movimentos instáveis de seu pensar. Ele liga as palavras “notiones” e “notationes” por sua homofonia, utilizando uma prática básica da *memoria* de um orador. Essa ligação não esclarece nem define a “real natureza” daquilo de que ele está falando, pois ela obscurece uma distinção crucial, em filosofia, entre “ideia” e “imagem”. Talvez, na mente de Agostinho, a vagueza conceitual produzida pela homofonia servisse para corrigir, porém sem cancelar, uma distinção que é com frequência mais visível num argumento abstrato do que na prática cognitiva. Ele diz com liberdade (e isso também é característico dele) que não conhece muito bem aquilo que está descrevendo,

9. Os “dispositivos” do pensar

A memória de Agostinho não somente contém múltiplas variedades de *res*, mas contém também *rationes*. Como para *res*, o significado de *ratio* adquire um conteúdo mais rico se o observamos no contexto prático da *memoria* retórica, não nos restringindo apenas à questão do conteúdo de verdade daquilo que está em nossas memórias. Agostinho diz que, em acréscimo à *res*,

a memória contém também dispositivos esquemáticos de números e medições, e princípios inumeráveis [*numerorum dimensionumque rationes et leges innumerabiles*], os quais nenhum sentido físico imprimiu sobre ela, pois não são coloridos, nem soam nem têm cheiro nem são saboreados ou tocados [...] Vi linhas de medir usadas por artesãos, tão finas quanto o fio de uma aranha [*uidi lineas fabrorum uel etiam tenuissimas, sicut filum araneae*]; mas estas são de outra espécie, não imagens daquelas coisas que me apre-

66 Ver as discussões de Colish, *The Mirror of Language*, e Coleman, *Ancient and Medieval Memories*.

sentou meu olho carnal: quem quer que aprenda a usá-las, conhece-as intuitivamente, sem nenhuma referência a um corpo físico⁶⁷.

Essa é uma passagem muito debatida pelos historiadores das ideias, e é geralmente considerada uma evidência do neoplatonismo de Agostinho. Embora esse trecho seja importante para a determinação das fontes da filosofia de Agostinho, e embora eu concorde que nessa passagem ele está seguramente sugerindo que algumas estruturas mentais e habilidades para medir são de alguma forma encontradas de maneira inata em sua memória, gostaria de examinar a caracterização que Agostinho faz aqui das *rationes* de sua memória no contexto da *memoria* retórica.

As "rationes" da *memoria* não são razões do tipo que interessa a um filósofo, mas "esquemas" ou "dispositivos ordenadores", algo como aquilo que estrutura e ativa de maneiras específicas a memória do meu computador. Elas inserem as matérias em relações e proporções, e tornam o pensamento possível. O latim *ratio* significa "cômputo" ou "cálculo", e não "razão", no sentido exato que atribuímos a essa palavra. Beda escreveu um tratado sobre cronologia intitulado *De ratione temporum*, querendo dizer com isso um "plano" ou "estrutura" para o cálculo de calendários. O entendimento de Beda sobre esse termo é similar ao de Agostinho. As *rationes* memoriais de Agostinho são "de números e dimensões" — medidas posicionais, note-se —, porque numerar e medir, calcular, é o meio mnemônico essencial pelo qual construímos as redes mentais e fabricamos os modelos com os quais somos então capazes de pensar⁶⁸. Vejamos de perto o que Agostinho diz nessa passagem, considerada como uma descrição da "memória matemática". Ele acabou de discutir a maneira como recorda ideias e conceitos: estes, diz ele, não estão armazenados como entidades singulares em sua mente, mas resultam da ação de cogitar, de ajuntar "aquelas mesmas coisas que a memória continha anteriormente de forma mais dispersa e confusa"⁶⁹. O pensa-

67 Agostinho, *Confessiones* X.12.19.1-11 (CCSL 27, pp. 164-5): "Item continet memoria numerorum dimensionumque rationes et leges innumerabiles, quarum nullam corporis sensus impressit, quia nec ipsae coloratae sunt aut sonant aut olent aut gustatae aut contrectatae sunt [...] Vidi lineas fabrorum uel etiam tenuissimas, sicut filum araneae; sed illae aliae sunt, non sunt imagines earum, quas mihi nuntiauit carnis oculus: nouit eas quisquis sine ulla cogitatione qualiscumque corporis intus agnouit eas".

68 Ver *The Book of Memory*, especialmente o cap. 3.

69 Agostinho, *Confessiones* X.11.18.3-4 (CCSL 27, p.164): "nisi ea, quae passim atque indisposite memoria continebat, cogitando quae conligere". Ele prossegue na mesma veia: as matérias assim "coletadas" e diligentemente assistidas são "colocadas ao alcance da mão naquela mesma memória, onde anteriormente elas haviam permanecido ocultas, dispersas e negligentes".

mento que abstrai é visto aqui (como geralmente o é na tradição da memória) como um processo de composição meditativa ou reminiscência colocativa — "coligir", *colligere*.

"Coligir", porém, requer "disposições" estruturadas de "lugares" na mente — em resumo, mapas mentais — a partir dos quais e nos quais a coleção se desenrola. Além de traduzir *rationes* como "esquemas", gostaria de entender *leges* como significando os "princípios" de uma técnica, os tipos de "leis" por meio das quais se constrói ou se compõe ou — neste caso — se calcula e se mede. As "regras" da técnica, diferentemente da Lei Divina, são variáveis e devem ser adaptadas a situações diferentes.

Assim, as *rationes* que Agostinho reconhece em sua memória não são como armações rígidas para "bancos de dados" (do modo como hoje tendemos a pensar os "diagramas"), nem como os "fluxogramas" rigidamente hierarquizados que modelam as categorias de informações, não sendo tampouco modelos descritivos de objetos reais. As *rationes* memoriais são ferramentas da mente, como as "razões" funcionam na aritmética. Elas movimentam as "coisas" colocando-as em relação umas com as outras, elas descobrem e reúnem as *res* da memória, e constroem padrões a partir delas. O símile usado por Agostinho, comparando tais dispositivos cognitivos com as "linhas de medir" dos artesãos, torna a questão clara: *rationes* mentais são instrumentos construtivos, tão bons apenas quanto a técnica daqueles que os utilizam.

É preciso considerar aqui mais uma questão. Ainda que, em suas meditações sobre os poderes de sua memória, Agostinho sempre mencione suas câmaras e recessos, ele é ambíguo a respeito de quão literalmente se deveria entender a noção de tais "lugares" na memória; com relação a esse tema, repete o ensinamento retórico geral sobre os *loci* mnemotécnicos. Colocação e localização, o "mapeamento" do material, são necessários para o lembrar e o pensar, não importa quanto nossos "lugares" mentais sejam semelhantes a lugares materiais ou diferentes deles. Da mesma forma, diz Agostinho, a habilidade para calcular é inata à mente, não é abstraída nem "coligida" a partir de imagens de objetos materiais.

Agostinho não tinha um modelo de "faculdades" para a psicologia humana. A psicologia das faculdades tenta situar os processos mentais em lugares especí-

ciadas, porém agora, tendo-se tornado nossas, apresentando-se prontamente segundo nossa vontade"; "atque animaduertendo curare, ut tanquam ad manum posita in ipsa memoria, ubi sparsa prius et neglecta latitabant, iam familiari intentioni facile occurrant" (p. 164.4-7). Esse processo se refere não somente à técnica da memorização, mas, e mais importante, a todo o procedimento cognitivo envolvido na leitura meditativa. Analisei isso em certa extensão em *The Book of Memory*, especialmente nos caps. 2 e 5.

ficos do cérebro. Agostinho modelou a atividade do pensar humano sobre a Trindade, a atividade que personifica o modo segundo o qual os seres humanos foram feitos “à imagem de Deus”, como diz o Gênesis. Um modelo trinitário da psicologia é enfaticamente não “regionalizado” da maneira como o é um modelo de faculdades — afinal, a Trindade está em todo lugar e em lugar algum, uma energia constante que está também sempre quieta e que não muda. Embora Agostinho — e outros — empregue um vocabulário encontrado também nas psicologias de faculdades, e faça distinção entre *memoria*, *intellectus* e *voluntas*, ele entende esses termos como ações e processos complementares nos quais está sempre engajada a mente como um todo⁷⁰.

Os seres humanos, por natureza, constroem padrões com o objetivo de conhecer. Essa ideia medieval parece próxima da visão moderna segundo a qual todo conhecimento requer uma “gramática”, mas não está presa à linguagem como seu único modelo. A criação de padrões cognitiva medieval “localiza” o conhecimento, porém *dentro de* outras “coisas” e *em relação a* elas. As redes locais — ainda mais finas que os filamentos de uma teia de aranha — são ricos dispositivos do pensar, construindo padrões ou “cenas” dentro dos quais as “coisas” são presas e para dentro dos quais são “reunidas” e re-reunidas, de maneiras inumeráveis, pelas mentes humanas individuais.

Configura-se, assim, uma curiosa porém fundamental qualidade da análise medieval das *res memorabiles*, qualidade essa de difícil compreensão para muitos modernos. O que é “verdadeiro” sobre elas não é o seu conteúdo, ou seja, o que elas recordam, mas sim a sua forma e, especialmente, sua capacidade de descobrir as coisas, isto é, a maneira *como* elas despertam as memórias. O que parece importar mais para o sucesso de longo prazo das *res memorabiles* como ingredientes na memória das pessoas é a presença de algum evento e/ou personagens essenciais em uma história, as linhas gerais e as “faces” de um edifício, as formas das imagens em um quadro e as relações entre elas, e com maior frequência o *lugar* que cada “coisa” ocupa em uma topografia cívica. As *res* retêm seu papel de *memorabilia* — literalmente, alguma coisa “que é capaz de ser lembrada” — por causa de sua capacidade de “localizar” inventários mentais e sociais e de encai-

70 As passagens essenciais em que se descreve a psique “trinitária” estão em *De trinitate*, de Agostinho, talvez especialmente nos livros IX-X, XIV-XV. Esse modelo “trinitário” continua sendo essencial nos escritos espirituais cristãos, ainda que o modelo de “faculdades” aristotélico, mais familiar, tenha dominado as universidades medievais posteriores. Embora haja muitas descrições do funcionamento do modelo psíquico agostiniano, uma das melhores em inglês, para os meus propósitos, é a de C. Butler, *Western Mysticism*, pp. 19-62.

xar-se neles, inventários esses que mais produzem mapas para o pensar e o responder do que se parecem com bancos de dados⁷¹.

As “coisas” em um mapa como esse atuam como as bases comuns (lugares comuns); são importantes não tanto pelo que são quanto pelo que fazem, ou, melhor dizendo, pelo que fazemos com elas e a elas. *Elas* não são memória, mas sinais e pistas para recordar. Um florilégio escrito por Valério Máximo (uma espécie de coleção-arquivo desses lugares comuns), muito lido e copiado ao longo da Idade Média, foi chamado de *dicta et facta memorabilia*, “ditos e fatos para lembrança”. Esse título captura de maneira exata a natureza de *res* na frase *memoria rerum*. A própria frase requer que as *res memorabiles* sejam dispostas, como as pedras de um mosaico (uma metáfora comum), em um *padrão* que as torne memoráveis e apropriadas à invenção.

10. O Memorial da Guerra do Vietnã como um exemplo de *memoria rerum*

Para analisar o fenômeno da *memoria rerum* em termos que os leitores contemporâneos reconheçam, gostaria agora de fazer uma digressão pelo que os escritores monásticos medievais poderiam chamar de “meditação tropológica”, e considerar dois memoriais americanos modernos como exemplos de *memoria rerum*. Espero que fique claro, no decorrer desta discussão, exatamente como o conceito de *memoria rerum* difere de nosso conceito contemporâneo de “memória cultural” ou “coletiva”, e proporciona, a meu ver, uma descrição mais satisfatória e complexa do fenômeno social da narrativa cívica.

Uma das mais bem-sucedidas contribuições à memória pública norte-americana é o Memorial aos Veteranos do Vietnã, em Washington, DC. A visita a essa estrutura provou ser uma experiência marcante para um público extremamente diversificado, desde aqueles que lutaram na guerra conservando inabalada a crença em sua justiça, até aqueles que se opuseram a ela, considerando-a absolu-

71 Algo do mesmo fenômeno cognitivo pode estar em ação no sucesso de algumas falsificações medievais de documentos. Em *Phantoms of Remembrance*, P. Geary descreve como os documentos forjados para St.-Denis, no século XI, imitavam as formas de manuscritos arcaicos do século VII (tão bem quanto se podia fazer com o tipo errado de pena), e reutilizavam velhos papiros colados em pergaminho como superfície para a escrita. A eles eram então anexadas as bulas dos papas merovíngios, tiradas de documentos autênticos. Como diz Geary, “essa impressão visual, mais do que a precisão do conteúdo, era o que importava acima de tudo nesse conjunto de falsificações” (p. 113). Eles se pareciam com documentos velhos: isso os autorizava a servir como os familiares “marcadores” e “descobridores de caminho” para toda uma nova história de St.-Denis.

tamente corrompida. Vale a pena determo-nos sobre esse memorial, porque pode ensinar-nos um pouco sobre como os memoriais são memoráveis. Trata-se de uma questão relacionada àquilo que podemos pensar como a "retórica" dessa estrutura⁷².

O Memorial aos Veteranos do Vietnã inclui e incita as memórias "do público". Não sendo autoritário, ele "autora" memórias no sentido de um *auctor* medieval, aquele que dá origem a histórias, cada uma das quais aumenta (de *augeo*, outra raiz de *auctor*) os simples nomes entalhados nas pedras⁷³. O Memorial do Vietnã relembra a guerra *ad res* — sua essência — não *ad verba*.

Contudo, faz isso apresentando o que a princípio parece ser uma multidão de nomes individuais — *verba*. Há de longe muito mais "informação" nele do que no vizinho Memorial de Iwo Jima; de fato, o Memorial do Vietnã é antes de mais nada uma lista cronológica de nomes. Edward Tufte, um eminente professor de *design* gráfico, analisou seu sucesso como uma questão daquilo que ele chama de "editar":

os nomes na pedra têm função tripla: trazer à lembrança cada pessoa que morreu, fazer uma marca adicionando-a ao total, e indicar a sequência e a data aproximada da morte [...] O espírito do *individual* criado pela parede — o de cada uma das mortes e o de cada observador realizando pessoalmente sua edição — afeta decisivamente a forma como vemos os outros visitantes. As carradas de turistas aparecem não tanto como multidões, mas como muitos rostos individuais separados, não como interrupções em uma *performance* arquitetônica, mas como nossos companheiros⁷⁴.

Tufte enfatiza que a multidão está empenhada em uma atividade que é ao mesmo tempo *comum* e *individual*, e na verdade alcança sua individualidade essencial no contexto de ser parte de uma atividade comum continuada. "Comum" não quer dizer "a mesma coisa" — aquilo que a propaganda totalitária procura garantir —, mas antes uma atividade da comunidade que focaliza um

72 As palavras *ethos* e *ética* compartilham a mesma raiz; sobre *memoria* retórica e julgamento ético, ver *The Book of Memory*, esp. pp. 179-88.

73 M.-D. Chenu, "Auctor, actor, autor"; ver também A. Minnis, *Medieval Theory of Authorship*, esp. pp. 10-2, 118-59.

74 E. Tufte, *Envisioning Information*, p. 44. O livro de Tufte é uma discussão fascinante sobre como podemos transformar "informação" (dados) em conhecimento, moldando-a com aquelas qualidades particulares que os escritores medievais teriam reconhecido como qualidades que habilitam alguém a reter e a recordar, especialmente aquelas que governam o uso mnemonicamente bem-sucedido de "cenários", incluindo o princípio retórico da *brevitas* (que convida e possibilita a *copia*), e a necessidade de que as imagens tenham as qualidades de *solemnitas* e *raritas* no projeto gráfico do conhecimento.

"lugar comum", literalmente apresentado por esse sítio. O Muro (ninguém precisa dar-lhe um nome mais particular) apresenta um terreno sobre o qual um número quase infinito de memórias podem encontrar-se e ser geradas, sobrepondo-se na "essência" (*res*) daquilo que é lembrado, porém acentuadamente particularizadas e individuais no que diz respeito a tempo e lugar.

O Muro funciona retoricamente como um repositório da memória pública. Os dados específicos que ele fornece não têm significado, na forma como são apresentados (de fato, há outra lista para uso dos que desejam encontrar um nome). O Muro é um lugar comum coletivo no sentido mais literal possível: ele "situou", como uma coleção, as *res* (os materiais) para a produção de memórias sobre um conjunto particular de eventos. Com isso, proporciona a cada indivíduo que o olha uma ocasião e pistas materiais para recordar, à medida que "a palavra começa a brilhar" e a reverberar nas redes associativas dessa pessoa⁷⁵.

Esse lembrar é de um tipo particular que, em nossos dias, não é encorajado com frequência. O Muro não é ele próprio um contador de histórias, mas convida todos os que o veem a contar histórias — até mesmo requer que o façam. E, naturalmente, são essas histórias que o tornam memorável para cada espectador, de maneiras ao mesmo tempo pessoais e compartilhadas. No tempo do imperador Justiniano († 565 d.C.), o arquivo público romano era chamado de *scrinia memorialis*, "o tesouro memorial". O Memorial do Vietnã também merece ser chamado assim.

Não é o conteúdo dessas histórias públicas ou privadas que cria o sentido comunal — o sentido daquilo que Tufte chama "companheiros" — entre as multidões diante do Muro. É antes a atividade compartilhada de recordar histórias sobre aquele tempo e aquele lugar neste tempo e neste lugar, histórias individualmente diferentes umas das outras, mas que ainda assim partilham a *res* autoral do próprio *locus*: o espelho de granito negro cortando verticalmente o solo, a necessidade de caminhar para dentro dele e depois sair, e a multidão aparentemente sem fim de nomes daquela guerra.

Naturalmente, as *res* do Memorial do Vietnã não são neutras. As convenções que ele utiliza têm grande ressonância na sociedade ocidental: granito negro polido, a nomeação individual dos mortos, a profunda cunha cortada no solo pelos painéis de pedra. E sua localização próxima ao Lincoln Memorial situa-o com relação a outras *res* de ricas ressonâncias (segundo cada visitante pode escolher recordar) nas memórias norte-americanas. Todas essas "atitudes" e "orientações"

75 A frase citada é do pregador do século V, Pedro Crisólogo, e será discutida mais detalhadamente no próximo capítulo. Uma boa análise retórica desse monumento é C. Blair e E. Pucci, "Public Memorializing in Postmodernity".

são, por assim dizer, as *intentiones* das *res* estruturais do memorial. Mas é melhor pensar as “intenções” de um trabalho não em termos de significado conceitualizado ou mesmo de emoções específicas (luto ou ódio, tais como os sentem os seres humanos), mas simplesmente em termos de sua função localizadora. Elas *situam* o que pensamos.

A “história” comum da Guerra do Vietnã apresentada no Muro não apenas convida, mas *exige* que os visitantes retirem elementos dele e os façam parte de suas próprias histórias. Agora, suas histórias particulares também formaram conjuntos de comentários sobre o texto do Muro. As pessoas trazem fotos, flores, medalhas e outras insígnias memoriais para colocar perto dos nomes daqueles que conheceram. Essa atividade teve início espontaneamente antes mesmo que o monumento estivesse pronto. As pessoas também tiram fotografias ou fazem decalques de nomes particulares no muro (os decalques também começaram espontaneamente). As *res* do memorial proporcionam às pessoas materiais para uma atividade compartilhada de recordação. Isso, e não algum “sentido” particular ou mesmo algum “valor”, é o que faz do Muro um verdadeiro e bem-sucedido lugar comum.

Em outras palavras, o Memorial do Vietnã é uma ferramenta comunal e eticamente útil para dar forma a certos tipos de memórias. Isso é verdadeiro para muitos outros memoriais em outras cidades, que podem quase todos ser usados ao menos como guias de localização (a utilidade social fundamental de qualquer memorial), um lugar por meio do qual as pessoas, recordando e reconhecendo, podem descobrir onde estão. Mas alguns memoriais podem ser usados de forma mais fecunda que outros, e eu suspeito que sua especial popularidade (se algo assim pudesse ser medido) estaria em correlação direta com sua utilidade e ressonância no presente para uma comunidade, mais do que com o conteúdo particular que se pretendia, inicialmente, que eles guardassem “para sempre” como relíquia.

Essa observação é evidente em um outro monumento, ao lado do qual o Memorial do Vietnã está diretamente situado, o Lincoln Memorial. Este também se tornou social e eticamente útil, embora de maneiras que seus criadores originais não previam nem pretendiam. Seguindo um conjunto de convenções arquitetônicas distintas daquelas do Memorial do Vietnã, o Lincoln Memorial teve como modelo o Partenon: construído inteiramente em mármore branco, com a gigantesca estátua-retrato de Lincoln, entronizado, cercado por curtas frases memoráveis tiradas de seus discursos (os *dicta memorabilia*). O edifício convida a contemplar o Lincoln morto a partir das convenções da divindade antiga: Lincoln “conservado em um relicário”, como quer a inscrição acima da estátua. As máximas lapidares, apresentadas *breviter*, convidam a lê-las e a refletir sobre elas, em

tranquila meditação. Basta ficar nesse lugar por alguns minutos para reconhecer que o impulso de refletir sobre as máximas é irresistível para a maioria dos visitantes — e aprender que a “meditação privada” não requer que se esteja sozinho, nem em silêncio.

Assim, Lincoln “colheu”, por assim dizer, uma reflexão continuada sobre suas palavras, que as traduziu — *ad res* — em uma espécie de tradição de comentários comum publicamente aceita. Esse comentário inclui, de forma importante — mais uma vez, *ad res* —, re-construções/recordações da essência de Lincoln (por assim dizer) como o “*I Have a Dream*” [“Eu Tenho um Sonho”] de Martin Luther King, as *Marches on Washington* [Marchas sobre Washington] pelos direitos das mulheres e outros direitos civis, os encontros dos *Vietnam Veterans Against the War* [Veteranos do Vietnã Contra a Guerra], e também — pois compartilham “lugares” adjacentes no mapa geral do *National Mall* [Passeio Nacional] — o Memorial do Vietnã. Diversos filmes, de *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) a *Nixon* (1995), também recordaram as *res* do Lincoln Memorial. E houve “extensões” retóricas antagônicas de sua essência, quando grupos com objetivos políticos opostos se “posicionaram” exatamente no mesmo lugar.

O que é significativo com relação a essa variada profusão, contudo, é que a essência do memorial desempenha um papel praticamente idêntico no “mapa” de cada história. As *res* culturais duradouras têm (ou adquirem) brevidade retórica: isso garante sua copiosa flexibilidade. Essências (*res*) socialmente bem-sucedidas são praticamente inefáveis, uma questão de *lugares* duradouros, não de conteúdos⁷⁶. Essa qualidade é especialmente evidente para nós em lugares culturais muito velhos como o Panteão e St.-Denis, sobre os quais terei mais a dizer em breve.

As sucessivas recordações, ao longo do tempo, por parte daqueles que utilizaram a essência do Lincoln Memorial em suas várias histórias, “entenderam/distenderam” essa essência de maneiras bem diferentes. Essas maneiras variam da divinamente sábia figura de Atena, pressuposta nas convenções iniciais do projeto, ao herói trágico de uma guerra justa pela liberdade humana, até (hoje) um foco de aspirações cívicas, percebido de forma irônica, cheio de compaixão, mas em última análise traído e fracassado⁷⁷.

76 Um exemplo é o comentário do juiz William Brennan, segundo o qual “a essência da Primeira Emenda [proteger a liberdade de expressão] é a controvérsia”. Trata-se de uma afirmação de seu “espírito” ou “assunto”, embora a palavra em si nunca seja usada na linguagem da emenda. “Controvérsia”, na formulação de Brennan, também se refere à *função* social dessa emenda — seu “*lugar* em nossa cultura” — e não a qualquer conteúdo ideológico.

77 Uma tentativa interessante de mostrar a mudança de significação do Lincoln Memorial à medida que o moderno movimento pelos direitos civis fazia uso dele é a de S. Sandage, “A Marble House Divided”.

Um exemplo particularmente claro da distinção entre *res* e *intentio* pode ser visto no seguinte incidente envolvendo o incêndio de uma escola de ensino médio no Alabama, em 1994. No dia seguinte ao incêndio destruidor, moradores brancos reuniram-se no local para depositar coroas de flores e lamentar a devastação de "todos os nossos dias de glória"; como disse um deles, havia "tantas memórias, tantas histórias de pessoas girando em torno de um prédio". Os moradores negros permaneceram afastados; um deles comentou, "pode ser um símbolo de glória para eles, mas para mim é um lugar de onde eles costumavam [...] atirar pedras em mim quando eu passava do lado a caminho da escola para negros"⁷⁸. Nesse caso (como é frequente), há uma "essência" social ou *res* ligada ao prédio da escola, ao próprio lugar, como deixaram claro as duas falas — mas a *intentio*, a maneira como os cidadãos que recordavam a *res* estavam "afinados" a ela, não poderia ser mais oposta.

Na analogia do texto literário, tanto o Muro do Vietnã como o Lincoln Memorial proporcionam uma "memória comum", a *res* ou "coisa" que experimentamos e recordamos. O que os visitantes individuais (que são literalmente leitores) fazem com ele é uma espécie de "edição", eu suponho. É mais preciso, porém, usar um conceito medieval para descrever esse processo. Os indivíduos "retiram" do material apresentado pelo memorial várias "coisas" (matérias) que são então "reunidas dentro" de suas próprias histórias. Isso não é tanto editar quanto adaptar ou "verter", entendido literalmente como transferir de um "lugar" para outro, de um lugar no Muro (por exemplo) para um lugar na própria memória. Não é tanto editar quanto produzir alguma coisa nova, alguma coisa que é própria do espectador/leitor. Douglas Kelly, historiador da literatura medieval, escreveu que "a *translatio* é uma característica diversificada e fundamental da composição medieval [...] A invenção tópica é [sua] forma na Idade Média"⁷⁹. No memorial do Vietnã, podemos estudar um exemplo contemporâneo de como esses "lugares" memoriais/composicionais ainda funcionam, não em abstrato, mas com a específica qualidade sensorial e experiencial que a "invenção tópica" deveria ter.

O uso inventivo de lugares (tópicos) foi muito mais bem compreendido pelos artistas medievais do que é hoje. Como sugeri no caso do Lincoln Memorial, os monumentos públicos "bem-sucedidos" adquirem essa inventividade cultural (no sentido que venho desenvolvendo aqui) *independentemente* da intenção de seus criadores e patronos de que eles tivessem um tal poder retórico. De fato, dado o devotamento da cultura moderna ao *significado* duradouro e sua venera-

78 Reportagem do *The New York Times*, 8 ago., 1994.

79 Kelly, "Translatio Studii", p. 291. Essa mesma ideia, desenvolvida com muito mais detalhes, inspira Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation*.

ção pela intenção do autor, tanto esta como aquele plenamente expressos (presupomos nós) em linguagem "duradoura", é muito improvável que os criadores dos memoriais de Lincoln ou do Vietnã pensassem em termos de retórica; eles provavelmente ficariam ofendidos com a simples ideia.

Contudo, esses memoriais *são* retóricos, e o são de uma maneira poderosa. Esse fato poderá fazer com que se mantenham "bem-sucedidos" no futuro, não porque eles de alguma forma única transcendam o tempo e o espaço, mas precisamente porque eles são comuns, e podem, assim, continuar a ser lugares comuns. Daqui a um século ou dois, o Muro do Vietnã provocará o tipo de memória que os visitantes modernos sentem hoje diante de placas que homenageiam os mortos em guerras mais antigas, em escolas ou vilarejos. Mas as histórias desses visitantes do futuro não serão "equivocos" nem leituras "ilegítimas" do monumento. Uma memória, por sua própria natureza, requer uma mente que recorde: ela não pode ser abstraída de tempos e lugares e pessoas.

11. A peregrinação a Jerusalém como um mapa para o recordar

É um erro comum confundir a atividade de recordar com as "coisas" que os seres humanos podem usar para situar e sinalizar suas memórias. Ouve-se falar com frequência, hoje em dia, de inquietações a respeito de quem possui e dá forma à "memória coletiva" ou à "memória cultural" ou até mesmo ao "livro da memória". A memória, porém, não é diretamente inerente aos objetos⁸⁰. Gostaria de examinar agora uns poucos casos do período cristão primitivo — uma época em que várias culturas disputavam as mesmas *res memorabiles* —, pois eles podem ajudar-nos a aprender mais sobre a natureza daquilo que hoje chamamos incoerentemente de "memória coletiva".

Para muitas pessoas, certos objetos (por enquanto estou usando o termo como coextensivo ao latim *res*) são mais memoráveis que outros — e as técnicas

80 Um estudo recente sobre os memoriais do Holocausto, por exemplo, confunde essa questão ao dizer que enquanto os monumentos são "de pouco valor" em si mesmos, eles ganham valor ao "serem investidos com a alma e a memória nacionais" (J. Young, *The Texture of Memory*, pp. 2-3). Essa sentença falha em distinguir com exatidão o ponto que estou discutindo aqui, pois "a memória nacional", como "a memória coletiva", não existe como uma entidade independente. Muitas discussões sobre memória pública me parecem agora mostrar um conceito de memória essencialmente reificado, até mesmo transformado em bem de consumo (note-se o uso do verbo "investir" por Young), de forma que as questões centrais se tornam variantes de "quem possui a memória nacional?" (note-se o artigo definido). Um entendimento retórico da construção "pública" da memória é mais complexo que isso.

mnemônicas antigas e medievais tentaram articular algumas observações sobre as características que os faziam ser assim, e tirar proveito delas. Mas criar um objeto para recordar — mesmo utilizando os meios que todo manual de *memoria* diz que deveriam ser forte e vigorosamente memoráveis — não garante que ele venha a desempenhar um papel particular nas memórias das pessoas.

Um exemplo disso é a Basílica de São João de Latrão, em Roma. Idealizada pelo imperador Constantino como parte de um projeto para criar uma Roma cristã monumental para recobrir (cercando-o) o velho centro monumental pagão, a Basílica de Latrão deveria ser na verdade o principal monumento cristão. Deveria ser o "ponto de partida" de um itinerário cristão através da cidade⁸¹. Mas ela foi toda construída perto do muro oriental da cidade, um local na contramão do movimento demográfico da população, que se estava deslocando para oeste do antigo centro, para o outro lado do Tibre. Em vez do que queria Constantino, a demografia — isto é, as pessoas com memórias — centralizou o mapa cristão primordialmente no túmulo de São Pedro, localizado mais perto, no centro da cidade.

Mas essa não foi a única razão para o predomínio de São Pedro. Isso se deveu também, ao menos em parte, ao fato de Constantino não ter considerado devidamente uma convenção cristã comum que atribuía uma significação moral particular às reuniões em torno de túmulos de mártires. A Basílica de Latrão não estava localizada em um túmulo desse tipo, e a de São Pedro estava⁸². A ordem do imperador não conseguiu fazer a Basílica de Latrão funcionar como o lugar de memória que ele pretendia que fosse. Ele fracassou porque não observou as *intentiones* culturais que "situavam" a Basílica de São Pedro em um "local" particular no mapa memorial que os romanos tinham de sua cidade. Em sua retórica ele deixou de levar em conta aquilo que Aristóteles denominava o *pathos* de sua audiência, seus "sentimentos e noções" — ou, melhor dizendo, suas *intentiones*, que nesse caso incluíam a direção real do movimento demográfico da cidade.

A política pública inversa, de destruir um objeto a fim de erradicar sua memória, também pode fracassar. Essa política foi tentada muitas vezes, desde o general romano Tito, que demoliu o antigo conjunto do Templo, em Jerusalém,

81 Sobre o papel (e a ausência) da Basílica de Latrão no "mapa" processional da cidade, ver J. Baldovin, *The Urban Character of Christian Worship*, pp. 108-15.

82 A melhor história do papel dos túmulos de mártires na arquitetura cristã primitiva ainda é A. Grabar, *Martyrium*; ver também R. Krautheimer, "Mensa-Coemeterium-Martyrium", reimpresso em seu *Studies in Early Christian [...] Art*. Sobre a topografia demográfica de São Pedro e São João de Latrão, ver J. Baldovin, *The Urban Character of Christian Worship*, pp. 110-3. Sobre o papel crucial da figura do mártir heroico na épica cristã primitiva, ver o estudo de M. Roberts sobre o *Peristephanon* de Prudêncio: *Poetry and the Cult of the Martyrs*.

até a destruição, pelos alemães, dos prédios identificados com o nazismo, durante o pós-Guerra, passando pelos (fracassados) apelos de alguns clérigos, após a revolução iraniana de 1979, para que o lugar da coroação do Xá, nas antigas ruínas de Persépolis, fosse destruído. Há outros incontáveis exemplos.

As construções podem despertar memórias de forma poderosa, mas não são elas próprias Memória. Mesmo quando uma construção foi destruída, o próprio sítio com frequência continua a desempenhar o mesmo papel nas memórias das pessoas, como um "lugar comum" em seus mapas mentais e um sinalizador para suas imagens recordadas. A falta de sucesso atesta a futilidade das políticas de destruição. Por exemplo, o que restava da cidade de Jerusalém foi destruído em 132 d.C., por ordem do imperador Adriano, que determinou que ela fosse reconstruída como uma cidade pagã. Contudo, quando o primeiro peregrino cristão em Jerusalém cuja narrativa sobreviveu, o peregrino de Bordeaux, visitou a cidade, ainda arruinada, em 333, foram-lhe mostrados locais conectados a várias passagens da Bíblia, incluindo pelo menos um na esplanada do Templo, então coberta de entulho⁸³. Não há razão para supor que tivesse havido qualquer cessação ou descontinuidade na conexão dessas histórias com esses mesmos lugares e objetos, a despeito do esforço romano para lançar no esquecimento a própria topografia da cidade⁸⁴.

83 O peregrino de Bordeaux pode ter sido uma mulher. O primeiro esforço de M. Halbwachs para analisar a natureza social da memória coletiva concentrou-se no desenvolvimento dos lugares santos, durante o século IV, em termos da reconstrução cristã, realizada por Constantino, dos "lugares" de memória de Jerusalém; ver o seu *La topographie légendaire*. O material está resumido em seu *On Collective Memory*. Em "Loca Sancta", S. MacCormack adota uma visão mais mística e sacralizada da essência dos Lugares Santos do que a minha, argumentando que alguns locais terrenos eram por natureza "inerentemente" sagrados, como "pontos focais do poder sagrado" (p. 19). A abordagem de MacCormack é concebida de maneira menos retórica e menos sociológica do que a de Halbwachs. Ainda assim, ela também conclui que a reconstrução cristã dos lugares sagrados era retórica, social e memorialística. Ver também os cuidadosos estudos sobre como os lugares sagrados se desenvolvem em J. Smith, *To Take Place*, e em P. Connerton, *How Societies Remember. Social Memory*, de J. Fentress e C. Wickham, contém (entre muitas outras coisas) um estudo fascinante da topografia socialmente carregada das rebeliões dos *camisard* no sul da França: ver esp. pp. 87-114. Uma análise cuidadosa dos locais e movimentos rituais considerados eles próprios como uma retórica complexa encontra-se no estudo sobre o panegírico antigo, *Consolatory Rhetoric*, de D. Ochs. Ver também R. Ousterhout, "Loca Sancta and the Architectural Response to Pilgrimage".

84 F. Peters, *Jerusalem and Mecca*, p. 83. Há muitos estudos excelentes sobre as primeiras peregrinações a Jerusalém, entre os quais achei de muita ajuda Halbwachs, *La topographie légendaire*, e E. D. Hunt, *Holy Land Pilgrimages*. Particularmente útil para os meus propósitos tem sido Baldovin, *The Urban Character of Christian Worship*. Edições modernas dos primeiros relatos latinos estão reunidas em *Itineraria et alia geographica*, CCL 175. Entre as traduções, uma compilação útil de pequenas seleções é a de J. Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims*.

No monte do Templo, foi mostrado ao peregrino de Bordeaux o altar diante do qual o profeta Zacarias foi assassinado (Mateus 23:35): "pode-se ver hoje onde o sangue escorreu sobre o mármore diante do altar; assim também as marcas dos carros que transportavam os soldados que o mataram aparecem em toda a área, como se tivessem sido gravadas na cera", observa⁸⁵. Ele/ela estava preparado/a para ver também o sicômoro de onde Zaquê observou Jesus, a palmeira cujos ramos foram espalhados diante de Jesus, e uma pedra, no Templo arruinado, como a própria pedra que os construtores rejeitaram. (Salmo 118:22)⁸⁶.

É crucial entender, em tudo isso, que o importante para esses primeiros peregrinos não é o local enquanto objeto histórico autêntico e validado. Muitos peregrinos — numa reação que parece muito peculiar a nós mesmos hoje em dia — estavam bem conscientes — mantendo-se, contudo, imperturbáveis — da improbabilidade de que os objetos verdadeiros, como a palmeira ou o sicômoro, tivessem sobrevivido por tantos séculos. O que é autêntico e *real* a respeito desses lugares é o trabalho de memória, a atividade de pensar para a qual eles davam pistas.

Pois os próprios lugares eram experimentados por esses primeiros peregrinos como locais para recordar imagens da memória, que eles haviam construído com base em sua leitura prévia da Bíblia. Jerônimo escreveu à matrona romana Marcela, a respeito da peregrinação a Jerusalém, que: "sempre que entramos no Santo Sepulcro [em Jerusalém] nós vemos o Senhor estendido, envolto em sua mortalha, e demorando-nos [em pensamento] um pouco mais, *de novo vemos* o anjo a seus pés, a mortalha dobrada na cabeceira". As imagens que "nós vemos" são derivadas de textos e histórias memorizados e recordados, nesse caso João 20:5-12. Jerônimo claramente entende tal experiência como a de uma revisão longa e meditativa — na memória, usando imagens mentais construídas a partir da leitura⁸⁷.

Before the Crusades; ver também sua tradução do *Itinerarium Egériae, Egéria's Travels to the Holy Land*, que contém também um trecho do relato do peregrino de Bordeaux.

- 85 *Itinerarium burdigalense* 591.1-3 (CCSL 175, pp. 15-6): "in marmore ante aram sanguinem Zachariae ibi dicas hodie fuseum; etiam parent uestigia clauorum militum, qui eum occiderunt, per totum aream, ut putes in cera fixum esse". MacCormack discutiu como "a interpretação da Escritura, inicialmente pelos judeus e então também pelos cristãos, favoreceu a formação de uma topografia sagrada da Terra Santa" ("Loca Sancta", p. 20).
- 86 *Itinerarium burdigalense* 596.5-6, 595.1, e 590.3 (CCSL 175, pp. 18, 17, 15); um bom relato desses pontos de referência encontra-se em Hunt, *Holy Land Pilgrimage*, pp. 84-5.
- 87 Jerônimo, *Epistula* 46:5 (PL 22.486): "quod [sepulchrum Domini] quotiescumque ingredimur, toties jacere in sindone cernimus Salvatore: et paululum ibidem commorantes, rursum videmus Angelum sedere ad pedes ejus, et ad caput sudarium convolutum". Esse tipo de visão mental era uma experiência comum dos peregrinos: muitos relatos estão resumidos em Hunt, *Holy Land Pilgrimage*, pp. 83-106. Num certo local, em Mambré, um relato do século IV registra que as imaginações dos peregrinos eram auxiliadas por um quadro de Abraão

Assim, os peregrinos não vinham para ver algo novo, mas para recordar coisas já bem conhecidas por eles, os seus *dicta et facta memorabilia*. Como observa E. D. Hunt a respeito do peregrino de Bordeaux, "o passado em busca do qual [ele/ela] saiu era a narrativa da Bíblia". E, porque era a narrativa que determinava os locais (e não o contrário, como pode às vezes acontecer), os itinerários de peregrinação transformaram-se em uma trilha na realidade física para o peregrino "abrir seu caminho através" das leituras da Bíblia. Dentre os primeiros peregrinos, a mais conhecida é Egéria, que escreveu um relato para as monjas suas companheiras, uns cinquenta anos depois daquele do peregrino de Bordeaux. Ela descreveu o suficiente dos lugares que viu "como para que, quando vossa afeição [*affectio uestra*] venha a ler os santos livros de Moisés, ela possa com mais sentimento [*diligentius*] representar-se de forma completa tudo o que aconteceu nesses lugares"⁸⁸. Para os padrões do realismo moderno, as descrições de Egéria são notavelmente breves e pouco detalhadas: ela evidentemente não as pensa como substitutos ou corretivos para as visualizações mentais das leituras de suas irmãs, mas sim como indicações úteis para esse processo — elas podem ver *diligentius*. Note-se também seu uso particular de *affectio*, "emoção", como o agente cognitivo primordial da leitura.

Os lugares santos estavam inseridos em procissões litúrgicas, nas quais os peregrinos se moviam de um local (e uma vista) para outro ao longo de uma grade de pontos correlacionados em um mapa construído a partir da topografia e do calendário. Há alguma indicação desse fenômeno já no relato do peregrino de Bordeaux. As descrições de Egéria dos lugares que visitou estão plenamente integradas em uma jornada litúrgica que ela representou entre eles, com leituras apropriadas, hinos e procissões planejadas para visitar cada local nos momentos ideais⁸⁹. A peregrinação se havia desenvolvido em um roteiro inteiramente "co-

saudando os três desconhecidos (Gênesis 18:1-2). MacCormack argumenta corretamente sobre os lugares santos cristãos que sua "santidade de lugar derivava principalmente da história sagrada e dos textos sagrados e não, como acreditavam os pagãos, da natureza" ("Loca Sancta", p. 21). Em outras palavras, na própria crença cristã, a santidade dos lugares geográficos não é uma característica inerente, mas historicamente (isto é, socialmente) adquirida a partir de suas localizações em uma narrativa recordada.

- 88 *Itinerarium Egériae* V.8 (CCSL 175, p. 44.42-44): "sed cum leget affectio uestra libros sanctos Moysi, omnia diligentius peruidet, quae ibi facta sunt".
- 89 Hunt faz uma sinopse da jornada litúrgica de Egéria em *Holy Land Pilgrimage*, esp. pp. 110-7. Baldovin nota que, desde as fases iniciais da reconstrução cristã da cidade romana de Aelia Capitolina (nome dado à povoação construída depois que a velha cidade foi arrasada) como uma nova Jerusalém, "os edifícios em torno do Gólgota foram construídos tendo em vista uma liturgia que demandava muita movimentação" (*The Urban Character of Christian Worship*, p. 48).

lorido" no sentido retórico do termo, no qual os eventos principais do Antigo e do Novo Testamento são trazidos à recordação pelos sítios contíguos, topográficos e cronológicos, nos quais se dizia que haviam ocorrido. O lugar onde Jesus foi batizado e o lugar em que o profeta Elias foi arrebatado ao Céu ficavam próximos um do outro; o altar que Abraão ergueu para sacrificar Isaac e o lugar onde havia estado a Cruz também estavam próximos um do outro⁹⁰. A narrativa da Bíblia como um todo era concebida como um "caminho" entre "lugares" — em resumo, como um mapa.

Em seu excelente estudo sobre o desenvolvimento inicial das liturgias estacionais cristãs nas cidades de Jerusalém, Roma e Constantinopla, John Baldovin as considera expressões da "natureza pública da *ecclesia* e seu meio de incorporar seus membros"⁹¹. A "comunalidade" é criada através de um procedimento mnemônico narrativo. A "recordação" é construída em tais procissões por meio de um passeio comunal por entre um conjunto de "lugares" tornados literalmente "comuns". As procissões são as rotas e redes entre as memórias posicionadas (como sinais) nos vários locais derivados textualmente. A atividade física espelha com exatidão a atividade mental na qual os participantes estavam engajados.

12. Construindo um lugar comum

Em seu estudo sobre o papel do retórico no Império Romano do Oriente, Peter Brown reconta uma história relatada em um dos discursos de Libânio. Libânio, que encontraremos novamente em breve, era o Orador da Cidade de Antioquia em meados do século IV e um membro de sua classe dirigente — de fato, segundo sua própria avaliação, o membro principal. "Ao confrontar os conselheiros legais de um governador recém-chegado [...] Libânio lançou a questão crucial: 'Enquanto foi rei de Ítaca, como Odisseu governou?'. 'Brandamente, como um pai', foi a resposta imediata." Brown comenta que, "através de uma *paideia* compartilhada [os homens da classe dirigente urbana] podiam estabelecer um sistema de comunicação instantânea com homens que eram, frequentemente, completos estranhos para eles", mas que dessa maneira mostravam ser membros do mesmo grupo social⁹². Esses homens se referiam a si mesmos como "servos das musas": compartilhavam uma educação comum e conseqüentemente

90 MacCormack, "Loca Sancta", pp. 25-6.

91 Baldovin, *The Urban Character of Christian Worship*, p. 87.

92 P. Brown, *Power and Persuasion*, p. 40, citando Libânio, *Oratio* 46.3; Libânio alude à *Odisseia* II.333.

um estoque comum de *res memorabiles*. Essa educação certamente produzia um meio compartilhado de comunicação, mas acima de tudo construía a teia de uma comunidade, ou comunalidade.

Outro exemplo desse fenômeno é o "neck verse" [verso do pescoço] da Inglaterra medieval tardia, que possibilitava a um condenado escapar do enforcamento se conseguisse recitar ou ler um versículo da Bíblia, provando com isso ser um membro da classe clerical⁹³. O conteúdo do verso era praticamente irrelevante; o que contava era a articulação da "base comum" do indivíduo com uma classe educada, que era imune ao enforcamento por causa de um costume legal. A *paideia* cristã não poderia fazer menos do que sua equivalente pagã. Também ela era um meio para re-criar em cada geração a *civitas Dei* do monastério, "os servos de Deus", por assim dizer⁹⁴.

O bispo de Ravena no século V, Pedro Crisólogo (o "palavra de ouro"), um confidente da imperatriz Gala Placidia, que se acredita ter influenciado o programa dos mosaicos ordenado por ela em Ravena, descreve o processo de leitura das parábolas do Evangelho da forma seguinte: "Uma centelha potencial está fria na pederneira, e jaz oculta no aço, mas é transformada em chama quando o aço e a pederneira são batidos um no outro. De maneira similar, quando uma palavra obscura é reunida ao significado, ela começa a brilhar. Certamente, se não houvesse significados místicos, não restaria qualquer distinção entre o infiel e o crente"⁹⁵. Como acontece com a alusão de Libânio à história de Odisseu, os significados "místicos" são aqueles ocultos nas redes de memória dos cristãos instruídos, parte de sua *paideia* compartilhada. O que é importante é que, para um membro da comunidade, uma palavra "brilhará" com significados associados.

Note-se que não se diz da palavra "obscura" que ela própria tenha um conteúdo: em si mesma, ela é sem luz. Ela só começa a brilhar quando o "significado" lhe é trazido pelas redes mentais de alguém. É a habilidade de fazê-la brilhar, e não qualquer conteúdo específico, que Pedro Crisólogo pensa ser crucial. Essa é uma questão de *intentio*, aquela "intuição" e "resposta pronta" sobre alguma coisa, que revela ao mesmo tempo se alguém está "por dentro" de uma certa co-

93 Sobre o costume do "neck verse" [verso do pescoço], ver M. T. Clanchy, *From Memory to Written Record*, p. 234, e n. 42 dessa página. Há também uma alusão a esse costume no poema inglês do século XIV, *Piers Plowman*, Texto B, XII.189-191 (Texto C, XIV.128-30).

94 Sobre a ideia essencial do monastério como "cidade", muitos comentários ricos têm surgido, mas ver especialmente R. A. Markus, *The End of Ancient Christianity*, pp. 139-97.

95 Pedro Crisólogo, Sermo 96, linhas 6-10 (CCSL 24A.592): "In lapide friget ignis, latet ignis in ferro, ipse tamen ignis ferri ac lapidis conlisione flammatur; sic obscurum uerbum uerbi ac sensus conlacione resplendet. Certe si mystica non essent, inter infidelem fidelemque [...] discretio non maneret"; trad. G. Ganss, FC 17, p. 152.

munidade, e em quais pontos. A *intentio*, mais prontamente e de forma mais confiável que o conteúdo, revelará a qual comunidade alguém pertence.

Um exemplo disso é o logotipo usado pela primeira vez no filme *Batman*, de 1994, um círculo amarelo com uma grande forma negra sobre ele, com bordas recortadas e formato aproximadamente oval. Onde se deveria ver um morcego (se se estivesse adequadamente “por dentro”), algumas pessoas (inclusive eu) viam um conjunto de dentes no estilo Rolling Stones, em redor de uma boca aberta, e somente com um esforço consciente éramos capazes de ver o que se esperava que vissemos. O que quero mostrar aqui não é que eu estava errada sobre o objeto que essa imagem estava “representando”: o ponto é que aquilo que a forma “representava” dependia exclusivamente de qual era a rede de associações recordadas à qual eu a estava conectando.

Em termos medievais, enquanto a *similitudo* da imagem de *Batman* era a cada vez idêntica, a *intentio* que eu lhe dava mudava completamente, conforme eu a conectasse a dois diferentes padrões ou redes de associações minhas. O problema não estava nas habilidades representativas do criador do logotipo, mas sim na minha “inclinação” ou “propósito”, pessoal e culturalmente determinados, em relação à coisa que eu estava experimentando.

A “sintonia” social de um indivíduo pode ser pensada como uma função daquilo que hoje chamamos de convenções. Falei anteriormente das “atitudes” e “intenções” que são uma parte da *res* memorial, que servem para iniciar e orientar as respostas de uma pessoa a um lugar comum particular, tal como o Memorial do Vietnã. Exatamente como as imagens de memória individuais foram analisadas como sendo “coloridas” com uma *intentio*, que servia para situá-las e localizá-las em uma mente particular, assim também se pode dizer das pistas da memória pública, que possuem *intentio*, ou colorido emocional. Esse é um aspecto de sua natureza comum e “convencional” enquanto sítios retóricos, e mais uma vez os tipos de pistas que a *res* proporciona são mais uma questão de direção e de localização do que de “significado” *per se*.

Quando, inevitavelmente, os *dicta et facta memorabilia* de uma sociedade particular são desafiados — quando é feita uma tentativa de esquecê-los ou surge essa necessidade —, os desafios mais bem-sucedidos têm-se concentrado não nas próprias “coisas para recordar”, e sim nas redes em que tais coisas são colocadas⁹⁶.

96 Um fenômeno diferente de “lembança” social, ainda que evidentemente relacionado, envolve o ato de aumentar e prolongar uma história já existente. Em sociedades tradicionais, um grande número de mudanças, às vezes bem radicais, podem ser acomodadas por essa via. É uma espécie de esquecimento-lembança dual, quando um texto ou imagem é continuamente reformulado, para um público atual, pelos novos comentários e interpretações acres-

Obliterar a “coisa” não assegurará que sua memória também desaparecerá, como vimos; porém mudar as “cores” em termos das quais ela é lembrada e recontada é um meio efetivo para uma espécie de “esquecimento”. Podemos ver esse princípio funcionando no incidente do século IV que desejo examinar a seguir, o qual é particularmente instrutivo como exemplo dessa “lembança” e desse “esquecimento” sociais.

13. A guerra em Dafne entre o bem-aventurado Bábilas e Apolo

Um dos momentos memoráveis da luta da cristandade, durante o século IV, para afirmar-se publicamente, tomou a forma de uma história de “batalhas de território”, entre o mártir cristão Bábilas e o deus Apolo, pelo local de uma fonte, em Dafne. A maior parte do que conhecemos dessa história provém de uma homilia panegírica sobre esses acontecimentos, escrita por João Crisóstomo, que os testemunhou, mas que compôs sua narrativa vinte anos depois, quando o resultado já era claro havia algum tempo.

A causa imediata dessa batalha foi o esforço retrógrado do imperador Juliano para re-estabelecer em Antioquia a velha religião cívica, durante o ano 362. O principal aliado de Juliano foi Libânio, o “servo das musas” e Orador da Cidade que já encontramos neste capítulo, “um dos mais articulados e ardorosos campeões da velha religião”⁹⁷.

A “guerra de território” em Dafne não se dava somente em torno de um lugar físico, e era apenas na aparência um conflito entre duas religiões. Certamente, foi uma batalha entre um imperador intrometido e uma coletividade de cidadãos que preferiam fazer as coisas a seu modo. Mas foi também uma batalha literária entre dois oradores notáveis, Crisóstomo (o “boca de ouro”) e seu antigo professor, Libânio⁹⁸. O fato de envolver dois eminentes homens de letras conferiu a

centados. Discuti o fenômeno na literatura, enfocando os manuscritos iluminados medievais como uma representação especialmente gráfica de um “lembrar” aditivo desse tipo, em *The Book of Memory*, pp. 189-220.

97 S. Lieu, *The Emperor Julian*, p. 43.

98 A tradução dos materiais relevantes e uma avaliação da autenticidade de seus relatos, além de uma generosa Introdução ao contexto histórico dos eventos, encontram-se em Lieu, *The Emperor Julian*; a homilia completa foi traduzida por M. Schatkin em *St. John Chrysostom Apologist*, na FC. O discurso de Libânio, apresentando o lado pagão dos eventos, é hoje conhecido somente através das extensas citações na homilia de Crisóstomo. O provável papel de Libânio na educação de Crisóstomo e a complexa interação de valores cristãos e pagãos na educação retórica na Antioquia daquele tempo são avaliados em A. Festugière, *Antioche païenne et chrétienne*. Sobre Libânio e o papel do retórico da cidade no Mediterrâneo orien-

esses eventos o caráter de algo autoconscientemente elaborado, o que demonstra muito bem as questões envolvidas na construção bem-sucedida da memória pública, que discuti acima.

Dafne havia sido tradicionalmente a sede de um oráculo de Apolo. Houvera um bosque e uma fonte, templos e vilas haviam sido construídos em torno deles, e ainda que a fonte tivesse cessado seu fluxo quase dois séculos antes, na metade do século IV Dafne ainda era um lugar famoso, na verdade um local bem estabelecido no mapa cultural da Antiguidade tardia, conhecido por sua vida opulenta e tolerância moral (e portanto ocupando um lugar semelhante ao de Beverly Hills em nosso próprio "mapa" similar). O Templo de Apolo tinha ainda seus sacerdotes residentes; os rituais do deus ainda eram celebrados.

No século IV, a cidade de Antioquia já era havia muito tempo um importante centro cristão. A cidade tinha como seu principal patrono um ex-bispo que se tornara um santo local, Bábilas. O bem-aventurado Bábilas havia morrido como mártir uns cem anos antes, durante uma perseguição aos cristãos movida pelo imperador pagão Décio, e estava enterrado em um relicário (*martyrium*) no cemitério cristão da cidade.

Em algum momento em torno do ano 353, o imperador Galo (então residindo em Antioquia e, segundo consta, uma espécie de zelote) decidiu trasladar os restos de Bábilas para Dafne. Galo fez com que os ossos fossem enterrados em um mausoléu construído por ele, e o local tornou-se um foco de procissões de adoração dos cristãos. Durante todo esse tempo, lembremo-nos, os rituais para Apolo continuavam sendo mantidos em Dafne.

O meio-irmão de Galo foi o ainda mais fervoroso imperador Juliano (360-363), que tentou reviver a religião pagã no envelhecido império. O programa de Juliano era particularmente agradável para homens como Libânio. Em julho de 362, dois anos depois de ser proclamado imperador, Juliano visitou Antioquia, que ele considerava (erroneamente, como se verificou) um importante bastião da antiga religião. Ele restaurou o Templo de Apolo em Dafne, instalando nele uma enorme estátua do deus feita de madeira recoberta de ouro; tentou "purificar" seu principal festival, que havia adquirido a má reputação de proporcionar ocasião a excessos orgíacos; e tentou limpar a velha fonte, que havia cessado de correr no tempo do imperador Adriano.

tal durante a Antiguidade tardia, ver Brown, *Power and Persuasion*, e sobre a pedagogia da retórica nessa época, ver G. Kennedy, *Greek Rhetoric under Christian Emperors*. Deve-se observar que a guerra de oradores a que me refiro foi unilateral: Crisóstomo ocupou-se de Libânio apenas depois de sua morte, quando ele próprio iniciava sua carreira como sacerdote em Antioquia, uma função que ocupou o "lugar" social do orador pagão da cidade.

A despeito dos esforços de Juliano, a fonte de Apolo não voltou a fluir; advertido de que o lugar se tornara irremediavelmente poluído pela presença do cadáver de Bábilas (os romanos pagãos escarneciam dos cristãos por serem estes adoradores de ossos, que viviam entre seus próprios mortos, um costume repugnante para os romanos), Juliano fê-lo remover de Dafne⁹⁹. O corpo do mártir foi levado de volta à cidade, acompanhado por uma grande e fervorosa procissão (os cristãos decidiram tirar o melhor proveito da ordem do imperador), e foi enterrado novamente no relicário da cidade, de onde Galo o havia originalmente removido.

No instante em que Bábilas entrou novamente na cidade, segundo Crisóstomo, o teto do Templo de Apolo em Dafne e a estátua do deus foram destruídos pelo fogo. Os cristãos consideraram isso uma retribuição divina contra Juliano e todas as suas obras. Libânio compôs uma oração lamentando a perda do Templo. Juliano ordenou uma investigação do incêndio e enxergou no sacerdote do Templo um possível conspirador naquilo que considerava um incêndio criminoso cristão; ao que parece, até os pagãos de Dafne se sentiram incomodados por Juliano, porque sua versão da antiga religião era puritana, envolvendo a "purificação" dos lúbricos festivais. Os cidadãos de Antioquia voltaram-se contra Juliano, que retaliou, ordenando uma perseguição contra a Igreja de Antioquia (inverno de 362-363), mas parece que não foi realizada. O imperador deixou Antioquia; foi morto na fronteira persa em junho de 363. Seu sucessor, o imperador Joviano, restaurou a religião cristã, e o breve restabelecimento pagão (tal como foi) chegou ao fim.

Crisóstomo foi uma testemunha jovem desses eventos (ele nasceu em Antioquia c. 347). Sua homilia sobre os penosos trabalhos e o triunfo de Bábilas parece ter sido composta pouco antes da construção de uma nova igreja (em torno de 380) para abrigar as relíquias do mártir. Há muitas linhas fascinantes nessa narrativa — que, devo enfatizar, é autoconscientemente uma narrativa. Nem Crisóstomo nem sua audiência seriam tão ingênuos a ponto de supor que "os fatos falam por si mesmos" —, exceto como lugar-comum de um retórico.

Enquanto incidente de construção da memória social e (de forma crucial) de esquecimento social, a narrativa tem muito a nos ensinar. Pois a disputa entre Bábilas e Apolo, como entre Cristo e Juliano e Crisóstomo e Libânio, é moldada

⁹⁹ Das muitas descrições dos choques culturais entre pagãos e cristãos com relação a suas práticas em matéria de funerais e enterros, uma das melhores é P. Brown, *The Cult of the Saints*, que traz uma excelente bibliografia. Sobre o desenvolvimento da arquitetura associada a essa disputa, o estudo de maior autoridade é o de Grabar, *Martyrium*.

como uma disputa em torno da *recordação*. Como tal, é também uma disputa entre narrativas.

Deveríamos pensar Dafne não somente como um lugar literal, mas como um sítio da memória, reverberando com associações convencionais. É uma das *res* da velha cultura, reclamada para a nova pelo imperador Galo por meio de um ato de “colocação” — o corpo do mártir cristão “colocado” dentro da Dafne de Apolo.

Note-se que Galo não destruiu o santuário pagão. Em vez disso, ele mudou o mapa, o padrão habitacional da velha Dafne, ao posicionar o mártir cristão ao lado do deus pagão, introduzindo, dessa maneira — assim sua intenção foi entendida —, uma nota de sobriedade para moderar (na melhor tradição da ética clássica) o excesso de deboche a que Dafne veio a ser associada. Essa moderação foi levada a cabo nas procissões, acompanhadas de hinos, ao túmulo do mártir, que contrabalançavam os rituais realizados em Dafne para os deuses pagãos (além de Apolo, havia um Templo de Zeus e possivelmente também um de Afrodite). Desse modo, em Dafne os vários lugares funcionavam como posições em um roteiro; a movimentação entre eles era tão crucialmente importante para seu “significado” quanto os próprios edifícios. De fato, a(s) rota(s) formavam um mapa ético de Dafne, a virtude, o vício e o deslocamento entre ambos sendo encaixados nas ruas da cidade. Como veremos em breve, esse aspecto das procissões era integralmente compreendido por todos os seus participantes.

Crisóstomo tem absoluta clareza de que a questão em jogo nesses eventos é a memória. Os túmulos dos santos carregam esse poder:

o poder que eles têm de provocar um fervor semelhante nas almas daqueles que os contemplam. Se alguém se aproxima de um desses túmulos, recebe imediatamente uma impressão nítida dessa energia. Pois a visão do sarcófago, penetrando na alma, age sobre ela e a afeta de tal forma que ela se sente como que vendo aquele que ali jaz, acompanhando-a na oração e aproximando-se. Depois disso, alguém que tenha tido essa experiência retorna dali repleto de grande fervor e [é] uma pessoa mudada [...] A visão dos mortos penetra nas almas dos vivos [...] como se eles vissem, em vez do túmulo, aqueles que jazem no túmulo, em pé [...] E por que falar do local de uma sepultura? Muitas vezes, de fato, apenas a visão de uma veste e a recordação de uma palavra do morto comovem a alma e restauram a memória deficiente. Por essa razão Deus nos deixou as relíquias dos santos (grifo meu)¹⁰⁰.

Note-se a ênfase sobre o ver e sobre a memória. O que Crisóstomo descreve aqui é muito parecido com a caracterização dada dos peregrinos de Jerusalém:

100 João Crisóstomo, “Discourse on Blessed Babylas”, par. 66; trad. M. Schatkin, pp. 112-3. Todas as minhas citações do “Blessed Babylas” são dessa tradução; outras referências são dadas entre parênteses no texto.

“com a visão dos lugares santos, [os peregrinos] renovam o quadro em seu pensar, e contemplam em suas mentes”¹⁰¹. Falarei mais, em um capítulo posterior, sobre a natureza de uma visualização mental como essa; aqui é importante notar que o “poder” crucial do santo reside na capacidade de seu sítio/visão de penetrar na alma (através do olho), *afetá-la* (uma questão de *intentio*) e fazer alguém *sentir como se visse* o próprio santo — ao mesmo tempo com “o olho da mente” e “com o coração”. A imagem mental tem tanto *similitudo* como *intentio* — mas é crucial que tenha esta última. Esse poder, diz Crisóstomo, não está limitado às fronteiras de um lugar: é um poder na alma que percebe, proveniente não do “sítio” em si, mas das inclinações recordativas que a “vista” desperta *na mente perceptiva*.

O túmulo do mártir em Dafne, diz ele, agia como um *pedagogus* em relação a um jovem aluno: “exortando-o *com o olhar* a beber, comer, falar e rir com apropriado decoro” e medida. Quando subimos da cidade até Dafne e vemos o santuário do mártir, apressando-nos em seguida em direção a seu sarcófago, nossa alma é ordenada “de maneira decorosa, sob todos os aspectos” (par. 70). Por meio desses olhares rememorantes, a presença de Bábilas exercia um efeito benéfico sobre Dafne, afirma Crisóstomo, as pessoas dissolutas e licenciosas tornando-se moderadas, como se sob o olhar de seu *pedagogus*.

Na cultura de Crisóstomo, essa metáfora é importante, pois o *pedagogus* era o escravo doméstico com funções de pai, quem primeiro ensinava um menino a ler, instruindo-o de memória sobre os *dicta et facta memorabilia* elementares da cultura, o que incluía os poemas canônicos, e que também o acompanhava pela cidade, assegurando-se de que não se metesse em confusões. O *pedagogus* era o construtor de fundações cultural. Bábilas atua como um *pedagogus* cristão, alguém que proporciona “lugares para colocar” em ordem decorosa todas as “coisas” em Dafne. Não é o sítio de Bábilas isoladamente que é crucial, mas sua “visão”.

Crisóstomo insere a disputa local no esquema das lutas do Antigo Testamento entre Deus e divindades como Dagon e Baal (par. 116). Crisóstomo não revela todo o paralelo até o final, momento em que mesmo o mais obtuso de seus leitores deveria ter percebido isso; mas as histórias reverberam continuamente, uma dentro da outra. Ele introduz os eventos com uma descrição edênica de Dafne, que “Deus fez [...] formosa e adorável pela abundância de suas águas” (par. 68). Porém ela tornou-se poluída e pervertida por obra do “inimigo de nossa salvação”, que instalou nela o demônio Apolo. O “recordar” Bábilas é assim modelado nos termos da exigência do Antigo Testamento de “recordar” Javé; o que está em questão não é a semelhança (a “precisão” da “representação”) mas a intenção, a vontade. A

101 Astério de Amasya, bispo capadócio do século IV, citado por Hunt, *Holy Land Pilgrimage*, p. 103.

batalha por Dafne foi conduzida por meio de procissões e festivais; os cidadãos atuavam naquele sítio como *imagines agentes* em um “lugar” mnemônico ou *scaena*. As procissões aos lugares proporcionavam tanto mentes rememorantes como imagens memoráveis. Juliano e os cristãos compreendiam isso.

Juliano começou seu ataque contra Babilas com uma procissão de “homens e mulheres da prostituição [diz Crisóstomo] que ele fez sair dos bórdeis [...] e formar um cortejo que ele próprio conduziu pelas ruas de toda a cidade” (par. 77). Essa foi talvez uma procissão em homenagem a Afrodite: de qualquer forma, foi seguida por uma série de procissões imperiais até Dafne com “grande quantidade de oferendas e vítimas sacrificais” (par. 80). Esses eventos são entendidos por Crisóstomo como deliberadamente teatrais: “o impetuoso imperador, como que atuando sobre um palco e representando um papel num drama” (par. 81), resolveu atirar-se ao túmulo de Babilas.¹⁰²

A uma cena ensaiada seguia-se outra: o sarcófago de Babilas, enviado de Dafne, “foi arrastado por toda a estrada, e o mártir retornou, como um atleta, trazendo uma segunda coroa para dentro de sua própria cidade, na qual havia recebido a primeira [...] Como um campeão, ele uniu grandes e maravilhosos triunfos a triunfos ainda maiores e mais maravilhosos” (par. 89). Essa procissão, envolvendo todos os habitantes da cidade, é usada na narrativa de Crisóstomo como uma imagem recobridora que “empurra para fora” e bloqueia as procissões encenadas pelo imperador. O que está em jogo não são os objetos *per se*, não as *res*, mas sim o quadro, o padrão, a *scaena* na qual essas mesmas coisas estão inseridas. As procissões não são encenadas para impressionar alguma audiência passiva de moradores locais, mas para estabelecer para seus participantes (e aqueles que desejaram juntar-se a eles) o “caminho” cognitivo através dos sítios e assim “através” das memórias que estes evocariam. Não é o evento, mas sim as redes de memória, suas direções ou “intenções”, que são crucialmente disputadas.

É também por essa razão que Crisóstomo cita com liberalidade as passagens da lamentação de Libânio pela destruição do Templo de Apolo pelo fogo. O fogo é frequentemente um elemento-chave em cenas de esquecimento. Há tanto discussões sobre “como esquecer” quanto sobre como recordar: várias delas, datadas do Renascimento, aconselham fazer uma imagem daquilo que se deseja esquecer e “queimá-la”. Contudo, é interessante notar que, na prática, essa técnica não se mostra necessariamente bem-sucedida. O personagem de um agora famoso

102 A relação entre a mnemotécnica e o teatro é antiga, sendo o “teatro da memória” uma variação comum sobre a ideia de que a memória requer uma arquitetura. Entre os estudos recentes desse tropo, ver especialmente J. Enders, “The Theatre of Scholastic Erudition” e *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*.

estudo de caso de “artista da memória” do século XX, ao ser indagado, depois de terminada sua exibição, sobre como conseguia esquecer os muitos itens que havia confiado à sua memória, contou que, a princípio, tentara visualizar mentalmente esses itens escritos em uma folha de papel, imaginando em seguida que o papel se queimava. Mas isso não o fez esquecer. Fê-lo apenas lembrar-se dos materiais *como estando queimados*¹⁰³. Os itens ainda estavam lá, porém vistos de maneira diferente e portanto diferentemente “dirigidos”, voltados de maneira diferente. O papel do fogo na história de Crisóstomo serve a uma função mnemônica similar. Ele nos mostra Apolo *sendo consumido pelo fogo*, e usa as “matérias” pagãs oferecidas pela monodia de Libânio, um poema bem conhecido de uma figura literária então importante, como uma de suas principais ferramentas para fazer isso.

Crisóstomo cita com uma certa extensão a descrição feita por Libânio do incêndio no Templo de Apolo:

As vigas cederam, carregando o fogo que destruiu tudo de que se aproximou: Apolo [a estátua], instantaneamente, pois ficava próximo do teto, e então os outros objetos belos: imagens das musas fundadoras, pedras resplendentes [mosaicos?], graciosas colunas [...] Foi grande o clamor das ninfas, lançando-se de suas fontes; e o de Zeus, situado ali perto, diante da destruição das honrarias a seu filho; e de uma multidão de incontáveis demônios que habitavam o bosque. Não menor foi o lamento lançado por Calíope do meio da cidade, quando aquele que alegra as musas [Apolo] foi ferido pelo fogo (par. 112).

Ao final dessa descrição, a devastação do incêndio está nitidamente desenhada na mente de qualquer leitor. Mas a abandonada ruína de vigas carbonizadas e colunas destruídas lamentada por Libânio, como tropo que é, é “dirigida” por Crisóstomo para uma direção diferente. A chave para “esquecer” Apolo nesse incidente não é destruir seu Templo, mas reposicioná-lo e recordá-lo em uma “narrativa” diferente, ainda que estreitamente relacionada.

14. Por que o Templo de Apolo foi queimado?

Crisóstomo levanta diversas vezes uma questão crucial: Por que o imperador, detestando tanto os modos cristãos, não destruiu completamente o corpo de Babilas? E (mais importante) por que Deus não destruiu de uma vez o imperador ou pelo menos não queimou todo o Templo? Por causa das exigências da memória, ele responde. Se Deus tivesse atingido o imperador com um raio, a memória

103 A. Luria, *The Mind of a Mnemonist*, pp. 66-73.

de uma tal calamidade teria apavorado seus espectadores, "porém, depois de dois ou três anos, a memória do evento pereceria e haveria muitos que não aceitariam o prodígio; se, no entanto, o Templo receber as chamas, ele proclamará a ira de Deus mais claramente do que qualquer arauto, não apenas para os contemporâneos, mas também para toda a posteridade" (par. 114). E por que isso é mais eficaz? Crisóstomo responde:

Exatamente como alguém de fora que, penetrando em uma caverna, covil de um chefe de ladrões, conduziria seu habitante para fora, acorrentado, e, tendo tomado todas as suas coisas, deixaria o lugar para servir de refúgio a gralhas e animais selvagens; então, todo visitante do covil, tão logo vê o lugar, representa em sua imaginação os ataques, os roubos, as características do antigo habitante [embora, obviamente, não suas características reais, dado que "todo visitante" não havia visto o ladrão] — assim acontece aqui. Pois, enxergando as colunas de uma certa distância, e então vindo, e cruzando a soleira, o visitante representa para si mesmo a malignidade, o engano e as intrigas do demônio e parte assombrado diante da força da ira de Deus [...] Vede: são 20 anos desde o ocorrido e não pereceu nenhuma parte do edifício deixada para trás pelo fogo [...] Somente uma das colunas em redor do vestibulo de trás partiu-se em duas, na época, mas nem mesmo caiu [...] A parte desde a base até a quebradura inclina-se lateralmente para a parede, enquanto a parte da quebradura ao capitel está encostada nela, sustentada pela parte inferior. Ainda que ventos violentos tenham muitas vezes assaltado o lugar, e a terra tenha sido sacudida, os restos do incêndio nem sequer foram abalados, mas permanecem firmes, *quase gritando que foram preservados para a correção das gerações futuras* (pars. 115-7, grifo meu).

Notemos o lento detalhe com que Crisóstomo "pinta" o quadro da única coluna quebrada no Templo de Apolo. Ela não está de modo algum obliterada, bem ao contrário. Mas ela é des-locada para dentro de um mapa associativo diferente. Queimada e quebrada, serve como um sinal de memória "para a correção" das gerações futuras, que poderão recordar ao mesmo tempo a "coisa" paga associada à coluna e que essa "coisa" está agora quebrada e foi re-allocada¹⁰⁴. O "esquecimento" é alcançado não pelo apagamento, mas pelo posicionamento

¹⁰⁴ Está claro nessa homilia que Crisóstomo tinha em mente a destruição completa de Jerusalém (por Adriano) e sua reconstrução por Constantino; um dos desígnios "demoníacos" de Juliano era reconstruir o Templo em Jerusalém e reinstalar ali o ritual judaico (como sempre, Juliano mostrava pouco conhecimento das pessoas cujas culturas ele desejava "reavivar"): ver pars. 118-9. A peregrinação a Jerusalém descrita por Egéria incluía rituais na coluna em que Jesus foi flagelado (*Itinerarium Egeriae*, 37.1; cf. Baldovin, *The Urban Character of Christian Worship*, p. 62). Dada a lembrança de Jerusalém, especificamente do Templo, o foco de Crisóstomo na coluna de Dafne pode também convidar a uma "reminiscência" da Flagelação, a ser "reunida", como um irônico eco admonitório, à coluna no Templo de Apolo. Dessa forma, uma poderosa história de ressurreição é sobreposta àquela do deus derrotado.

dentro de uma cena — uma técnica mnemônica básica. Esquecer é uma variedade do lembrar.

O que importa, de maneira crucial, não são as "coisas" tomadas objetivamente — o morro, a fonte, o bosque, o templo de colunas, a sepultura do mártir —, mas as relações entre elas, o *quadro* que elas formam, e que *enquanto quadro* é recolhido e imediatamente "posicionado" em nossa outra experiência. Crisóstomo, usando a figura retórica denominada *enargeia* (da qual terei muito a dizer mais adiante), pinta cuidadosamente o quadro do Templo incendiado, tal como fez antes com o túmulo de Babilas em Dafne. Assim deve o leitor atento pintar cada imagem *em uma cena* em sua imaginação e memória: aproximando-se de muito longe, o leitor-observador vem para mais perto, vê os detalhes do local, o edifício em ruínas, e finalmente, como em um *close-up*, a coluna partida em duas, sua metade inferior inclinando-se contra a parede, a metade superior invertida, com seu capitel apoiado no chão.

Os dois locais em Dafne — o túmulo de Babilas, a coluna quebrada de Apolo — emolduram a homilia. Eles são deliberadamente postos em paralelo, um sobrepondo-se ao outro. Como um palimpsesto, a cena do túmulo do mártir — benéfico, de atmosfera doce — "escorre" até a cena do Templo abandonado com sua coluna quebrada. Não se pode lembrar de uma sem lembrar da outra. Assim, a memória do Apolo pagão é apropriada cognitivamente (*a-propria*, "de seu lugar") de uma rede para outra, de "lugares" distintos, modelados segundo o esquema desse sermão, bem como pelas ações de Galo, Juliano e Libânio.

As relíquias de Babilas nunca foram fisicamente devolvidas a Dafne, como hoje esperaríamos que fossem. Deliberadamente, o bispo Melécio de Antioquia construiu o relicário para suas relíquias no cemitério da cidade em que ele fora enterrado pela primeira vez e para o qual foi devolvido, para sua "segunda coroação", pela procissão que acompanhava seu sarcófago desde Dafne. No "mapa" de seus cidadãos, o triunfo de Antioquia sobre Dafne era completo.

15. A construção do "esquecimento" público: recobrimento e remapeamento

Mnemotecnica falando, conforme observei anteriormente, o mero apagamento não é um meio bem-sucedido de esquecer. Vamos olhar mais de perto o fenômeno do esquecimento individual no próximo capítulo; porém, o "esquecimento comunal" também foi dominado pelos cristãos — não através de alguma variedade de amnésia, mas pela aplicação cuidadosa dos princípios mnemotécnicos para bloquear um padrão de memória por meio de outro, através do

"abarrotamento" ou do recobrimento, e pela substituição mnemônica intencional. Tenha-se em mente que, quando falamos de "lugar" na memória, não nos referimos a um ponto ou espaço literais, mas a um *local em uma rede*, a "memória" *distribuída* em uma teia de associações; algumas das quais podem envolver o espaço físico (como o túmulo de Babilas, que foi realmente colocado no roteiro dos santuários de Dafne), muitas são convenções socialmente construídas e mantidas (o mármore negro polido do memorial do Vietnã, listando os nomes dos mortos), e todas só se tornam ativas nas mentes das pessoas que constroem tais teias de associações.

A batalha de procissões, tão característica da história de Crisóstomo, é um caso pertinente. O "abarrotamento" era um princípio bem reconhecido do "esquecimento". Um número demasiadamente grande de imagens, sobrepondo-se umas às outras em um dado local, imagens parecidas demais, confundir-se-ão, e até mesmo cancelarão umas as outras. Os alunos eram sistematicamente aconselhados a memorizar sempre a partir do mesmo código e da mesma página, não fosse o excesso de imagens de palavras em competição, formadas a partir de diferentes livros, obscurecer e bloquear sua memória do texto.

Podemos aplicar esse princípio aos eventos de Dafne. As procissões de Juliano até Dafne foram planejadas para sobrepor-se às procissões cristãs anteriores ao túmulo do mártir, e assim "atravancá-las" e até mesmo "bloqueá-las"; elas também deveriam "purificar" as procissões libertinas e degradadas em que os ritos de Apolo se haviam transformado. Em retaliação, as procissões dos cidadãos cristãos, acompanhando Babilas de volta a Antioquia, recobrem a memória de todas as procissões de Juliano e assim as "esquecem".

Foi dito do Mediterrâneo oriental, durante o século IV, que ele foi palco de uma guerra de procissões. Isso é verdade: e nenhuma outra cultura entendeu melhor o propósito social da procissão (a única cultura contemporânea que se aproxima disso, em minha experiência, é a cultura hindu)¹⁰⁵. Um movimento padronizado, como o da procissão, é um alicerce de memória básico; ele nos "situa" individualmente no seio de uma comunidade como um *imago agens* em um local de memória. Os princípios que governam essas procissões são mnemonicamente corretos: elas consistem de imagens que se movem dentro de locais, locais nitidamente separados no espaço e guardando uma clara relação uns com os outros (*solemnis e rarus*), possuindo as qualidades que os fazem tocar a mente e fixar-se nela. Os participantes e a audiência "constroem" juntos essas procissões, e

105 Os estudos de interesse sobre a importância do ritual e da procissão na cultura mediterrânea da Antiguidade tardia incluem S. Price, *Rituals and Power*, e S. MacCormack, *Art and Ceremony*.

as recordam visceralmente, da mesma maneira como relembramos como andar de bicicleta ou dançar. Um tal conhecimento não pode realmente ser obliterado: ele pode, contudo, ser re-aloçado¹⁰⁶.

John Baldovin comenta que em Roma as liturgias que se desenvolveram em torno das igrejas estacionais são "o exemplo clássico da relação entre a vida urbana e o culto cristão. Cada parte da cidade era empregada para manifestar a unidade-na-diversidade da Igreja romana, à medida que ela caminhava em direção ao ápice do Ano Cristão, o festival de Páscoa"¹⁰⁷. Essa rede de memória pública (pois era assim que ela funcionava) desenvolveu-se ao longo do tempo como "uma grande e bem concebida excursão pela cidade cristã". Durante a Páscoa, por exemplo, cada grande basílica (Latrão, Santa Maria Maior, São Paulo, São Pedro, São Lourenço, Santos Apóstolos, Santa Maria ad Martyres) era visitada segundo a ordem de importância dos santos na vida da cidade. A jornada proporcionava assim uma caminhada, em ordem processional, através da cidade enquanto rede memorizada, tanto para o clero como para os leigos e neófitos. Cada basílica era um nó nessa rede, um sítio para construção-de-memória: e, em outras épocas, outras igrejas eram incorporadas no esquema de estações.

As origens da liturgia estacional romana são as procissões urbanas pagãs, aquelas que acompanhavam o imperador (e que continuaram a existir nos tempos cristãos), e também as procissões populares, como aquelas de Dafne. Exatamente quando e como as liturgias cristãs começaram a existir é uma questão muito debatida, uma história dificultada pela carência de evidências. Entretanto, parece que foi apenas gradualmente que os cristãos de Roma começaram a desenvolver suas procissões públicas. Mas, durante o século VII, o primeiro templo pagão a ser "convertido", o Panteão, foi dedicado como Santa Maria ad Martyres e incorporado à liturgia estacional da Páscoa. E, mais ou menos na mesma época, a procissão cristã da Grande Liturgia, em 25 de abril, substituiu a velha procissão cívica da Rubigália, apropriando-se não somente da data, mas também do trajeto e do objetivo (súplica e penitência cívicas) de seu original pagão¹⁰⁸.

106 Um registro notável de como esses hábitos de ver musculares, e também interiores, podem ser cognitivamente realocados é D. Sudnow, *Ways of the Hand*. O autor é um pianista de formação clássica que aprendeu a tocar o jazz improvisado, um processo que ele descreve largamente em termos de "re-direcionamento", "trajetos", "formatação de distâncias" (no teclado), "travessias do terreno" digitais, até que ele tivesse adquirido verdadeiras "mãos de jazz". É muito valioso ter uma descrição assim autoconsciente de um artífice aprendendo as "mãos" de sua arte; o que Sudnow diz sobre tocar piano pode ser aplicado a virtualmente todas as artes manuais.

107 Baldovin, *The Urban Character of Christian Worship*, p. 155.

108 Idem, op. cit., pp. 116, 130, 159.

Essas apropriações foram realizadas com uma compreensão profunda de como funcionam as memórias humanas. São exatamente os mesmos mecanismos que estão em ação na re-alocação do Panteão e da Rubigália, e na narrativa de Crisóstomo sobre Babilas e Apolo em Dafne. O Panteão foi inserido em uma rede social diferente ao ser ligado a uma teia de memórias estreitamente relacionadas que recobriram as primeiras, bloqueando-as e reformando-as. E aquilo que restou reconhecivelmente o mesmo nas duas teias é tão importante para se compreender por que a apropriação funcionou efetivamente quanto o são as diferenças entre elas. Trata-se do princípio que autorizava e até mesmo encorajava o uso de *spolia*, colunas romanas e outros materiais decorativos re-colocados em edifícios cristãos¹⁰⁹.

Em seu estudo sobre a arte da Antiguidade tardia, *The Clash of Gods*, Thomas Mathews dá uma série de exemplos dessa técnica para “esquecer” as imagens dos deuses pagãos no processo de construção da iconografia da cristandade¹¹⁰. Um exemplo é a “apropriação” (e agora entendemos exatamente o que isso significa em termos cognitivos) do ícone de filósofo para Cristo; um outro é a colocação de uma colossal imagem do Cristo no “espaço de divulgação” proporcionado pela abside das primeiras basílicas cristãs. Essa figura colossal concentra as linhas de visada no interior da igreja, da mesma forma como a colossal estátua do deus as havia ocupado em seu antigo Templo (por exemplo, a estátua de Apolo que pegou fogo em Dafne). O livro de Mathews está repleto desses exemplos, tanto de abarrotamento mnemotécnico como de realocação (embora ele não use esses termos), pois os cristãos tiveram sucesso no desenvolvimento de sua arte a partir dos materiais de seu passado pagão. Eles eram extraordinariamente competentes no esquecimento/lembança comunais, em que utilizavam o poder cognitivo da *memoria rerum*.

Coisas completamente diferentes e separadas não bloqueiam uma a outra; ao contrário, elas agem como dois sítios de memória distintos. Contudo, onde dois ou mais padrões rivais existem em um mesmo sítio, apenas um será visto: os outros, embora possam continuar potencialmente visíveis, serão bloqueados ou

109 O conhecimento sobre *spolia* é vasto; estudos interessantes sobre a forma como atuam como dispositivos para recordações complexas incluem S. Settis, “Des ruines au musée”, e (em contextos medievais específicos) D. Kinney, “Spolia from the Baths of Caracalla in Sta. Maria in Trastevere” e “Making the Mute Stones Speak”.

110 T. Mathews, *The Clash of Gods*, passim, mas esp. pp. 33-9, 95-109. Um paralelo bem posterior pode ser encontrado na autoconsciente “tradução/transferência” cristã para as culturas nativas das Américas. O trabalho de S. MacCormack tem sido particularmente esclarecedor nesse campo; ver especialmente um de seus primeiros ensaios, “From the Sun of the Incas to the Virgin of Copacabana”.

absorvidos por aquele que os recobre. O que bloqueará todos os padrões exceto um é a nossa *intentio*, a “tonalidade” mental que selecionamos, cujas vibrações, como aquelas das cordas esticadas de um instrumento, criam os padrões que conectam uma experiência particular a tudo mais que conhecemos e nos tornam capazes de ver um morcego em vez de dentes, ou a Grande Liturgia em vez da Rubigália. Se as pessoas de uma cidade terminam convencionalmente (o que é apenas outra maneira de dizer habitualmente) por “ver” a Grande Liturgia, não importa realmente se alguém no meio da multidão persiste em “ver” a procissão da Rubigália, ou alguma história particular que ele mesmo tenha criado. Em algum momento, no futuro... bem, quando agora vejo o círculo amarelo com seu centro negro recortado, enxergo instantaneamente um morcego negro, e devo esforçar-me com toda minha vontade para enxergar novamente os dentes de ouro (e comecei a imaginar como pude algum dia pensar que o círculo envolvia uma imagem de dentes). Ninguém me submeteu a uma lavagem cerebral. Contudo, modifiquei a “direção” a partir da qual habitualmente “vejo” aquele logotipo particular, e para meus olhos ele está literalmente colorido de maneira diferente. Agora, enxergo a parte preta como a forma e a cor primárias e o amarelo como um enchimento, ao invés de ver o contrário, como fiz inicialmente, antes de ter sido “sintonizada”.

16. Os primeiros cristãos recordam Virgílio

Um esforço similar de “esquecimento” ocorreu também na literatura latina cristã, centrado especialmente no autor fundador do currículo romano, Virgílio, e em particular na sua *Eneida*, o poema que todo mundo conhecia de memória. A capacidade de recitá-lo de trás para a frente e de frente para trás, embora notável, não era incomum. O final do século IV e o início do V assistiram a um fenômeno que tem perturbado e desconcertado os modernos historiadores da literatura: a re-escrita de Virgílio, especialmente na forma denominada *cento*. As contribuições de dois poetas cristãos, Ausônio e Proba, são as mais conhecidas; Macklin Smith observou, contudo, que também a *Psychomachia*, de Prudêncio, é praticamente um *cento* em muitas de suas passagens¹¹¹.

Um *cento* é um poema jocoso com a forma de um pastiche de frases e meias-linhas de um poeta canônico; ele fará sucesso somente com uma audiência que

111 M. Smith, *Prudentius' Psychomachia*, esp. pp. 282-300, que analisam detalhadamente as meias-linhas virgilianas em várias passagens da *Psychomachia*; sobre o *cento*, ver também as observações de M. Malamud, *A Poetics of Transformation*, esp. pp. 30-45.

conheça o poeta original tão intimamente quanto o criador do *cento*. É uma espécie de poema quebra-cabeça: em um Prefácio, Ausônio compara o *cento* a um quebra-cabeça grego feito de ossos, chamado *ostomachia*. Os jogadores se esforçam para combinar as formas desiguais dos ossos e, com habilidade, pode-se fazer uma figura agradável, quiçá de um elefante ou de um ganso voando, de uma torre ou de um caneco de cerveja — a variedade limitada apenas pela engenhosidade dos jogadores. “E, enquanto o arranjo harmonioso dos habilidosos é admirável, a mixórdia produzida pelos inábeis é grotesca.”¹¹²

Já fiz uma breve referência à prática pedagógica de aprender os textos canônicos duas vezes, a primeira vez decorando-os, sílaba por sílaba e frase por frase. Um dos resultados dessa educação era que o texto era percebido como uma fundação “dividida” em pedaços ou porções mnemonicamente dimensionados, que podiam então ser encaixados para construir toda uma estrutura. Assim como as sentenças eram “feitas” de frases, e as frases, de palavras (o que era particularmente evidente em um material metrificando, como a poesia), também as palavras eram construídas com sílabas. Parece que essa atitude esteve sempre presente no gosto literário romano. Como resultado, os leitores dessas obras têm de adquirir um gosto por jogos de palavras e pela solução de quebra-cabeças de um tipo que os leitores modernos do inglês raramente são ensinados a descobrir ou a apreciar.¹¹³

De fato, um importante estudo, *Vergil in the Middle Ages*, considera possível o amor pelos *centi* “somente entre pessoas que haviam aprendido Virgílio mecanicamente e que não conheciam nenhum uso melhor para todos esses versos com os quais haviam carregado seus cérebros”¹¹⁴. Mas os compositores e as audiências dos *centi* tinham uma sofisticação consideravelmente maior, no que diz respeito aos usos da memória, do que possui esse escritor moderno. Eles desmontavam Virgílio não para obliterá-lo nem (penso eu) para ridicularizá-lo, mas para salvá-lo. E o único modo de salvá-lo era re-lembrá-lo, re-alocá-lo e re-padronizá-lo como um cristão¹¹⁵.

112 Ausônio, *Cento nuptialis* (LCL, vol. 1, pp. 374-5): “sed peritorum concinnatio miraculum est, imperitorum iunctura ridiculum”; trad. H. White. H. Marrou, *A History of Education in Antiquity*, discute o uso pedagógico do jogo de astrágalos (*knuckle-bones*), pp. 119, 143.

113 Há vários bons estudos recentes sobre os jogos de palavras latinos, entre eles: J. Snyder, *Puns and Poetry* (sobre Lucrécio); F. Ahal, *Metaformations* (predominantemente sobre Ovídio, e o mais teoricamente ambicioso); e W. Levitan, “Dancing at the End of the Rope”, sobre os últimos poemas acrósticos enigmáticos latinos do poeta cristão Optaciano (que foi muito imitado pelos poetas carolíngios). Sobre estes últimos, ver esp. U. Ernst, *Carmen figuratum*.

114 D. Comparetti, *Vergil in the Middle Ages*, p. 53.

115 Foi sugerido, de maneira plausível, que o *cento* virgiliano de Proba foi escrito em resposta ao decreto do imperador Juliano (em 362), que proibia os cristãos de explicar ou ensinar os

No próximo capítulo, discutirei mais especificamente a dinâmica do “esquecimento” empregada pelos *centi* e por poemas como a *Psychomachia* de Prudêncio. Mas ela é similar àquela que recordava o Panteão como Santa Maria ad Martyres. As *res* culturais como essas encontram-se tão habitualmente incrustadas como *loci* memoriais que obliterá-las constitui um exercício despropositado e socialmente disruptivo. Mas o efeito cognitivo da *memoria rerum* lhes permite ser ao mesmo tempo lembradas com fidelidade e radicalmente modificadas. O edifício do Panteão parecia-se quase exatamente com o que sempre se havia parecido, e (mais importante) permanecia *onde* sempre estivera, no centro do “mapa” da cidade: o que mudou foram as “rotas” até ele, as redes dentro das quais ele foi realocado, não literalmente, mas pela formação de algumas associações adicionais e diferentes na vida da cidade. Foi-lhe dado um novo rótulo (entalhado em seu pórtico) e ele foi então simplesmente transportado para dentro do novo contexto, sua essência, como marco central da cidade, tranquilizadamente inalterada. Esse foi um ato de esquecimento ou de recordação? A maneira como alguém responde a essa pergunta depende inteiramente de seu próprio “ângulo”, ou *intentio*, o “padrão”, incluindo as “tonalidades” emocionais, em termos dos quais o evento é visto.

Ausônio entendia que compor os *centi* era exclusivamente um ato da memória, “uma tarefa da memória somente, que tem de organizar trechos dispersos e reunir esses fragmentos [recortados]”¹¹⁶. A poetisa cristã Faltonia Proba compôs um *cento* de meias-linhas virgilianas que reconta as histórias da Escritura; o poema se divide em duas seções simétricas de histórias do Antigo e do Novo Testamento. Proba exprime claramente seu motivo: “Falarei um Virgílio que cantou

clássicos pagãos; isso foi feito em nome da “saúde mental”, uma vez que Juliano acreditava que uma pessoa saudável não podia ensinar uma coisa e acreditar em outra. Os pais cristãos estavam geralmente preocupados com a possibilidade de que a literatura pagã fosse corruptora, porém, pelos motivos que temos examinado, eles também não eram capazes de conceber outra maneira de ensinar bom latim e bom grego. Como mãe cristã responsável pela educação de seus filhos, os motivos de Proba para proporcionar-lhes um “Virgílio cristão” têm algum sentido prático. Ver E. Clark e D. Hatch, *The Golden Bough, the Oaken Cross*, pp. 98-100. Nessa obra são publicadas o original e uma tradução do *cento* de Proba, com um extenso comentário que inclui a identificação de todas as referências virgilianas.

116 Ausônio, “Prefácio”, in *Cento nuptialis* (LCL, vol. 1, p. 370): “solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata”; trad. H. White. Ausônio foi professor de Paulino, o bispo de Nola: uma boa introdução a sua vida e sua obra é a de N. Chadwick, *Poetry and Letters*, pp. 47-62. O poema nupcial de Ausônio é erotismo cômico, feito para divertir, mas outros *centi* são sérios. A técnica de citar fragmentos familiares fora de contexto, para efeitos cômicos ou sérios, era empregada muito tempo antes que Ausônio escrevesse: ver a discussão de M. Smith, *Prudentius' Psychomachia*, pp. 259-64.

os dons sagrados de Cristo"¹¹⁷. Naturalmente, salvar Virgílio dessa maneira certamente parecerá a muitos dos modernos algo semelhante ao programa norte-americano para salvar o Vietnã.

Mas isso afinal salvou Virgílio. Seu trabalho não foi destruído; como um poeta que cantou a jornada de toda a vida de um homem (a "intenção" de Virgílio, conforme foi articulada pela exegese da escola medieval), suas linhas foram ajustadas (com uma boa dose de cortes e raspagem) sobre as "fundações" e no currículo essencial dos autores medievais¹¹⁸. Não quero dizer com isso que o tratamento com o *cento* tenha conseguido isso sozinho. Mas ele ajudou a criar uma expectativa cultural que deu a Virgílio um lugar entre os *dicta et facta memorabilia* da cultura cristã, tal como ele indubitavelmente havia tido na cultura pagã. Não devemos pensar na paródia como somente uma forma de literatura destrutiva e depreciativa. Não é possível ler o piedoso *cento* de Proba sem antes conhecer Virgílio tão intimamente quanto ela o conhecia; não se pode ler a *Psychomachia* de Prudêncio sem estar familiarizado com a *Eneida*. A *res* permanece localizada centralmente; recordada fielmente. Obviamente, estou jogando com as palavras, tal como o faz a própria forma do *cento*, em seu uso de meias-linhas, repetidas com exatidão, membros de uma obra anterior re-lembrada, como tijolos velhos em uma parede nova.

117 Proba, "Virgilian Cento", linha 23: "Uergilium cecinisse loquar pia munera Christi". Essa linha particular não é, naturalmente, de origem virgiliana, mas a maior parte do poema é.

118 Amostras dos enunciados padrões do século XI (e posteriores) sobre a *intentio auctoris* de Virgílio podem ser encontradas facilmente em A. Minnis, A. Scott, e D. Wallace, *Medieval Literary Theory and Criticism*, esp. pp. 62-4 (Conrado de Hirsau), pp. 150-3 (Bernardo Silvestre).

"Lembrem-se do Paraíso" As Estéticas da Mneme

Sede in cella quase in paradiso.

São Romualdo de Camáldoli

I. *Virtus memoriae*

Em meu primeiro capítulo, sugeri como as propriedades da memorabilidade desempenham um papel importante na construção dos memoriais públicos e do "esquecimento" cultural. Mas é claro que o sucesso público e cultural dessas atividades depende inteiramente, como acabamos de ver, de quão bem essas *performances* respeitam as necessidades rememorativas das memórias humanas individuais. Uma das mais importantes contribuições do monasticismo à retórica foi o desenvolvimento da técnica da meditação sobre a leitura em uma arte da invenção, prática e autoconsciente, fundamentada em princípios retóricos e mnemotécnicos familiares.

A retórica monástica desenvolveu uma arte para compor a oração meditativa (seu produto típico) que concebe a composição como um ato de abrir um "caminho" entre "lugares" ou "assentos", ou (em uma variação comum desse tropo) galgar os "degraus" de uma escada¹. Esses "lugares", o mais das vezes, assumiam

1 Esse tropo comum encontrou uma expressão visual relativamente cedo no texto meditacional ilustrado intitulado *A Escada do Paraíso*, escrito no início do século VII pelo abade do Monastério do Monte Sinai, João Climaco (em grego, *klimax* significa "escada"); ver especialmente J. R. Martin, *The Illustration of The Heavenly Ladder*. Talvez o uso mais conhecido do tropo no monasticismo ocidental seja a escada da humildade na Regra de São Bento (Bento de Núrsia, *Regula Benedicti* vii), que evoca a escada de Jacó, o reputado "autor" textual do tropo. Na verdade, Bento citou esse capítulo a partir da "Regra do Mestre", um pouco anterior. O fato de a escada possuir autoridade bíblica é importante para sua eminência cultural, é claro; mas a pergunta que me faço é por que tantas pessoas consideraram a figura da escada tão útil para as tantas aplicações pedagógicas diferentes. O que eu sugiro é que a "escada", enquanto imagem mental, foi considerada (corretamente) especialmente útil

a forma de textos bíblicos curtos, ou de narrativas tiradas dessa mesma fonte. O tropo dos "degraus" ou "estágios" foi frequentemente aplicado à "rota" afetiva, emocional, que o meditador devia seguir no decurso dessa composição, do "medo" à "alegria" — talvez mesmo aquela alegria inarticulada, sensorial, que Agostinho caracterizou como uma memória terrena da visão de Deus². Essas "rotas", emocional e racional, são sempre caracterizadas como rotas através das coisas na memória de cada um³.

Paralelamente a esse tropo, e atuando sempre em harmoniosa associação com ele, desenvolveu-se também o tropo do pensar e do aprender como construir, com "máquinas" da mente "elevando" alguém em direção a Deus da mesma forma como os pedreiros usam guindastes para erguer as estruturas dos edifícios — e também como os moleiros utilizam as rodas de moinho (outro significado de *machina*) para moer grãos para o pão.

As rotas da liturgia e as rotas de uma mente que medita seu caminho através dos sítios (e das "vistas") da Escritura tornaram-se, para os Padres do século IV, sua concepção essencial da Invenção, a mente pensando. Na retórica, essa elaboração é ao mesmo tempo nova e característica do século IV. Os professores de retórica da Antiguidade tardia desenvolveram um conceito para descrevê-la,

cognitivamente, porque ela propociona uma disposição de lugares clara e rígida (e assim, paradoxalmente, heurísticamente mais flexível). Ver *The Book of Memory*, pp. 33-45, 107-21.

- 2 Agostinho, *Confessiones* X.xl.65.18-23 (CCSL 27, p. 191): "Neque in his omnibus, quae percurro consulens te, inuenio tutum locum animae meae nisi in te, quo conligantur sparsa mea nec a te quidquam recedat ex me. Et aliquando intromittis me in affectum multum inusitatum introitus ad nescio quam dulcedinem, quae si perficiatur in me, nescio quid erit, quod uita ista non erit". "Mas em todos esses lugares [em minha memória] que percorro, buscando vossa orientação, somente em Vós encontro um reduto seguro para minha alma, no qual se podem reunir meus pedaços dispersos, e nada de mim é apartado de Vós. E, algumas vezes, submergis-me em uma emoção interior à qual não estou habituado, em um desconhecido deleite, o qual, se em mim atingisse a perfeição, não sei o que seria, mas não seria desta vida". Mais famosa ainda é a caracterização sinestésica que Agostinho faz de Deus em *Confessiones* X.xxvii.38.5-8 (CCSL 27, p. 175): "Vocasti et clamasti et rupisti surditatem meam, coruscasti, splenduisti et fugasti caecitatem meam, flagrasti, et duxi spiritum et anhelo tibi, gustavi et esurio et sitio, tetigisti me, et exarsi in pacem tuam", "Tu me chamaste e gritaste comigo, mais, rompeste a minha surdez: revelaste Tua luz e brilhaste sobre mim e afugentaste minha cegueira: sopraste sobre mim Teu perfume, e eu o aspirei e suspirei por Ti: eu Te provei e agora tenho fome e sede de Ti: Tu me tocaste, e ardo novamente por gozar a Tua paz". Essa tradução de William Watt (1631) capta em inglês a sensualidade do latim de Agostinho como nenhum moderno parece capaz de fazê-lo.
- 3 O *locus classicus* dessa experiência é a conversa de Agostinho em Óstia com sua mãe, Mônica: *Confessiones* IX.x.24.21 (CCSL 27, p. 147): "uenimus in mentes nostras et transcendimus eas". Note-se a metáfora da jornada implicada nos verbos *uenire* e *transcendere*, da raiz *scand-* "escalar". Discuti essa passagem brevemente em *The Book of Memory*, pp. 170-1.

ductus, que eles, por sua vez, relacionavam ao velho conceito retórico de *colores*. Falarei mais disso neste capítulo. Trata-se de algo significativo nas práticas da retórica monástica, na forma como foram expressas na oração meditativa e na litúrgica.

As práticas distintivas de meditação também lançaram mão de alguns conceitos centrais da retórica tradicional. Começarei com eles, pois são também fundamentais para a ideia de *ductus*. Esses conceitos incluem as qualidades conhecidas como *brevitas* e *copia*, que na retórica antiga eram usualmente analisadas como parte do estilo, mas na retórica monástica desenvolveram-se autoconscientemente em tropos da invenção. Quando a retórica voltou a ser ensinada como uma disciplina escolar, após o final do século XI, essas qualidades se converteram (por exemplo, na *Poetria nova* de Geoffrey de Vinsauf) nos tropos correspondentes da "abreviação" e da "amplificação", julgados essenciais para a composição da obra literária.

Boa parte deste capítulo enfocará algumas das *Conferências*, de João Cassiano, enquanto fundamento essencial da retórica monástica. Esses diálogos sobre o método da oração e da leitura, mantidos com vários mestres que viviam no deserto egípcio, influenciaram fortemente tanto Bento de Núrsia como Gregório Magno⁴. Embora os historiadores do monasticismo não precisem ser lembrados disso, pode ser útil para outros leitores uma revisão muito breve das razões da preeminência de Cassiano. A Regra Beneditina estabeleceu as *Conferências* de Cassiano como a leitura a ser feita após Vésperas em dias de jejum, e nomeou entre as leituras mais adequadas para depois da ceia de todos os dias (*Regula Benedicti*, cap. 42; ver também cap. 73) as *Conferências e Instituições*, a *Regra Longa* de Basílio e as *Vidas dos Padres* (Bento referia-se aos Padres do deserto, porém a obra de Gregório, os *Diálogos*, ou vidas dos santos italianos, incluindo o próprio Bento, foram logo acrescentados)⁵. Essa era a última leitura a ser feita antes do ofício litúrgico das Completas, após o qual observava-se um silêncio geral até o Ofício da Noite. Era como se Bento enviase seus monges para suas elucubrações acompanhados dos conselhos mais adequados possíveis.

- 4 Um bom relato dessa influência encontra-se na Introdução de O. Chadwick à tradução inglesa de C. Luibheid das *Conferências* de João Cassiano; ver também C. Lawrence, *Medieval Monasticism*, esp. pp. 116, 144.
- 5 Esses *auctores* monásticos foram lidos e reverenciados, algumas vezes, sob a forma de florilégios, ao longo de toda a Idade Média e muito depois. Como escreve C. Lawrence, esses livros são "a biblioteca quintessencial do asceta" (*Medieval Monasticism*, p. 36). Foi muito ruim, pelo menos para a crítica literária norte-americana, que se tenha dado uma ênfase tão exclusiva a Agostinho que muitos desses outros escritores continuem não sendo lidos nem citados.

As *Conferências* tratam da prática da meditação, e a noite era, na pedagogia clássica, a melhor hora para o trabalho de memória, *meditatio*⁶.

II. A máquina da memória

A única obra, entre todas aquelas publicadas na *Patrologia latina*, de Migne, a portar o título *Tractatus de memoria*, parece não ter nada a ver com o assunto, sendo, em vez disso, uma meditação sobre temas como a Trindade, a Igreja e o pecado. É a obra de Hugo de Rouen, de meados do século XII. Hugo foi um monge beneditino, da mesma geração do grande contemplativo Pedro Damiano, e também um reverenciado mestre do abade Suger, o inventivo reconstrutor de St.-Denis. Por que e como um sofisticado contemplativo chamaria uma meditação sobre Deus de obra sobre a memória, ainda que "in laudem memoriae" (segundo o colofão introdutório), é um tema presente em todo este capítulo.

Em uma carta introdutória, escrita para "seu querido irmão Felipe", Hugo observa que, embora Felipe se tenha devotado integralmente ao estudo da Escritura, ele não descobrirá de uma vez tudo que procura⁷. Pois a riqueza da Escritura está contida nela *breviter*, e deve ser arrancada dali por uma mente em estado de tensão, inflamada, trabalhando febrilmente, como Hugo descreve seu próprio estado de espírito ao compor essa meditação para Felipe. Ele se encontra em um estado de ansiedade, sofrendo com o calor do verão ("aestate praesenti caloribus admodum [...] anxiatum"), no momento em que envia sua meditação a

6 Como diz o retórico do século V, Marciano Capela: "a memória é estimulada mais rapidamente à noite do que durante o dia, quando o silêncio em torno é também auxiliador e a concentração não é interrompida pelas sensações externas" (*De nuptiis* V.539). Ver *The Book of Memory*, pp. 170-4 (um erro meu, quando transcrevi o texto latino, resultou em sua má tradução na p. 173 do livro; isso já foi corrigido lá e aqui, nesta nota).

7 O texto desse "Tractatus de memoria complectens tres libros in laudem memoriae" está em PL 192.1299-1324. As próximas referências a ele trarão apenas os números das colunas. Uma bibliografia e um breve comentário sobre as obras de Hugo, de G. Oury, estão em *DS s.v. Hughes de Rouen*. Nascido e educado na França, em Amiens e Laon, foi levado à Inglaterra por Henrique I, instalando-se primeiro em Lewes e, em seguida, em Reading, como seu primeiro abade, em 1125. Em 1130 foi eleito arcebispo de Rouen; morreu nessa cidade em 1164. Ele é provavelmente mais conhecido por ter sido mencionado pelo abade Suger, de St.-Denis, como o bispo que presidiu a consagração da Capela de São Romano (Suger, *De administratione*, 26; todas as referências são à edição de E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis*). Vale a pena observar, dados os comentários de Hugo sobre a natureza da arte, que Suger fala a respeito de seus próprios esforços para reconstruir St.-Denis como "institutionum memorandam", "o estabelecimento de algo para a lembrança" (idem, op. cit., 24).

Felipe. Independentemente de quanto o verão possa de fato ter sido quente, esse estado de desassossego e ansiedade descrito por Hugo era considerado, na prática monástica, como um estado preliminar comum, e mesmo necessário, da invenção, como veremos adiante.

Mas os materiais que Hugo envia a Felipe são eles próprios frios e resumidos, escritos num estilo apertado e contraído. Felipe, com "solicitude" (uma palavra que aparece com proeminência na técnica da memória monástica), é convidado a expandi-los⁸. Essas variadas posturas emocionais e atividades cognitivas são todas apresentadas como trabalho da *memoria*: "Essas são matérias de fé, santas, divinas, postas diante de você após terem sido reveladas pelo Espírito Santo: elas são [temas] para o trabalho da memória, pois [Salmo 110:4] 'o Deus misericordioso e compassivo fez Suas obras maravilhosas para serem lembradas'⁹. Propomos-nos a falar sobre a memória, que Deus fez em nós vigorosa"¹⁰.

Essa concepção do trabalho de memória como algo que produz conteúdos concentrados e "breves" para o armazenamento e que, ao mesmo tempo, desdobra esses conteúdos ao longo das "rotas" de suas associações, na recordação, é fundamental para a arte da memória monástica mais primitiva, como o foi também na mnemotécnica antiga. Em uma passagem que analisamos anteriormente, Pedro Crisólogo fala sobre como, em uma meditação, olhamos interiormente para uma palavra das Escrituras, recordada de memória e vista com os olhos da mente, até que ela comece a brilhar e a irradiar, ressoando com a in-

8 Hugo de Rouen, *Tractatus de memoria* (PL 192.1299-1300): "Ego quidem aestate praesenti caloribus admodum teneor anxiatum, senio fessus, pede collisus, morbo gravatus, sollicitudinem tuam nolo offendere, quam proposui semper honorare. Arcta quidem sunt et brevia quae tibi mandamus, et stilo contracta porrigimus; [...] haec itaque studiosus attendas, gratanter relegas, prae memoria teneas". "De fato, sendo aqui verão, sou mantido pelo calor em um estado de completa ansiedade, enfraquecido pela idade, com os pés feridos, oprimido pela aflição, não desejo ofender sua solitude, que sempre intentei honrar. Estas coisas que lhe enviamos são resumidas e breves, e nós [as] oferecemos num estilo abreviado; [...] e portanto possa você, sendo estudioso, dedicar atenção a esses assuntos, possa você com alegria lê-las todas, conservando-as diante de sua memória".

9 Há uma mudança no vocabulário latino, embora irrelevante para o significado, entre a versão "gálica" dos Salmos (cujo texto é o da Vulgata) e a assim chamada versão "hebraica", da qual eu citei uma tradução inglesa. Na versão "hebraica" desses versículos, lê-se "memoranda fecit mirabilia sua", "Ele fez Suas obras maravilhosas para a lembrança". A Vulgata, que Hugo cita, usa o objeto direto, *memoriam*, para exprimir o resultado do verbo, *fecit*. Em ambos os casos, Deus cria Suas maravilhas para que os humanos construam memórias delas.

10 Hugo de Rouen, *Tractatus de memoria* (PL 192.1300): "Fidelia sunt ista, sancta, divina, Spiritu sancto revelante tibi proposita; memoranda sunt ista, quia memoriam fecit mirabilium suorum misericors et miserator Dominus [Salmo 110:4]: super memoria loqui proponimus, quam in nobis sanam efficiat Deus".

tenha energia espiritual de uma mente que inicia seu trabalho de memória¹¹. No entanto, a maneira como essa atividade vem a ser pensada especificamente como *memoria* — em vez de cogitação, meditação ou raciocínio, palavras que usaríamos hoje em dia com maior probabilidade — tem relação, penso eu, com a pedagogia centrada na memória, incluindo o treinamento na técnica mnemônica, que cercava o ensino e o aprendizado da leitura e também, naturalmente, da escrita, que se considerava ser parte do trabalho de memória da leitura¹².

Muitas das noções básicas da práxis meditativa monástica são iluminadas por princípios ou “regras” igualmente fundamentais da práxis mnemotécnica. Entre esses princípios está a colocação lado a lado de *brevitas* e *copia*, considerados ambos uma questão cognitiva prática e também uma questão igualmente prática de julgamento, tanto por parte do autor original da meditação como de sua audiência (se houvesse outra além de Deus), a qual pode, por sua vez, receber os produtos “arcta et brevia” da *memoria*, a fim de criar e iniciar suas próprias meditações.

A ideia de que a memória requer *brevitas* é também uma das manifestações de outra distinção básica na técnica da memória, aquela entre alguém *meminens verbatim* e que *meminens summatim*, entre lembrar por palavras e lembrar por “coisas”, *in verbis vel rebus*¹³. A primeira tarefa da leitura consiste em dividir um texto em fragmentos “breves” e memorizáveis. Esse procedimento torna-se muito claro no conselho que se segue. Embora eu esteja citando a partir de uma coleção de máximas de Hugo de St.-Victor “sobre o método para aprender e meditar”, conselhos similares podem ser encontrados em textos do século IV, tais como os manuais de retórica de Consulto Fortunaciano e de Júlio Vítor, duas das principais fontes para a retórica no início da Idade Média¹⁴.

O *ingenium* humano ou “engenhosidade”, sua capacidade inata de pensar, e a *memoria*, diz Hugo, devem sempre trabalhar juntos. A memória humana é, contudo, limitada em sua capacidade de armazenar e lembrar a um só tempo: por-

11 Pedro Crisólogo, *Sermo* 96, citado no cap. 1, seção XII, anteriormente.

12 Discuti esse propósito, evidente na pedagogia elementar antiga, em *The Book of Memory: ver passim*, mas talvez esp. pp. 107-14.

13 Essa distinção comum pode ser a fonte da palavra *rebus*, que designa atualmente um jogo em que se tenta descobrir um nome ou frase a partir da visualização de uma combinação artificiosa de imagens e símbolos, o equivalente visual de uma charada [Trata-se das conhecidas “mensagens secretas” das revistas de passatempo. (N. do T.)]; ver *OED s.v. rebus*. A mais remota ocorrência registrada em inglês data de 1605, uma época em que ainda se compreendia essa antiga distinção na técnica da memória. Ela articula uma das mais comuns das técnicas de memória, uma técnica que não é de forma alguma exclusiva de qualquer versão particular das artes da memória.

14 A necessidade mnemotécnica de “dividir” a leitura foi discutida em detalhe em *The Book of Memory*.

tanto, para lembrar alguma coisa longa e complicada, é necessário dividi-la, para o armazenamento na memória, em fragmentos que respeitem a extensão da “memória de curta duração” humana (como a chamamos agora), ou (como diziam os escritores medievais) daquilo que o olho da mente pode captar com uma única visada (*conspectus*). Cada ambiente ou cena mnemônica é constituído pela extensão de um olhar mental desse tipo, e as pistas mnemônicas individuais dentro de cada cena não podem ser superiores em número ou complexidade àquilo que se consegue distinguir com clareza em um único olhar da memória.

Quando lemos alguma coisa, somos naturalmente obrigados a “dividi-la”, para atingir esse fim. Então, tendo armazenado esses pedaços na memória, devemos re-coletá-los (*colligere*) ao envidarmos qualquer processo de pensamento criativo, seja a cogitação ordinária, seja a meditação profunda (a meditação, diz Hugo nessas máximas, é uma variedade da cogitação):

[Mnemotecnicamente falando] “coleccionar” é reduzir aquelas coisas escritas ou das quais se fala em maior extensão a um sumário breve e cômodo; do tipo que é chamado de epílogo pelas autoridades antigas, uma breve recapitulação dos assuntos de que se falou anteriormente. Pois em verdade a memória humana se deleita com a brevidade, e, se algo é dividido em muitos pedaços, parecerá menor [quando tomado] um pedaço de cada vez do que pareceria como um todo único. Deveríamos, portanto, de cada estudo ou lição reunir coisas breves e seguras, que escondemos na pequena arca de nossa memória, da qual, mais tarde, poderão ser retiradas quando qualquer assunto precisar delas¹⁵.

Esse “resumir” é o método próprio do aprendizado.

Não devemos, porém, simplesmente confundir “breve” com “curto”. Os sumários medievais são também, como diz Hugo, “cômodos”: ressoam e brilham exatamente como o fazem as palavras bíblicas, para Pedro Crisólogo. De fato, os textos bíblicos são feitos *breviter*. Em outro sermão, Pedro Crisólogo analisa a parábola do grão de mostarda (Lucas 13:18-19) em termos derivados da articulação, na retórica, entre *brevitas* e *copia*. O grão de mostarda é minúsculo, porém

15 Hugo de St.-Victor, “De modo dicendi et meditando”, PL 176.878 (cf. *idem*, *Didascalicon* 3.11 e *The Book of Memory*, pp. 83-5): “Colligere est ea de quibus prolixius vel scriptum vel disputatum est ad brevem quamdam et compendiosam summam redigere; quae a majoribus epilogus, id est brevis recapitulatio supradictorum, appellata est. Memoria enim hominis brevitate gaudet, et si in multa dividitur fit minor in singulis. Debemus ego in omni studio vel doctrina breve aliquid et certum colligere, quod in arcula memoriae recondatur, unde postmodum cum res exigit aliqua deriventur”. Devemos também, continua ele, recordar com frequência esse tema, desde o estômago de nossa memória até nosso palato, para que um longo intervalo não o obscureça: essa é uma referência à prática comum do murmúrio reminiscente.

se tão somente semeássemos esse grão de mostarda em nossas memórias, de tal modo que ele se transforme em uma grande árvore do conhecimento, e por toda a extensão de nossa consciência se eleve em direção ao céu; que ele se estenda por todos os ramos das ciências; que ele queime nossas bocas excitadas com o gosto pungente de sua semente! Assim ele queimará para nós com todo o fogo de sua semente, e se inflamará em nosso coração¹⁶.

O trabalho da memória ("em nosso coração" e "em nossa memória") consiste em pegar o "breve" grão de mostarda e fazê-lo crescer e espalhar-se abundantemente em uma "grande árvore do conhecimento"¹⁷.

Agostinho, escrevendo para aqueles que ensinariam os que se iniciavam no estudo das Escrituras, descreve o poder da recordação *summatim* como segue:

porém, ainda que tenhamos memorizado as palavras [*ad uerbum*], [quando ensinamos] não devemos recitar de cor todo o Pentateuco, e todo o Livro dos Juizes, dos Reis, Esdras, todo o Evangelho e os Atos, nem tampouco, recontando-os com nossas próprias palavras, revelar e explicar todas as coisas contidas nesses volumes, pois nem o tempo o permite, nem qualquer necessidade o exige; mas, tendo apreendido todas elas como um todo em termos sumários [*summatim*] e essenciais, podemos selecionar certas coisas como mais merecedoras de serem examinadas de perto, as quais poderão ser escutadas e demonstradas de maneira mais agradável exatamente na forma como foram escritas; e, da mesma forma, não é correto apresentar uma coisa desse tipo [ainda] em seus invólucros e então removê-la imediatamente da vista, porém, discorrendo sobre ela, um pedaço de cada vez, como que para soltá-la e expandi-la, [devemos] oferecê-la para exame e admiração por parte das mentes da audiência: as outras matérias nesses livros poderão ser interligadas por meio de uma passada de olhos mais superficial¹⁸.

- 16 Pedro Crisólogo, *Sermo* 98, linhas 28:33 (CCSL 24A.603): "si modo hoc granum sinapis nos sic nostris seminemus in pectore, ut intellintiae magnam nobis in arborem crescat, et sensus altitudine tota leuetur ad caelum, ac totum scientiarum diffundatur in ramos, atque ita ora nostra feruentia uiuido fructus sui sapore succendat, et ita igne seminis sui toto nobis ardeat, flammetur in pectore". Compare-se com o poema de Teodulfo de Orleans, que descreve uma "imagem" da árvore das sete artes liberais, discutido no cap. 4, seção XI, adiante.
- 17 A expressão *sacra pagina* refere-se especificamente a esse processo, com o latim *pagina* significando alguma coisa escrita de forma resumida e breve, como uma nota ou memorando, e precisa ser expandida por um leitor ou orador. Ver *The Book of Memory*, pp. 92-3.
- 18 Agostinho, *De catechizandis rudibus* III.5(2).3-15 (CCSL 46, pp. 124-5): "Nom tamen propterea debemus totum pentateuchum, totosque iudicum et regnorum [sic] et Esdrae libros, totumque euangelium at actus apostolorum, uel, si ad uerbum edidicimus, memoriter reddere, uel nostris uerbis omnia quae his uoluminibus continentur narrando euoluere et explicare; quod nec tempus capit, nec ulla necessitas postulat: sed cuncta summatim generatimque complecti, ita ut eligantur quaedam mirabiliora, quae suauius audiuntur atque in ipsis articulis constituta sunt, et ea tamquam in inuolucris ostendere statimque a conspectu abriperere non

Eis uma boa formulação da *memoria rerum*, recordar as Escrituras para fins homiléticos como um conjunto de enredos resumidos, dentro dos quais estão incrustadas algumas gemas a serem individualmente exibidas e admiradas. A palavra *miranda* tem especial ressonância na cultura clássica, como o ato inicial da especulação filosófica, derivada de *mirari*, "olhar com maravilhamento"¹⁹.

Essas gemas são as partes difíceis e obscuras do texto que podem ser isoladas, exibindo uma ou duas de cada vez à audiência, para que se admire, continuando em seguida a afrouxar seus nós e expandir seus significados, à medida que se explica e se expõe, compondo uma meditação homilética²⁰. Notemos que são os livros históricos — não os Salmos, nem os Profetas ou as Epístolas de Paulo — que Agostinho sugere que devam ser tratados desse modo. E notemos também — pois isto é crucial — que o propósito de um tal sumário memorial é fazer novas composições de glosa e interpretação. Assim, a *memoria rerum* é essencial para a invenção literária; seu propósito é compor discursos novos, e não realmente a conveniência do armazenamento. A suposição mais interessante feita por Agostinho nessas considerações é que, mesmo que alguém conheça toda a Bíblia, palavra por palavra, de cor, ainda assim precisará recordá-la *summatim* quando vier a ensiná-la aos outros.

Na leitura, a *memoria rerum* manifesta-se também como o princípio de *breuitas*. Hugo de Rouen continua: "Tudo que o intelecto descobre, a que o estudo dedica atenção, que o amor devoto deseja, uma memória sábia reúne imediatamente formando um todo, prudentemente cuida, previdentemente guarda [...] A memória, dizem, é a chave do conhecimento sobre o mundo [*clavis scientiae*], ela ergueu a escada de Jacó da terra até o céu"²¹. E, entre todos os poderes de cada mente humana, "a energia da memória [*virtus memoriae*] medra mais fecundamente: somente ela faz o passado presente, reúne as coisas, recorda a sabedoria

oportet, sed aliquantum immorando quase resoluere atque expandere, et inspicienda atque miranda offerre animis auditorum: cetera uero celeri percursione inserendo contexere".

- 19 Ver *OLD s.v. admiror e miror*; uma formulação famosa dessa ideia está em Aristóteles, *Metafísica* I.2. Não há razão para pensar que Agostinho conhecesse a passagem em Aristóteles, mas a ideia era algo corriqueiro.
- 20 A amplificação de uma única frase simples é uma das técnicas de composição mais comuns, remontando aos primórdios da Idade Média. M. Roberts discute um exemplo excelente do século VI em "St. Martin and the Leper".
- 21 Hugo de Rouen, *Tractatus de memoria* (PL 192.1300): "Omne quod intellectus inuenit, quod studium attingit, quod pius amor appetit, totum simul sapiens memoria colligit, prudenter attendit, provide custodit [...] Est, inquit, clavis scientiae memoria, haec scalam Jacob a terries as coelum eleuat".

divina [*sapientia*], perscruta o futuro²². As várias virtudes — ou *habitus*, na linguagem da filosofia moral escolástica — morais, intelectuais e espirituais são equipadas para suas tarefas, confirmadas e movidas pela memória. A *memoria* é como um motor (em nossa acepção da palavra) da mente²³.

Hugo chama o tipo de trabalho da memória que constitui seu assunto de “*sacra memoria*” (1314) e “*pia memoria*” (1307). Trata-se de uma arte da memória, embora nenhum professor pagão de retórica a tivesse reconhecido como tal. E no entanto a *sacra memoria* era ensinada como uma técnica, uma disciplina consciente com princípios e “regras” e graus de mestria. Ela incorporou certo número de técnicas e princípios similares àqueles da mnemotécnica da República, mas não é estreitamente derivada dela. Até onde consigo encontrar-lhe fontes, ela parece dever muito à pedagogia elementar helenística (incluindo a judaica) e às práticas meditativas judaicas da Antiguidade tardia²⁴.

Ao tentar elucidar as fontes e os caminhos da disseminação dos saberes dessa técnica, tais como as várias mnemotécnicas, não se deve dar muita importância às semelhanças em seus princípios básicos (tais como a necessidade de uma ordem clara, de “locais” nos quais “situar” as coisas, ou a preferência mnemônica por “imagens-em-ação” vívidas, chocantes, carregadas de emoção). Há uma sobreposição entre as várias práticas e técnicas aplicadas em diferentes culturas: é óbvio que, para serem bem-sucedidas, todas essas técnicas precisam incorporar no mínimo as realidades observadas de como os seres humanos lembram. Afi-

22 Idem, op. cit., 1301: “Inter omnis rationis humanae valetudines, memoriae virtus viget uberius: sola haec praeterita reddit praesentia, instantia ligat, sapientia reportat, futura prospectat; haec prudentiam ornat, justitiam firmat, fortitudinem roborat, temperantiam illustrat; haec fidem astruit, spem erigit, charitatem producit”.

23 Os estudiosos se têm inclinado a atribuir opiniões como essas inteiramente à forte influência de Agostinho, e mais geralmente à filosofia do neoplatonismo. Creio que eles colocam uma ênfase demasiadamente exclusiva nas fontes intelectuais — na memória apenas enquanto uma ideia —, e não dão atenção suficiente à prática da técnica da memória, que foi desenvolvida no monasticismo primordialmente como a atividade de *sacra pagina*, a gênese da oração na meditação sobre os textos bíblicos, tratados como porções expansíveis de matéria recordada *summatim*. Uma parte igualmente importante dessa técnica de leitura encontra-se na celebração comunitária das liturgias, não apenas em seus textos, mas em seu canto e seus movimentos físicos. Ver cap. 5, adiante.

24 Um resumo útil da práxis embutida na expressão (de admirável *brevitas* mnemônica) “a memória de Deus” (*mneme theou*) é o de Hausherr, *The Name of Jesus*, esp. pp. 158-65. Ver especialmente os usos ali citados, tirados da Regra Longa de São Basílio, um documento-chave do monasticismo ocidental. Contudo, como mostra Hausherr, a ideia da oração como *mneme theou* não começa com Basílio: como eu disse, trata-se de um tema importante da Bíblia hebraica.

nal, o *auctor ad Herennium* romano diz que “esta arte da memória” que ele está prestes a descrever (o demonstrativo é enfatizado no latim), está em acordo com a natureza humana²⁵. Ela vai fortalecer e melhorar as memórias capazes e talentosas, mas não pode auxiliar uma pessoa cuja memória já de saída seja pobre ou se encontre prejudicada. Não se prometem milagres, embora se possa supor, a partir de alguns comentários depreciativos de Quintiliano, que havia mestres na Antiguidade bem felizes em dar lições de como-melhorar-sua-memória para membros do público adulto que pagassem por elas.

III. Recordando o futuro

Deus, disse o Salmista, fez suas obras para serem lembradas: “*memoranda sunt ista*”. Essa é uma afirmação óbvia nas culturas da memória como as do Salmista e de Hugo de Rouen e seus contemporâneos: tão óbvia quanto seria hoje para nós a afirmação que “Deus fez suas obras para serem medidas”. E, no entanto, parece-me agora que muitos estudiosos negligenciaram as consequências de se acreditar em algo assim a respeito das ficções, as humanas e as divinas. Todas as obras trabalhadas são produzidas, em primeiro lugar, para a recordação humana — primeiro diretamente, para atrair a atenção e assim serem lembradas (aquilo que normalmente queremos expressar quando dizemos hoje em dia que uma coisa é “memorável”); e em seguida *por meio do trabalho da memória*, para o conhecer, para a cognição. Essa concepção do produto artístico implica, no mínimo, que toda arte, em algum nível básico, deve envolver os procedimentos da memória humana, pois ninguém é capaz de conhecer ou mesmo pensar sobre algo que não “tem na mente”, isto é, que não recordou.

A injunção a “recordar”, a “ter em mente que”, é característica da Bíblia hebraica, de forma memorável sobretudo ao longo daquele livro que todo monge da Idade Média aprendia de cor: os Salmos. O entendimento da memória que embasa e nutre a arte monástica da memória, *sacra memoria*, é aquele tipificado no Salmo 136: “Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus cum recordaremur Sion”; “à beira dos canais de Babilônia, ali nos assentávamos, sim, e chorávamos quando recordávamos Sião”. As primeiras tradições de comentários cristãos, embora reconhecendo como fundo histórico desse salmo a experiência do Cativo, haviam-no ligado alegoricamente (na caracterização de Agostinho, “afrouxaram-no e expandiram-no”) à Cidade Celeste da Nova Jerusalém, cidade

25 *Rhetorica ad Herennium* III.xvi.29.

que os cristãos, exilados neste mundo à beira dos rios da cidade do demônio, Babilônia, recordavam enquanto choravam e esperavam por seu "retorno" ao céu²⁶. O tropo estende-se como uma fundação para a *Cidade de Deus* de Agostinho; é um modelo fundamental da vida do monge.

Esse "lembrar", afetivo (esse salmo começa com choro e termina com clamores de irada vingança) e orientado a uma meta, guarda uma semelhança apenas parcial com o modelo familiar da memória como o depósito, na mente, das coisas que experimentamos no passado. "Lembrem-se de Jerusalém", como o equivalente norte-americano "Lembrem-se do Alamo", é um chamamento não a preservar, mas a agir — no presente, para o futuro. As matérias que a memória apresenta são usadas para persuadir e motivar, para criar emoção e espicaçar a vontade. E a "exatidão" ou "autenticidade" dessas memórias — sua simulação de um passado real — é de longe menos importante (de fato, algo que dificilmente se considera) que seu uso para motivar o presente e afetar o futuro. Embora seja certamente uma forma de conhecer, lembrar é também uma questão de vontade, de ser *movido*, preeminente uma atividade moral, e não algo que qualificáramos como intelectual ou racional.

Essa concepção de memória não foi bem descrita nem identificada nas tradições filosóficas derivadas dos gregos, que desenvolveram mais tipicamente um modelo de faculdades para o pensar, dividindo o processo entre "centros" mentais particulares no cérebro e dando à memória a função particular de armazenar o que é passado.

Até bem recentemente, tendia-se a descartar a noção bíblica do recordar, de uma "memória re-criada", muito pouco distinta da pura mentira, e que por isso não tinha interesse algum para a filosofia da mente. Em vez disso, um modelo da memória como "depósito" e a ideia de que a memória é "do passado" têm sido tão fortemente enfatizados que se reservou à memória um papel apenas reiterativo, reduplicativo — tudo o mais é "irreal", e assim "inverídico". Pelo menos desde o Iluminismo, as ideias do Ocidente a respeito da memória têm-se preocupado com aquilo que a filósofa Mary Warnock chama de

a distinção crucial, com a qual estamos todos familiarizados na vida real, entre memória e a imaginação (ainda que possam com frequência estar próximas uma da outra). [...] o que

26 Por exemplo, no influente comentário de Cassiodoro sobre esse salmo (PL 70.974-979). De acordo com Cassiodoro, "as filhas de Babilônia", cujos rebentos serão esmagados contra uma rocha, são pensamentos e desejos perversos que devem ser esmagados contra a rocha, Cristo. O salmo todo, por meio dessa tropologia, é convertido em uma meditação sobre a penitência, o ato de lembrança por excelência.

distingue a memória da imaginação não é alguma característica particular da imagem [mental], mas o fato de a memória estar, enquanto a imaginação não está, voltada para o real²⁷.

Poderíamos deslocar essas categorias, a fim de manter a formulação geral para as condições medievais, sustentando que o Paraíso, para os monges medievais, era real — mas isso apenas obscurece uma diferença crítica nas primeiras concepções medievais sobre a memória. O Paraíso era real, mas certamente não era "do passado": se fosse, teríamos de admitir alguma versão de uma verdadeira transmigração das almas²⁸. O cristianismo não o admite. Portanto, como veremos, essa moderna "diferença crucial" entre memória e imaginação (não importa quanto tal distinção possa ser familiar em nossa "vida real" moderna, e ainda que algo semelhante tenha sido reconhecido durante a Idade Média, em certos contextos) não é, de fato, crucial para as artes meditativas da cultura monástica²⁹. Na verdade, a fronteira medieval entre "memória" e "imaginação" é, do ponto de vista das nossas noções modernas sobre ambas, movente e muito permeável — uma característica que é, a meu ver, um dos aspectos mais interessantes da *memoria* medieval pré-escolástica.

No idioma monástico comum, alguém "recorda" as Últimas Coisas, a morte, o Céu e o Inferno: ou seja, *produz* uma visão mental ou um "ver" de coisas invisíveis a partir dos materiais em sua memória. Um monge do século XII escreveu que "a recordação frequente da cidade de Jerusalém e de seu Rei é para nós um doce consolo, uma ocasião agradável para a meditação"³⁰. Em 1235, um professor de retórica de Bolonha, Boncompagno da Signa, incluiu em sua discussão da *memoria* retórica as seções "De memoria paradisi" e "De memoria inferni", co-

27 Mary Warnock, *Memory*, pp. 16, 34. O capítulo que essas duas citações emolduram traz uma exposição sucinta, e de grande valor, das "explicações filosóficas da memória", mais ou menos desde Hobbes até Sartre: pp. 15-36.

28 Discussões resumidas sobre a conceitualização platônica que continuou a assombrar as discussões patrísticas sobre a imortalidade da alma podem ser encontradas em J. Pelikan, *The Emergence of the Catholic Tradition*, esp. pp. 45-52, e em E. Gilson, *The Christian Philosophy of St. Augustine*, esp. pp. 46-55.

29 Mesmo até uma época tão tardia como a de Vico, nenhuma diferença substantiva fora estabelecida entre a *phantasia* da memória e a imaginação, exceto que as imagens da memória possuem a qualidade da preteridade. Consequentemente, podia-se ter memórias reais de fantasias passadas, uma proposição que em parte ajuda a justificar a crença medieval na natureza real — enquanto lembrança — das visões fantásticas. Ver P. Rossi, "Le arti della memoria: rinascite e trasfigurazioni".

30 Uma meditação anônima em *Exhortatio ad amorem claustris et desiderium lectionis divinae* (ed. *Analecta monastica* II), traduzida por Leclercq, *Love of Learning*, p. 62.

mentando que “devemos recordar assiduamente as alegrias invisíveis do Paraíso e os tormentos eternos do Inferno”³¹.

Boncompagno nos dá uma pista para entender como podemos “recordar o futuro”. Ele diz que a *memoria*, o meio pelo qual os humanos compreendem o tempo, habilita-nos a lembrar de coisas passadas, a abarcar as coisas presentes e a contemplar as coisas futuras *por meio de sua semelhança com as coisas passadas* (“et futura per preterita similitudinarie contemplatur”)³².

As fontes para um tal recordar são tanto literárias como sensoriais: textos, comentários, outras obras literárias, sons, cheiros, alimentos, pinturas de todo tipo, edifícios e suas partes, esculturas. Algumas vezes poderiam também incluir coisas mais idiossincráticas que alguém houvesse experimentado: Boncompagno conta que, quando recorda o Inferno, lembra-se particularmente de uma erupção do Etna, em que ele viu a montanha expelir muitos glóbulos incandescentes de enxofre, quando navegava próximo a ela. A mãe de Guiberto de Nogent lembrou-se, em seus sonhos, da Virgem Maria tal como a vira representada na Catedral de Chartres³³. E Thomas Bradwardine sugere que, se necessitarmos de uma imagem mnemonicamente boa para uma qualidade abstrata, como a Trindade, devemos fazer uso de “uma imagem tal como ela é normalmente pintada em igrejas”³⁴. Estes são, reconhecivelmente, casos de uso da memória, mas para pensar, para inventar, para criar no presente uma composição dirigida para o futuro.

IV. O caminho da invenção: a história de João Cassiano sobre Serapião, monge do Egito

Se nos perguntassem hoje como compomos alguma coisa, provavelmente responderíamos que compomos usando nossa “imaginação”. E por isso, quando lemos em uma descrição medieval da meditação religiosa, ou em um poema medie-

31 Boncompagno da Signa, *Rhetorica novissima*, 8.1 (org. Gaudenzi, p. 278): “invisibilium gaudiorum paradisi et eternarum penarum inferni debemus assidue memorari”. Essas seções na retórica de Boncompagno foram descritas por Yates, *The Art of Memory*, pp. 58-60. Discuto esse texto retórico mais detidamente em meu “Boncompagno at the Cutting Edge of Rhetoric”.

32 Boncompagno da Signa, *Rhetorica novissima* 8.1 (org. Gaudenzi, p. 275).

33 Descrita por J. Sumption, *Pilgrimage*, p. 52, a partir de Guibert de Nogent, *De vita sua*, I.16. Sumption também cita (p. 52) a experiência do monge de Monte Cassino, que viu um irmão falecido ser levado para o Paraíso por São Miguel; o anjo tinha o aspecto exato que os pintores costumam atribuir-lhe (“illa nimirum specie qua depingi a pictoribus consuevit”).

34 *The Book of Memory*, p. 287; antes dessa passagem, Bradwardine fala sobre usar pinturas (de manuscritos) como fonte de imagens, p. 184.

val, que a composição começa pela “recordação”, nossa tendência é supor uma destas duas coisas: que as pessoas da Idade Média não dispunham de um conceito de “criatividade” tal como a concebemos hoje e que se dedicavam a uma reiteração mais ou menos imitativa das criações de outras pessoas; ou que aquilo que elas denominam “recordação” é algo completamente distinto de qualquer coisa que possamos reconhecer como “memória” — e que elas cometeram um erro classificatório, empregando o termo errado. Assim, em seu estudo *Mysticism*, de 1911, Evelyn Underhill sentiu-se obrigada a desculpar-se “pelo uso infeliz da palavra *Recordação*, que o leitor precipitado tende a relacionar com o ato de lembrar”³⁵.

Essa afirmação, e outras como ela, pressupõe que nosso entendimento do processo de composição é o mais natural, e que as “faculdades” mentais que hoje dizemos que ele emprega, a “observação” e a “imaginação”, são as faculdades “corretas” — mas não a memória. Pressupõe também que todas as descrições das atividades mentais são esforços ontológicos miméticos: esforços para descrever o que “é” a memória, o que “é” a imaginação, o que “são” as emoções. Isso deixa pouco espaço para a possibilidade de que aquilo que esses termos descrevem não sejam “objetos” psíquicos, mas divisões arbitrárias de um único processo que se desenvolve sem cessar no interior da mente humana. Naturalmente, quando pressionado, qualquer filósofo ou psicólogo nos dirá que está perfeitamente ciente de que as “faculdades” não podem ser destacadas do processo contínuo do pensamento — mas o vocabulário e a forma das análises escolásticas militam contra essa ideia e em favor das distinções entre as faculdades³⁶.

Porém, se pudermos por um momento fugir da análise de “faculdades” e, em vez disso, pensarmos a cognição humana em termos de trajetos ou “caminhos” (como a *via* das artes liberais antigas), e então focalizarmos o caminho cognitivo denominado “composição”, veremos que esse processo pode ser apresentado e analisado como “rememorativo” porque, supunha-se, envolve atos de recordar, atividades mnemônicas que capturam ou “arrastam” (*tractare*, uma palavra do latim medieval para “compor”) outras memórias. O resultado era aquilo que hoje denominamos “usar nossa imaginação”, abarcando até mesmo a experiência visionária. Mas as pessoas da Idade Média chamavam a isso “recordação”, e elas não estavam erradas nem eram tolas ou ingênuas por fazer isso.

35 E. Underhill, *Mysticism*, p. 314. Malgrado toda sua psicologização vitoriana, esse estudo permanece repleto de observações penetrantes, uma mina de materiais originais.

36 Coleman, *Ancient and Medieval Memories*, adverte sabiamente contra a tendência, ao se escrever sobre as atividades e processos mentais, a separar uma “faculdade” da outra: ver esp. pp. 231-2.

Na segunda de suas duas conferências com o monge Isaac sobre a natureza da oração, João Cassiano narra a história de um velho monge chamado Serapião, que viveu como eremita no Egito, no deserto de Cétis. Serapião, juntamente com seus pares, sentiu-se muito perturbado com a promulgação de uma nova doutrina por Teófilo, o patriarca de Alexandria. Teófilo se sentira aflito com o que julgava ser uma interpretação demasiadamente literal, por parte de alguns monges, de Gênesis 1:26, de que o homem é feito à imagem de Deus³⁷. A reação dos monges coptas à nova interpretação do bispo foi de hostilidade (segundo a descrição suavizada desse caso complexo, feita por Cassiano), até que um diácono ortodoxo, Fotino, lhes explicasse em concílio que a imagem e semelhança de Deus, *imago et similitudo Dei*, na linguagem de Gênesis 1:26, deveria ser entendida "não em sentido terreno, literal, mas espiritualmente"³⁸.

Com argumentos convincentes, segundo a narrativa de Cassiano, Fotino foi capaz de persuadir os monges do erro de sua concepção. O grupo copta incluía Serapião, um ancião de grande santidade, ainda que "simples". Fotino e seus acompanhantes ergueram-se para agradecer ao Senhor por seus irmãos terem sido trazidos de volta à verdadeira fé:

E então, em meio àquelas orações, o ancião sentiu-se confuso, pois percebeu que aquela imagem humana particular de Deus [*illam anthropomorphon imaginem deitatis*] que ele costumava trazer [*proponere*] para diante de si enquanto rezava, havia deixado seu co-

- 37 Para uma descrição do contexto desses eventos e da controvérsia maior em torno dos ensinamentos de Orígenes, na qual o grego Teófilo e os monges coptas viram-se envolvidos em campos opostos, a qual causou tumultos em Alexandria e levou à expulsão do origenismo e, provavelmente, também de João Cassiano, ver E. Clark, *The Origenist Controversy*. A história também é contada resumidamente por O. Chadwick, *John Cassian*, pp. 24-9.
- 38 João Cassiano, *Conférence X.3* (SC 54, p. 77): "non secundum humilem litterae sonum, sed spiritualiter". Para fazer minha tradução, consultei a de C. Luibheid e a francesa de E. Pichery em SC. O *Shi'ur Qomah*, um texto místico Hekhalot antropomórfico, conhecido desde o final do século II, "inclui três listas: uma lista dos membros da figura divina — topo da cabeça, testa, barba, olhos, mãos, dedos etc.; uma lista dos nomes desses membros [...] e uma lista das medidas desses membros, dadas em dezenas de milhões de parasangas. É bem evidente que [...] outros textos Hekhalot, ao referirem-se a Deus, relatam a mesma figura gigantesca descrita, nomeada e medida nesse tratado" (apud J. Dan, "The Religious Experience of the *Merkavah*", pp. 294-5). Dan comenta que "uma obra assim antropomórfica, aparentemente grosseira" causou "grande embaraço aos pensadores judeus medievais" (p. 294). Seria possível que os monges coptas do deserto egípcio tivessem tomado por empréstimo esse "caminho" meditativo tradicional, junto com outras figuras tradicionais da meditação Hekhalot judaica? As tradições exegéticas judaicas medievais são tão profundamente alegóricas quanto as cristãs, e seguramente estão relacionadas: ver E. Wolfson, "Beautiful Maiden Without Eyes", e F. Talmage, "Apples of Gold", ambos com abundantes bibliografias.

ração. E ele, de repente, deu vazão aos mais abundantes e amargos soluços e lágrimas. Atirou-se ao chão e com um poderoso grito protestou: "Oh infortúnio! Eles tiraram meu Deus de mim, e agora não tenho mais um Deus em quem me apoiar, e não sei a quem adorar ou a quem apelar"³⁹.

O grupo de homens mais jovens sentiu-se aflito com a evidente angústia de Serapião, mas eles não sabem como responder a ela. Retornam ao monge Isaac para serem aconselhados. Isaac explica que Serapião ainda está sujeito aos modos pagãos em sua imagem antropomórfica da divindade, pois "tais pessoas acreditam que não estão se apoiando em coisa alguma se não tiverem alguma imagem [*imaginem quamdam*] diante de si, à qual podem dirigir-se na oração, e que podem conservar na mente e manter sempre fixa diante dos olhos"⁴⁰. Aqueles que oram da maneira mais pura não apenas "rejeitarão todas as representações do divino e tudo que tem forma humana", como também banirão de suas mentes até mesmo a memória de palavras e ações, qualquer que seja a forma mental que elas possam assumir⁴¹. Esses jovens monges são, porém, principiantes, não estão ainda entre os *purissimi*. E portanto Isaac lhes dá uma forma de rezar que seja

39 João Cassiano, *Conférence X.3* (SC 54, p. 77): "ita est in oratione senex mente confusus, eo quod illam anthropomorphon imaginem deitatis, quam proponere sibi in oratione consueverat, aboleri de suo corde sentiret, ut in amarissimos fletus crebrosque singultus repente prorumpens in terramque prostratus cum heulatu ualidissimo proclamaret: heu mihi miserum! tulerunt a me deum meum, et quem nunc teneam non habeo uel quem adorem aut interpellem iam nescio". *Interpello* sugere uma ação vigorosa, como interromper ou despertar alguém: um dos significados de sua raiz, *pell-o*, é "bater à porta": *OLD s.v. interpello, pello*, e c.f. *s.v. appello*.

40 O texto latino dessa citação está na próxima nota. A queixa aqui pode incluir a prática, muito comum no início do cristianismo, de pintar uma cruz na parede leste de uma casa ou oratório, a fim de (literalmente) orientar a direção de oração. As origens dessa prática encontram-se provavelmente nas práticas judaicas de rezar voltado para Jerusalém. Ver A. Guillaumont, "Une inscription copte", para uma descrição dessas práticas e também de uma restauração arqueológica extremamente interessante de um oratório eremita no Monastério de Celas (ou Kellia) no Baixo Egito, datado de aproximadamente 335 (o oratório, entretanto, data de meados do século VII a meados do VIII). Sobre as paredes estão pintados textos de orações, com uma Cruz adornada de joias e Cristo em majestade pintado em um nicho especial (um "lugar" mnemônico tradicional). O nicho da Torá na sinagoga do século IV em Dura-Europos tinha a mesma função. Terei mais a dizer sobre isso nos capítulos seguintes.

41 João Cassiano, *Conférence X.3* (SC 54, pp. 78-9): "si propositam non habuerint imaginem quamdam, quam in supplicatione positi iugiter interpellent eamque circumferant mente ac prae oculis teneant semper adfixam. [...] et ita ad illam orationis purissimam perueniet qualitem, quae non solum nullam diunitatis effigiem nec liniamenta corporea [...] in sua supplicatione miscebit, sed ne ullam quidem in se memoriam dicti cuiusquam uel facti speciem seu formam cuiuslibet characteris admitteat".

condizente com sua experiência. Eles devem manter sempre em suas mentes as palavras iniciais do Salmo 69: "Deus in adiutorium meum intende", "Vem em meu auxílio, ó Deus".

Existem muitas características interessantes nessa narrativa, mas para meus propósitos a menos interessante é a que tem recebido mais atenção: sua iconoclastia doutrinal e suas simpatias origenistas. Dadas as suas preocupações, os historiadores da religião acertadamente concentraram seu foco nesse aspecto da história como uma evidência da simpatia origenista do próprio João Cassiano, e também enquanto caso-modelo da querela entre os ascetas coptas antiorigenistas do Egito e os novos origenistas gregos, que eram também iconoclastas, acreditando que o "conhecimento verdadeiro de Deus" não poderia ser encontrado em imagens⁴². Elizabeth Clark resumiu de forma irretocável o dilema dos iconoclastas do século IV: "Será que *qualquer* tipo de imagem conduziria ao progresso espiritual, ou seria a meta do cristão uma espécie de 'iconoclastia mental' [a posição, segundo Clark, do iconoclasta extremado Evágrio Pôntico]? Mais ainda se a mente for concebida como uma máquina de criar quadros, como podem o culto e a contemplação funcionar *sem* imagens?"⁴³.

À medida que o diálogo de Cassiano se desenvolve, tem-se a impressão de que nessa conferência estão em jogo duas interpretações bastante distintas das palavras *imago* e *similitudo*. O erro de Serapião está em sua doutrina, não em sua prática. Considerar que a palavra "semelhança" significa a "representação fiel de um objeto" — isto é, uma questão de mimese — levou-o, e também seus colegas, a imaginar a divindade como um ser humano, baseada no versículo do Gênesis segundo o qual o homem foi criado "à imagem de Deus". Esse é um tipo de idolatria que a iconoclastia triunfante do final do século IV não podia tolerar, e, se a aflição de Serapião tivesse sido causada apenas por isso, ele teria recebido pouca atenção de Cassiano.

Mas esse não é o maior problema de Serapião, como tampouco é, visivelmente, a motivação para a escolha de Cassiano de narrar esse incidente de maneira simpática. Serapião se aflige porque, sem a imagem que está acostumado a usar para rezar, ele não pode mais encontrar Deus: "tiraram de mim o meu Deus, e agora não tenho um ao qual possa me agarrar [*tulerunt a me deum meum, et quem nunc teneam non habeo*] [...] Eu não sei a quem [...] clamar". Essa é uma queixa que diz respeito à cognição, à invenção da oração e a sua "habitação" em um método. A tradução de Pichery da sentença latina "quem nunc teneam non

42 Essa análise foi feita de forma irrepreensível por Clark, *The Origenist Controversy*, pp. 43-84, esp. p. 66.

43 Idem, op. cit., p. 4.

habeo" captura a questão da localização melhor que o meu inglês: "Je n'ai plus où me prendre".

A partir desse ponto do diálogo de Cassiano, a questão crucial não é o "conteúdo de verdade" das imagens, mas sua utilidade cognitiva, sua necessidade enquanto sítios sobre os quais e por meio dos quais a mente humana pode edificar suas composições, sejam elas pensamentos ou orações. Tendo perdido o caminho habitual que estivera utilizando, e que passava pela imagem de Deus, Serapião não podia a partir daí encontrar onde agarrar-se a Deus ou despertá-Lo. Seu problema é um problema de invenção cognitiva.

V. Pensando em imagens

Diferentemente de seus irmãos mais jovens, aba Isaac compreende de imediato esse problema de invenção. Não, não se pode imaginar Deus como um ser humano. Porém, "enquanto permanecemos neste corpo, devemos reproduzir alguma imagem [*similitudinem quamdam*] daquela bem-aventurança prometida aos santos para o futuro"⁴⁴. Essa imagem é antes de tudo um local, o *lugar* de retiro: "se desejamos orar a Deus [...], devemos nos afastar de toda inquietação e tumulto das multidões"⁴⁵. Em um lugar assim, a alma, com seu olhar interior, pode ver "Jesus glorificado vindo no esplendor de sua majestade"⁴⁶, provavelmente uma referência à imagem conhecida como "majestas Domini". Em outras palavras, embora rejeite a imagem de Deus antropomórfica que tem Serapião, aba Isaac defende, contudo, que os seres humanos, para conhecer, devem *ver*, e o que eles veem é uma imagem. Se eles vivem em cidades e burgos e vilas, veem Jesus em formas terrenas, *humilius* e *carneus*⁴⁷. Se eles forem espiritualmente

* "Não tenho mais onde me segurar." (N. do T.)

44 João Cassiano, *Conférence X.7* (SC 54, p. 81): "ut in hoc corpore commorantes ad similitudinem quandam illius beatitudinis, quae in futuro repromittitur sanctis".

45 Idem, op. cit., X.6 (SC 54, p. 81): "ut si interpellare nos quoque uoluerimus deum [...] ab omni inquietudine et confusione turbarum similiter secedamus". Essa passagem é ela toda uma aplicação da prática monástica da "solidão", segundo o exemplo de Jesus, que se retirou "para uma montanha para orar em solidão" (Mateus 14:23).

46 Ibidem, p. 80: "in maiestatis suae gloria uenientem internis obtutibus animae peruideri".

47 Por exemplo, João Cassiano escreve (ibidem): "Ceterum uidetur Iesus etiam ab his qui in ciuitatibus et castellis ac uiculis commorantur, id est qui in actuali conuersatione sunt atque operibus constituti", "Jesus também é visto por aqueles que habitam em cidades e burgos e vilas, quero dizer, por aqueles que estão envolvidos com questões práticas e com o trabalho ordinário [da vida monástica]". Os adjetivos *humilis* e *carneus* são usados por Cassiano na

capacitados e buscarem a "solidão", poderão ver Jesus glorificado no esplendor de Sua majestade. Mas, de qualquer maneira, eles *contemplam* uma espécie de imagem.

A palavra "imagem" está sendo usada nessas passagens de dois modos bastante distintos, um doutrinário, o outro cognitivo. Um deles — o referente doutrinário — diz respeito à verossimilhança de uma imagem: Deus se parece com um ser humano? A resposta é, inequivocamente, não. Mas abba Isaac também entende o que verdadeiramente perturbou Serapião. Tendo perdido suas imagens (no terreno doutrinário), o velho monge não mais dispõe de um modo de pensar em Deus: tudo que ele pode fazer é uivar de aflição. O entendimento das "imagens" como "representações cognitivas" (como às vezes os cientistas cognitivos contemporâneos as chamam) está na base de tudo que Isaac diz em seguida nessa conferência sobre o caminho — invenção e disposição — da oração. Como "lugares" do "caminho", as imagens são entendidas como as localizações ou nós do pensamento, aquilo que impede que o pensar seja um mero "ruído" e que o estrutura inventivamente. O foco da discussão sobre as imagens, a partir desse ponto da Conferência, não é tanto sua "verdade", mas sua "utilidade"⁴⁸.

A composição começa com o ato de situar-se alguém, clara e deliberadamente, em um lugar, o qual pode ser um lugar real, mas, o que é mais importante, que é concebido como uma posição mental, ao mesmo tempo uma habitação para a mente e uma direção. Pedro de Celle, articulando um lugar-comum (ele reconhece Agostinho como sua fonte), escreveu que, em contraste com a visão direta de Deus *lá* ("ibi"), *aqui* "a visão espiritual é construída por meio de nossa recordação de imagens de coisas corpóreas"⁴⁹.

Esse lugar de partida, o *aqui* essencial do pensar humano, determina o tipo de "coisas" que veremos no caminho de nossa meditação sobre Deus, assim como o início de uma jornada determina a distância e a direção da rota subsequente. Assim, Isaac diz que, embora Jesus seja visto por aqueles que vivem em burgos

primeira sentença da *Conférence* X.6 para se referir ao tipo de imagem da divindade vista por aqueles monges que ainda possuem olhos terrenos e que ainda não galgaram a montanha em direção à visão mais pura.

- 48 É profunda a influência do ensaio de G. Zinn, "Mandala Symbolism", sobre minha discussão dessa Conferência. Embora tratem de uma obra de Hugo de St.-Victor, os comentários de Zinn sobre o modo cognitivo que as imagens de mandalas incorporam deveriam ser estudados por todo cientista cognitivo.
- 49 Pedro de Celle, *De puritate animae* (org. Leclercq, p. 181, 17-18): "spiritualis visio quae hic fit per recordationem corporalium imaginum aut non erit ibi". Pedro está empregando a distinção feita por Agostinho (*De Genesi ad litteram*, livro 12) entre os tipos de *visio* humana; cf. também aquilo que Agostinho diz sobre as imagens cognitivas em *De trinitate* VIII, discutido adiante no cap. 3.

(isto é, o "burgo" da vida monástica ativa), ele não é visto "com clareza". Para tanto, é necessário a solidão, um afastamento do ruído e da multidão.

A meditação é um caminho da *memoria* avançada, segundo os monges a entendiam. Não é acidental que vários requisitos mnemotécnicos sejam invocados nas instruções de Isaac: solidão, ausência de aglomerações, clareza de luz para o olho interior. Àqueles cujo olhar interior é puro, a face de Cristo ("vultus") e a "imagem de Seu esplendor [*claritatis [...] imaginem*]" são reveladas⁵⁰. É importante notar também que esse texto não faz distinção, como poderia fazer um discurso filosófico, entre *imago* e *similitudo*. Ambas as palavras são usadas como sinônimos em todo o texto de Cassiano, da mesma forma que em Gênesis 1:26.

Os noviços mais jovens confessam que, embora compreendam que a meta do monge seja "possuir nesta vida uma imagem da felicidade futura [*imaginem futurae beatitudinis*]"⁵¹, sentem-se "desencorajados quando vemos quão pouco sabemos sobre a rota [*disciplinam*] que nos levaria a tais alturas"⁵². Embora a palavra *disciplina* não tenha sido vinculada pelos antigos gramáticos a palavras com o significado de "rota" ou "trajeto", pensava-se que ela fosse derivada do verbo *discere*, "aprender"⁵³. E, dado que a educação antiga era modelada fundamentalmente como "caminhos" e "rotas", o *trivium* e o *quadrivium* das artes, os

50 João Cassiano, *Conférence* X.6 (SC 54, p. 80): "illi soli purissimis oculis [...] qui [...] ascendentes cum illo secedunt in excelso solitudinis monte, qui [...] fide purissima ac uirtutum eminentia sublimatus, gloriam uultus eius et claritatis reuelat imaginem his qui merentur eum mundis animae obtutibus intueri", "Somente aqueles com os olhos mais puros, que [...] ascendendo com Ele retiram-se para a alta montanha da solidão, a qual [...], erguida na mais pura fé e com o maior vigor [espiritual], revela a glória de Sua face e a imagem de Seu esplendor àqueles que são dignos de contemplá-Lo com os olhares interiores de uma mente purificada". Mais uma vez, mesmo descrevendo as formas mais elevadas de meditação praticadas pelos "mais puros", as palavras de Cassiano estão impregnadas da atividade de olhar, de olhos, de imagens, de visão. Essa é uma das principais características que o distinguem dos ultraiconoclastas como Evágrio.

51 Idem, op. cit., X.7 (SC 54, pp. 81-2): "Hacc igitur destinatio solitarii [...] ut imaginem futurae beatitudinis in hoc corpore possidere mereatur".

52 Idem, op. cit., X.8 (SC 54, p. 82): "tantum maiore desperatione concidimus, ignorantes quemadmodum disciplinam tantae sublimitatis expetere uel obtinere possimus", "E ficamos muito desencorajados quando vemos quão pouco sabemos sobre a rota que nos levaria a tais alturas".

53 A primeira sentença das *Etymologiae*, de Isidoro de Sevilha, deriva *disciplina* de *discendo* (1.1). Ele estava repetindo uma derivação popular antiga. Varro derivava *disciplina* de *ducere* "conduzir", juntamente com *docere* ("ensinar") e *discere* ("aprender"): *De lingua latina* VI.62. Os estudiosos modernos não aceitam nenhuma das duas explicações, mas derivam *disciplina* de *discipulus* ("aluno"), derivada, por sua vez, de *dis* (um intensificador) e *capio*, um verbo com muitos sentidos, mas que significa basicamente "segurar": ver *OLD* s.v. *disciplina* e *discipulus*.

discípulos são aqueles que percorrem os trajetos marcados pelas experiências práticas de seus mestres e ancestrais. O discípulo, Germano, diz ao aba Isaac que exatamente como as crianças aprendem a ler em etapas progressivas, começando com as formas das letras, em seguida as sílabas, depois palavras inteiras e, finalmente, sentenças, assim ele e os noviços seus colegas precisam de um caminho, “o método para encontrar e reter Deus em nossos pensamentos”:

desejamos que nos seja mostrada alguma forma material [*materiam*] para a memória, por meio da qual Deus possa ser seguro [*teneatur*] por nossa mente ou seja continuamente agarrado de modo que, enquanto a mantemos diante de nossos olhos, possamos ter algo a que retornar imediatamente sempre que percebermos que de alguma forma nos perdemos dele⁵⁴.

Os noviços enfatizam o problema para Isaac: sentem-se perplexos porque

não tínhamos nada particular, nenhuma fórmula que pudéssemos manter constantemente diante de nossos olhos, uma fórmula à qual a nossa mente errante pudesse retornar após muitas perambulações e diferentes viagens, um lugar no qual a mente pudesse entrar como em um porto de paz após um longo naufrágio⁵⁵.

Isaac elogia o entendimento revelado por suas perguntas e lhes ensina seu instrumento (“instrumentum”), o qual, diz ele, “nos é transmitido por alguns dos mais velhos dos Padres”⁵⁶. “Vocês estavam bem certos”, diz Isaac,

em fazer a comparação entre o treinamento na oração constante e o ensino de crianças que inicialmente não conhecem o alfabeto [...] Modelos são colocados diante delas, cuidadosamente desenhados na cera. Estudando-os continuamente, praticando a cada dia sua re-

54 João Cassiano, *Conférence X.8* (SC 54, p. 83): “primum [principium] nouerimus qua meditatione teneatur uel cogitetur Deus [...] Et idcirco quandam memoriae huius materiam, qua deus mente concipiatur uel perpetuo teneatur, nobis cupimus demonstrari, ut eam prae oculis retentantes, cum elapsos nos ab eadem senserimus, habeamus in promptu quo resipiscentes ilico reuertamur”. Note-se a utilização do verbo *teneo*, usado da mesma forma nas palavras de Serapião.

55 Ibidem, pp. 83-4: “Quam confusionem idcirco nobis accidere satis certum est, quia speciale aliquid prae oculis propositum uelut formulam quandam stabiliter non tenemus, ad quam possit uagus animus post multos anfractus ac discursus uarios reuocari et post longa naufragia uelut portum quietis intrare”.

56 Idem, op. cit., X.10 (SC 54, pp. 85-6): “sicut nobis a paucis qui antiquissimorum patrum residui erant tradita est. [...] Hic namque uersiculus [referindo-se ao Salmo 69:1] non immerito de toto scripturarum exceptus est instrumento”.

produção, elas finalmente aprendem a escrever [...] Vocês precisam de um modelo e o mantêm constantemente diante de seus olhos. E ou vocês aprendem a virá-lo e revirá-lo em seu espírito ou, ao contrário, à medida que o usam e meditam sobre ele, vocês se elevam até as mais sublimes visões⁵⁷.

Esse “modelo”, “instrumento”, “fórmula de oração”, a ser mantido constantemente diante do olho interior do monge que ora, é o texto de um salmo, “Deus in adiutorium meum intende; / Domine ad adiuuandum me festina”, “Vinde em meu auxílio, ó Deus; / Senhor, apressai-vos em resgatar-me” (Salmo 69:1). E Isaac, em uma extensa meditação, põe-se a mostrar como esse texto é capaz de assegurar que o monge, em qualquer atividade diária, ou em tentação, estará em um estado de constante oração. Um pequeno excerto nos dá uma amostra do sabor do texto completo:

Sou assaltado por um desejo de comer algo de bom. Procuo por um tipo de comida da qual um eremita nada deveria conhecer. Em minha sórdida solidão, penetram os aromas de iguarias magníficas e eu me sinto arrastado a contragosto por meu desejo por elas. E então devo dizer: “Vinde em meu auxílio, ó Deus; / Senhor, apressai-vos em resgatar-me” [...] Chegou a hora certa de alimentar-me, mas o pão me repugna e eu reprimo minha necessidade natural. E então devo gritar alto: “Vinde em meu auxílio, ó Deus; / Senhor, apressai-vos em resgatar-me” [...] Em minha alma encontram-se incontáveis e variadas distrações. Sinto-me febril enquanto meu coração se move para lá e para cá. Não tenho forças para deter a dispersão dos meus pensamentos. Não posso pronunciar minha oração sem interrupção, sem ser visitado por imagens vazias e pela memória de palavras e fatos. Sinto-me preso de uma tal esterilidade que não consigo dar à luz os sentimentos espirituais que tenho em mim. E portanto, se devo merecer a libertação desse estado miserável do espírito, de onde não fui capaz de salvar-me com meus muitos gemidos e gritos, devo gritar: “Vinde em meu auxílio, ó Deus; / Senhor, apressai-vos em resgatar-me”⁵⁸.

57 Ibidem, p. 85: “Quapropter secundum illam intitutionem, quam paruulorum eruditioni prudentissime comparastis (qui alias elementorum traditionem primam percipere non possunt [...] quam protypis quibusdam et formulis cerae diligenter impressis effigies eorum exprimere contemplatione iugi et cotidiana imitatione consuescant), huius quoque spiritalis theoriae tradenda uobis est formula, ac quam semper tenacissime uestrum intuitum defigentes uel eandem salubriter uoluere indisrupta iugitate discatis uel sublimiores intuitis scandere ilius usu ax meditatione possitis”. Sobre o uso das tabuinhas de cera nas escolas, especialmente durante a Idade Média, ver E. Lalou, “Les tablettes de cire médiévales”.

58 João Cassiano, *Conférence X.10* (SC 54, pp. 87-9): “Gastrimargiae passione perstringor, cibos quos heremus ignorat inquiri et in squalida solitudine ingeruntur mihi odores regalium ferculorum atque ad illorum desideria sentio me inuitissimum trahi: dicendum proinde mihi est: *Deus in adiutorium meum intende: domine ad adiuuandum mihi festina.* [...]”

Toda essa Conferência é permeada pela linguagem do ensino elementar. As palavras que foram traduzidas [para o inglês] como "fórmula" e "método" incluem, mais frequentemente, *materia* e *formula*. Nenhuma dessas palavras significa em latim o que os falantes do inglês moderno poderiam supor, especialmente no contexto escolar, que é o contexto de Cassiano. *Formula*, em latim, não é uma regra matemática abstrata, mas uma pequena *forma*, uma palavra que continuou sendo usada nas salas de aula durante toda a Idade Média, para designar os vários esquemas que eram utilizados para apresentar os materiais aos estudantes de uma maneira memorável. No ensino da gramática, a primeira disciplina escolar para os leitores iniciantes, as *formulae* são as representações esquemáticas das declinações e conjugações, que, para serem memorizadas, eram entoadas, como uma pequena canção, nas salas de aula romanas (e ainda eram aprendidas assim quando estudei latim elementar, nos anos 1950).

Muito mais tarde, e no contexto da retórica, Geoffrey de Vinsauf fala sobre a utilidade mnemotécnica das *formae* medievais, que devem ser preferidas às "sutis" regras ciceronianas para as *imagines verborum* descritas na *Rhetorica ad Herennium*. A palavra *materia* é usada por Cassiano como um sinônimo de *formula*. As declinações e conjugações elementares usadas como exemplos, e que eram memorizadas esquematicamente com objetivos pedagógicos, eram algumas vezes denominadas *materia*, da mesma forma como são chamadas por Germano nesse diálogo⁵⁹.

Poderia parecer significativo, especialmente para os estudiosos apegados às modernas distinções e hierarquias entre "o visual" e "o verbal", o fato de a figura ou *imago* antropomórfica de Deus usada por Serapião ser definitivamente rejei-

Accedens ad refectionem hora legitima suggerente perceptionem panis exhortatio atque ab omni esu naturalis necessitatis excludor: cum heulatu proclamandum est mihi: *Deus in adiutorium meum intende: domine ad adiuuandum mihi festina*. [...] Euagationibus animae innumeris ac diuersis et instabilitate cordis exaestuo nec cogitationum dispersiones ualeo coercere, ipsamque orationem meam fundere absque interpellatione atque phantasmate inanium figurarum sermonumque et actuum retractatione non possum, tantaque me sentio sterilitatis huius ariditate constrictum, ut nullas omnino spiritalium sensuum generationes parturire me sentiam: ut de hoc animi squalore merear liberari, unde me gemitibus multis atque suspiriis expedire non pos[s]um, necessarie proclamabo: *Deus in adiutorium meum intende: domine ad adiuuandum mihi festina*".

59 Ver TLL s. v. *materia*, *forma* e *formula*. Não é preciso dizer que tanto *materia* (que se pensa derivar de *mater*, "mãe", e que também pode significar "matéria" [assunto]) quanto *forma* são palavras com uma vasta gama de significados, alguns precisos, outros gerais a ponto de serem vagos, razão por que o contexto completo é extremamente importante, especialmente quando está envolvida (como nesse caso) uma metáfora geral.

tada em favor do *texto* de um salmo, de palavras⁶⁰. Não acredito que haja qualquer significação particular nessa mudança, nem para Cassiano nem para suas muitas audiências ao longo da Idade Média — além daquela óbvia, que Deus não se parece com um ser humano. O que Isaac afirma é que, para que a cognição humana seja posta em funcionamento de uma forma útil, é preciso conferir a Deus alguma "semelhança" — seja ela pictórica ou verbal. Porém não há qualquer verdade final nessa "semelhança": ela é uma concessão aos processos cognitivos humanos⁶¹.

Qualquer que seja a *materia* ou *formula*, *imago* ou *similitudo beatitudinis* usada por um monge, é alguma coisa que se contempla, que é apreendida ("teneatur") pelos "sentidos" mentais. Os iniciantes veem um Jesus corpóreo, os experientes veem um Jesus de feições glorificadas — mas todos "veem". O texto de João Cassiano não sugere qualquer distinção substancial entre imagens e palavras. Compreender esse fato é crucial para os estudiosos modernos. Sem dúvida, algumas imagens — a vinda de Cristo em sua glória — são mais "avançadas" que outras (por exemplo, as da missão terrena de Jesus), mais particularmente produtos de um olho interior bem treinado. Mas todas, incluindo a *materia* do versículo do salmo, são *similitudines* que são apresentadas "prae oculis", ao mesmo tempo pela memória e para ela, como representações *cognitivas*. Elas são imagens "qua Deus mente concipiatur", "pelas quais Deus pode ser apreendido com a mente humana". Para manter suas mentes disciplinadas, os noviços requerem "speciale aliquid", "alguma coisa para olhar", exatamente como as crianças aprendem as letras observando e copiando exemplos em suas tabuinhas enceradas.

Isaac é bem claro sobre esse ponto. Quando os noviços introduzem pela primeira vez a metáfora do procedimento em uma sala de aula, juntamente com sua linguagem de *materiae* e *formae*, o velho monge os parabeniza por sua "precisão e sutileza". Eles perguntaram, nas palavras de um velho colofão no capítulo 8 do texto latino, "super eruditione perfectionis per quam possimus ad perpetuam Dei memoriam pervenire", "sobre o Caminho de perfeição por meio do qual podemos chegar à recordação constante de Deus". Trata-se de uma técnica ou disciplina de perfeição, que é também concebida como sendo essencialmente uma arte ou método da *memoria*. Como todas as artes, ela requer *instrumenta*,

60 Sobre a distinção entre experiência verbal e experiência visual, e a insistência em que as duas são absolutamente incompatíveis, ver W. J. T. Mitchell, *Iconology*, especialmente sua discussão sobre George Lessing, o primeiro a articular essa teoria no século XVIII.

61 O complexo desenvolvimento desse dilema na Idade Média tardia, que está fora do foco deste estudo, está mais bem tratado, a meu ver, em Colish, *The Mirror of Language*, e em M.-D. Chenu, *La théologie au douzième siècle*.

outra palavra que Isaac utiliza para caracterizar ferramentas como as palavras do Salmo 69:1. E esses "instrumentos" são construídos mentalmente, *imagines* e *formae* mantidos pela memória.

Os instrumentos de oração mantêm a mente "na trilha": isso fica claro pelas variadas aplicações que Isaac prevê em seu aconselhamento. Mais particularmente, eles podem devolver uma mente que "vagueia" distraída, entediada ou preocupada (envolvida em *evagationes*) às rotas de sua cogitação. Embora a principal influência desse modelo de invenção essencialmente monástico se encontre na própria prática meditativa, ele também encontrou expressão no ensino da retórica no final do século IV, no então recentemente definido (ou refinado) conceito de *ductus* composicional, a "rota" pela qual alguém se move através de uma composição, um trajeto marcado pelos "modos" ou "cores" de suas partes variáveis.

VI. O conceito de *ductus* retórico

Como termo técnico, *ductus* foi definido pela primeira vez no manual de retórica de Consulto Fortunaciano, provavelmente um contemporâneo de Agostinho, cuja obra reflete a pedagogia da retórica que também Agostinho conhecia e ensinava⁶². *Ductus* é aquilo que hoje algumas vezes chamamos de "fluxo" de uma composição. *Ductus* é um aspecto da "disposição" retórica, mas é o movimento no interior das várias partes da obra e através delas. De fato, *ductus* insiste sobre o movimento, a condução de uma mente que pensa em seu *caminho* através de uma composição⁶³.

Ainda que, antes de Fortunaciano, a palavra não fosse definida como um termo separado nos manuais, o conceito era certamente conhecido por Quinti-

62 Não se conhecem as datas exatas de Fortunaciano, mas ele precedeu Marciano Capela, que granjeou fama entre 420 e 440; Agostinho morreu em 430. Sua teoria do *ductus* é descrita como "incomum" por Kennedy (*Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition*, p. 105); *ductus* foi com certeza categorizado e teorizado pela primeira vez por ele e por seus contemporâneos. Na Idade Média, a retórica de Fortunaciano era usualmente copiada junto com uma obra sobre retórica então atribuída a Agostinho; assim, compartilhava a aura do mestre. Além disso, Fortunaciano era tratado por Cassiodoro como um mestre em retórica, especialmente em *memoria* e pronúnciação. Ver J. Miller et al., *Readings in Medieval Rhetoric*, em que aparece uma parte da discussão de Fortunaciano sobre o *ductus* (um tanto enganosamente traduzido como "abordagem").

63 Uma análise do conceito musical de *conductus*, do século XIII, e de suas interessantes relações com sua palavra-raiz (*ductus*), de uso mais generalizado, encontra-se em N. van Deusen, *Theology and Music*, pp. 37-53.

liano. Analisando uma sentença da segunda Filípica de Cícero, ele elogia seu uso magistral da ordenação das palavras, por meio da qual o orador humilha Antônio sem dizer nada que possa ser contestado em juízo. Ele descreve como Marco Antônio "in conspectu populi Romani vomere postridie", "sob o olhar do povo vomitou no dia seguinte". A fraqueza particularmente ignóbil mostrada por Antônio, ao vomitar em público *no dia seguinte* a uma farra, é o ponto destacado por Cícero: Quintiliano admira como "totius ductus hic est quasi mucro", "o *ductus* do todo [de toda a sentença] é aqui como a ponta de uma faca [na palavra final *postridie*]"⁶⁴.

Logo, *ductus* é o caminho pelo qual uma composição guia uma pessoa a seus diversos objetivos. Esse sentido é visível em outro uso que Quintiliano faz do conceito, dessa vez usando uma forma verbal da raiz *duc-*. No Prefácio a seu terceiro livro, ele fala de outros que escreveram sobre a retórica, os quais compartilharam todos o mesmo objetivo (de tornar o assunto claro), mas cada um dos quais construiu rotas diferentes até esse objetivo e dirigiu seus discípulos ao longo desses diversos caminhos: "diversas [...] vias muniverunt atque [...] induxit sequentes", "eles contruíram seus diversos caminhos [através do assunto] e [...] [cada um] conduziu seus pupilos [em sua rota própria]"⁶⁵.

Até mesmo quando fala sobre como um assunto deve ser analisado em suas partes e ser distribuído em seus lugares no âmbito de um esquema ordenador, Quintiliano usa um verbo composto com a mesma raiz, *di-duc-ere*: "não apenas deve o assunto todo ser analisado [*diducenda est*] em suas questões e tópicos, mas essas partes devem, elas mesmas, ser também dispostas segundo sua própria ordem"⁶⁶. Algumas vezes traduzido como "tratamento" (como em "o tratamento de um assunto"), *ductus* carrega um sentido de movimento muito maior do que a palavra "tratamento". Como diz Marciano Capela (que tomou muita coisa de empréstimo a Fortunaciano), *ductus* é o "tenor agendi" ou a direção básica de

64 Quintiliano, *Inst. orat.* IX.iv.30. Cf. IV.ii.53: "também é possível tornar verossímil o fluxo da matéria [*ductus rei*], como é feito na comédia e na farsa. Pois algumas coisas apresentam naturalmente tal coerência e sequência, que, se a primeira parte foi bem relatada, o juiz por si mesmo presumirá o que vem em seguida". Aqui *ductus* tem a ver com a credibilidade da narrativa. A palavra mostra-se novamente em algumas discussões técnicas do século XIII: ver P. Bagni, "L'inventio nell'ars Poetica latino-medievale".

65 Quintiliano, *Inst. orat.* III.i.5.

66 Idem, op. cit., VII.x.5: "Non enim causa tantum universa in quaestiones ac locos diducenda est, sed haec ipsae partes habent rursus ordinem suum". Note-se que a distinção de Fortunaciano entre *ductus*, como o movimento do todo, e *modus*, como o movimento de cada parte particular, está implícita nessa recomendação de Quintiliano.

um trabalho, que flui, como água em um aqueduto, através de todos os tipos de construção que encontra em seu caminho⁶⁷.

A movimentação entre as partes de uma composição não é uniforme: ela pode e deve variar. Fortunaciano dedica a maior atenção a essa característica, embora as qualidades e os graus de variação sejam evidentes também no uso que Quintiliano faz da palavra e de seus compostos. De acordo com Fortunaciano, existem cinco tipos de *ductus*: simples, sutil, figurativo, oblíquo e misto⁶⁸. Essas distinções são feitas segundo o caminho preparado pelo orador para sua audiência seja mais ou menos fácil e direto — se ele permite que seus ouvintes caminhem sem obstáculos, ou se deseja que eles trabalhem um pouco, que observem algo mais, por baixo ou por trás de suas palavras. O *ductus* nasce da deliberação e da escolha, diz Fortunaciano, ecoado por Marciano Capela⁶⁹.

O que delimita a variação na(s) rota(s) do *ductus* como um todo são as figuras, os modos e as cores do caminho. Fortunaciano reserva o termo *modus* para o movimento de partes particulares da composição, e *ductus* para o movimento do todo. Marciano Capela usa a palavra *color* onde Fortunaciano usa *modus*: evidentemente, nesse contexto elas eram sinônimas. Visto que o termo *colores* é mais comumente usado (inclusive pelo próprio Marciano Capela) para os ornamentos da retórica, as figuras e tropos do estilo, sua adoção, por Marciano Capela, em conexão com o processo de buscar caminhos é significativa, pois sugere que, para Marciano, os ornamentos desempenham uma função demarcatória fundamental para que alguém encontre seu “caminho”, *ductus*, através de uma composição literária, como, por exemplo, as obras da Escritura. Mas esse é o assunto do meu próximo capítulo.

Fortunaciano introduz na discussão um terceiro termo, *skopos*. Esse termo também é importante na meditação: João Cassiano o utiliza como um conceito básico, como veremos em breve, em sua Primeira Conferência sobre a meditação monástica. *Skopos*, uma palavra grega, é literalmente o alvo de um arqueiro, a marca em direção à qual ele dirige seu olhar quando faz pontaria. (Note-se a ênfase sobre o *olhar*, nessa metáfora.) Para Fortunaciano, como para Cassiano, *skopos* significa meta, aquilo a que o *ductus* e a *via* conduzem. Fortunaciano enfatiza que esses termos definem aspectos do movimento de uma composição:

67 Marciano Capela, *De arte rhetorica*, 470 (Halm, pp. 463-35-36): “Ductus autem est agendi per totam causam tenor sub aliqua figura servatus”, “Ductus é o curso de uma ação através da causa toda, subjacente a toda e qualquer figura do discurso”.

68 Fortunaciano, *Artis rhetoricae libri III* 1.5-6 (Halm, pp. 84-6); cf. Marciano Capela, *De rhetorica*, 470 (Halm, pp. 463-4).

69 Idem, op. cit., 1.7 (Halm, p. 86.24): “ductus ex consilio nascitur, consilium autem non omnium semper est unum”. A discussão toda (linhas 24-33) é interessante.

ductus, modus e scopos. Eles diferem, diz ele, “pelo fato de o *modus* ser o *ductus* em cada parte da composição, e *skopos* ser aquilo que o *ductus* como um todo produz”⁷⁰. Uma concepção retórica de *ductus* como essa é invocada, penso eu, por Boécio nesta fala da Senhora Filosofia, que veio a ser muito citada: “Prenderei asas a sua mente com as quais ela possa erguer-se até bem alto, de tal forma que, tendo posto de lado sua hesitação, você possa retornar são e salvo por meu curso [*meo ductus*], por minha trilha [*mea semita*] e por meus veículos”⁷¹.

De fato, o termo *skopos* era importante não somente na retórica, mas também no discurso da meditação filosófica. E a “vista aérea” produzida pelo antigo tropo filosófico da jornada celeste era algumas vezes chamada de *kataskopos*; tratava-se de um mapa para um “caminho” de meditação — desempenhando um papel talvez semelhante àquele do plano “cartográfico” do Templo-Tabernáculo nas tradições judaica e cristã primitivas⁷².

É, porém, nos escritos de Agostinho que o *ductus* retórico e o “caminho” meditativo se conectam mais estreitamente. Quando Agostinho pensa no processo de meditação, ele, como João Cassiano, modela-o como um “caminho”. Um modelo assim é central para sua noção de “conversão” como um procedimento de mudança de orientação e de descoberta de caminhos, como alguém em uma topografia de locais entre os quais existem diferentes rotas. Uma passagem

70 Ibidem (Halm, p. 86.29-30): “modus est ductus in parte orationis, scopos autem id quod omnis efficit ductus”. Cf. Marciano Capela, *De rhetorica* 470 (Halm, p. 464.16-17): “color in una tantum parte, ductus in tota causa servatur”.

71 Boécio, *Philosophiae consolatio* IV, prosa 1.35-38: “Pennas etiam tuae menti quibus se in altum tollere possit adfigam, ut perturbatione depulsa sospes in patriam meo ductu, mea semita, meis retiam uehiculis reuertaris”.

72 Na Introdução a sua tradução de *Orbis terrae descriptio*, do escritor alexandrino do século II, Dionísio Periegetes, C. Jacob analisou o antigo tropo que consiste em usar uma descrição topográfica como um “caminho” de meditação filosófica: *La description de la Terre habitée de Denys d’Alexandrie*. Em outro trabalho, Jacob descreve esse tropo como um “tour du monde littéraire [...] en effet le survol d’une carte immatérielle, qui se construit graduellement dans l’imagination du lecteur” [uma “volta ao mundo literária [...] com efeito o sobrevoos de um mapa imaterial, que se constrói gradualmente na imaginação do leitor”] (“Lieux de la carte”, p. 70). O gênero filosófico helenístico *kataskopos* é encontrado também na literatura latina (cf. a narrativa de Cícero sobre o “sonho de Cipião”). Desse mesmo gênero e proveniente do Levante, porém composta em meados do século VI, é a topografia cristã de Cosmas Indicopleustes, o qual (entre outras coisas) descrevia o mundo como tendo a forma do Templo de Jerusalém (que, naturalmente, por essa época já não mais existia, a não ser como descrições ecrásticas na Bíblia). Sobre Cosmas, ver W. Wolska-Conus, “La ‘Topographie chétienne’ de Cosmas Indicopleustès”, e H. Kessler, “Medieval Art as Argument”. Mais sobre as projeções cartográficas do Tabernáculo-Templo no início da Idade Média no cap. 5, seção V, adiante.

notável, na qual a palavra *ductus* é utilizada por Agostinho nesse sentido retórico, encontra-se em seu comentário sobre o Salmo 41, passagem que discutirei longamente em um capítulo posterior. Nesse comentário ele descreve a experiência da oração meditativa como uma caminhada pelo “lugar do Tabernáculo”. Uma noção de *ductus* também está por trás da maneira como Agostinho escreve sobre a meditação em sua obra *De doctrina christiana* (Sobre o ensino do cristianismo), modelando-a como uma “virada” (de direção) no medo, e em seguida a escalada através dos estágios emocionais de uma escada mental, do medo à alegria à tranquilidade:

Acima de tudo, o trabalho [de ler a Escritura] requer que, pelo temor de Deus, estejamos voltados em direção ao conhecimento de Sua vontade [...] esse temor pode ao mesmo tempo inspirar-nos pensamentos sobre nossa natureza mortal e nossa inevitável morte futura, e também, à medida que nossa carne começa a formigar [lit. parecendo nossa carne como se ela se houvesse coberto de espinhos], pode prender ao lenho da cruz todas as contorções de nosso orgulho. [...] [O segundo degrau é a piedade, o terceiro o conhecimento, o quarto a força, o quinto a misericórdia, e então] ele ascende ao sexto degrau, onde purifica aquele olho com o qual Deus pode ser visto, tanto quanto Ele o pode ser por aqueles que morrem para o mundo e na medida em que conseguem fazer isso. [...] E agora não importa quanto mais certa e não apenas mais tolerável mas mais jubilosa a visão de uma luz [divina] possa começar a parecer, apesar de tudo, ainda se diz dela que é vista *obscuramente e em um espelho*, pois dela nos aproximamos mais *pela fé* do que *pela vista* quando neste mundo *fazemos nossa peregrinação*, embora mantenhamos nossa *conversa no paraíso* (grifo meu)⁷³.

73 Agostinho, *De doctrina christiana* II.vii.9.1-6 e II.vii.11.44-46, 48-52 (CCSL 32, pp. 36, 38): “Ante omnia igitur opus est dei timore conuerti ad cognoscendam eius uoluntatem, quid nobis appetendum fugiendumque praecipiat. Timor autem iste cogitationem de nostra mortalitate et de futura morte necesse est incutiat et quasi clauatis carnibus omnes superbiae motus ligno crucis affigat [...] ascendit in sextum gradum, ubi iam ipsum oculum purgat, quo uideri deus potest, quantum potest ab eis, qui huic saeculo moriuntur, quantum possunt [...] Et ideo quamuis iam certior et non solum tolerabilior, sed etiam iucundior species lucis illius incipiat apparere, in aenigmate adhuc tamen et per speculum uideri dicitur, quia magis per fidem quam per speciem ambulatur, cum in hac uita peregrinamur, quamuis conuersationem habeamus in caelis”. Notemos como as frases de 1 Coríntios 13:12 e 2 Coríntios 5:6-7 são entrelaçadas nas sentenças de Agostinho, sem serem separadas como citações distintas, no estilo moderno. Este é o tipo de intimidade textual que apenas a familiaridade de uma memorização segura pode proporcionar, e continuará um traço típico da “intertextualidade” monástica e devocional até o derradeiro fim da Idade Média. TLL cita somente essa passagem de Agostinho como um uso metafórico do já incomum adjetivo *clauatus*. Ele era usado mais frequentemente para as superfícies espinhosas das conchas de alguns moluscos e para um padrão “curvo” aplicado às vezes na borda da toga; ver TLL s.n. *clavatus*.

O sétimo degrau dessa escada é a sabedoria, e “do temor à sabedoria o caminho se estende por esses degraus”⁷⁴.

Como é bem sabido, as metáforas espaciais e de direção são essenciais para a concepção do “caminho” da meditação monástica. E o conceito retórico de *ductus* enfatiza a descoberta de caminhos ao organizar a estrutura de toda composição como uma jornada através de uma série de estágios interligados, cada um dos quais tem seu fluxo característico próprio (seu “modo” ou “cor”), mas também faz com que se mova a composição como um todo. E as “cores” ou “modos” são como os segmentos individuais de um aqueduto, carregando a água, sim, mas mudando sua direção, retardando-a, acelerando-a, bifurcando-se enquanto a água se move ao longo de sua “rota” ou “caminho”. Para uma pessoa que segue o *ductus*, as “cores” agem como estágios do caminho ou como caminhos em direção ao *skopos* ou destinação. Cada composição, visual ou auditiva, precisa ser experimentada como uma jornada, sendo necessário *mover-se* constantemente pelas trilhas dessa jornada e através delas.

VII. A arte da memória monástica

Em todas as situações, da meditação e leitura individuais no claustro ou na cela aos caminhos processionais e estacionais da liturgia, a vida de oração monástica incorporou fundamentalmente uma arte da memória, da “*spiritalis memoria*” (a frase é de Cassiano) ou “*sancta memoria*”⁷⁵. Embora essa arte monástica compartilhe (como o fazem, conforme observei, todos os esquemas de memória locacional) algumas semelhanças gerais com a arte descrita na *Rethorica ad Herennium*, a arte monástica da “santa recordação” é bem diferente em seu objetivo e nos detalhes de suas práticas.

Uma diferença importante é exatamente o grau em que a arte monástica modela a memória como uma máquina construtiva para a invenção. A antiga arte na *Rethorica ad Herennium* coloca muito de sua ênfase nos cenários simples e seguros dos locais familiares. Um aluno é aconselhado a usar as construções existentes como seus cenários, construções que ele pode visitar e assim constantemente refrescar sua memória. Essa ênfase tende a reforçar o modelo de arma-

74 Agostinho, *De doctrina christiana* II.vii.62-3 (CCSL 32, p. 38): “Ab illo enim usque ad ipsam per hos gradus tenditur et uenitur”. *Gradus* é a palavra latina para os “degraus” de uma escada de mão ou de uma escadaria.

75 João Cassiano, *Conférence* X.8 para “*spiritalis memoria*”; a frase “*sancta memoria*” é usada por Hugo de Rouen, citado anteriormente neste capítulo.

zém da memória, a memória como um sótão ou quiçá um baú de boticário. Os monges, porém, como veremos adiante, tendiam a construir seus edifícios mnemotécnicos em suas mentes, como um prelúdio à oração. Eles construíam seus próprios espaços para o trabalho da memória — e para isso precisavam, na expressão de Gregório Magno, de “*machinae mentis*”, máquinas da mente. Gregório atribui uma grande energia a essas máquinas:

de fato o vigor do amor é uma máquina da mente, a qual, enquanto [a mente] se afasta do mundo, suspende-a até o alto;

Mas uma mente humana, tendo sido erguida pela máquina (por assim dizer) de sua contemplação, quanto mais ela olha acima de si para coisas mais elevadas, mais medrosamente estremece em seu próprio ser;

A alegoria, de fato, para uma alma colocada longe de Deus, cria uma espécie de máquina, para que, por seu intermédio [a alma], possa ser erguida até Deus⁷⁶.

Máquinas assim poderosas requerem operação e direção cuidadosas.

O “caminho” meditativo proporciona a necessária *dispositio* cognitiva, “ordenando” o todo e “localizando” o todo e suas partes. Um sentido do verbo latino *meditare*, aquele que é o mais próximo do verbo grego *meletein* (traduzido como *meditare* em muitos textos ascéticos primitivos), é *exercendo preparare*, “fazer exercícios preliminares, aprender uma arte ou ciência através da prática”: praticando repetitivamente, como uma roda (“rotina”), seus *res, dicta e facta memorabilia*⁷⁷. Mas não se trata de uma prática aleatória. As metáforas enterradas na palavra inglesa *rote* (“roda” e “rota”) implicam a disposição ordenada desses “fragmentos” de memória. As “coisas” de qualquer arte, inclusive a da memória, são aprendidas

76 Gregório Magno, *Moralia in Job* 6.37.58 (CCSL 143, p. 328.118-119: “*Machina quippe mentis est vis amoris quae hanc dum a mundo extrahit in alta sustollit*”; Idem, op. cit., 5.32.56 (CCSL 143, p. 258.80-82): “*Sed humanus animus quadam suae contemplationis machina subleuatus, quo super se altiora conspicit, eo in semetipso terribilius contremiscit*”; *Expositio in Canticum Canticorum* 2 (CCSL 144, p. 3.14-15): “*Allegoria enim animae longe a Deo positae quasi quandam machinam facit, ut per illam leuetur ad deum*”.

77 Hausherr, *The Name of Jesus*, pp. 174-5. Cf. TLL s.v. *meditari*. A ortopraxis da oração de Jesus no monasticismo copta, pelo menos no século VIII, envolvia pronunciar o nome de Jesus em um ritmo ajustado à respiração, inspirando e expirando, mas séculos antes Agostinho escreveu que os monges do deserto pronunciavam orações breves de uma maneira “como em jorros” (“*quomodo jaculatos*”). Ver A. Guillaumont, “The Jesus Prayer among the Monks of Egypt”; esse ritmo era parte do método de meditação ou *meleté*, que Guillaumont descreve como “a recitação assídua, *sotto voce* e de memória, da Escritura” (p. 68).

em sequências repetidas — é para isso que servem essas “pequenas formas”. Elas proporcionam os “cenários” ou “lugares” estruturados/estruturantes, os “hábitos” (como em “habitação”) de nossa mente pensante. Notemos a crucial ênfase locacional subjacente a esses conceitos comuns. Eles não são em si mesmos significativos enquanto ideias, mas são as formas sobre as quais, a partir de outras memórias, as ideias são construídas. Eles nos dão aquilo que o pobre Serapião temia ter perdido — um “onde”, um lugar a partir do qual pôr-se em marcha.

VIII. *Curiositas* ou fornicação mental

O grande defeito da *memoria* não é o esquecimento, mas a desordem. Esta acabou sendo chamada de *curiositas* por alguns escritores monásticos. É claro que “curiosidade” não significava para eles o mesmo que significa para nós hoje; gostaria de, nesta seção, explorar seus contextos medievais em relação com o trabalho da memória. Em termos de mnemotécnica, a curiosidade constitui tanto o “abarroamento” de imagens — uma falta mnemotécnica, porque acumular imagens num mesmo lugar torna-as borradas, bloqueia-as e dissipa sua efetividade para orientar e sinalizar — como a aleatoriedade, ou construir cenários nos quais não exista qualquer padrão.

A *curiositas* é bem descrita por João Cassiano, ainda que sua palavra para isso seja “devassidão”, *fornicatio*, que é um despropositado, infrutífero e instável dispêndio de energia⁷⁸. Aba Moisés fala da necessidade de *skopos* ou “meta” em termos de direção. E “uma mente à qual falta um senso de direção permanente, que se volta para cá e para lá a cada hora e a cada minuto, é uma vítima das influências externas e prisioneira perpétua daquilo que primeiro a atinge”⁷⁹. Note-se

78 João Cassiano fala sobre os diferentes tipos de *fornicatio* na Conferência XIV.11. Embora admita que a fornicação sexual é também um pecado, ele gasta a maior parte do tempo descrevendo as variedades psicológicas, incluindo o “extravio de pensamentos” (“*peruagatio cogitationum*”). Parece-me que o que está em causa não é apenas o “extravio”, mas também o dispêndio de energia em tarefas infrutíferas. É conveniente, quando nos deparamos com os frequentes alertas contra a “fornicação” em escritos sobre espiritualidade, lembrarmos como a *fornicatio* foi inserida por Cassiano em uma rede de vícios *cognitivos*. Cassiano também discutiu longamente a *spiritus fornicationis* no livro VI de seu *Institutiones*, outra obra cuidadosamente estudada em uma educação monástica medieval. Essa discussão enfoca a fornicação mais como um pecado do corpo do que um pecado da meditação, o sentido mais amplo que Cassiano desenvolve na Conferência XIV.

79 João Cassiano, *Conférence* 1.5 (SC 42, p. 83): “*Necesse est enim mentem quo recurrat cuius principaliter inhaereat non habentem per singulas horas atque momenta pro incursum*”.

como o sentido inicial de *skopos* é invocado à medida que a mente, como uma flecha desequilibrada, desvia-se de seu curso desnecessariamente, despropositadamente.

A mente nunca pode estar vazia de pensamento. Mas tem inclinação para a preguiça e para uma espécie de pervagação, a qual Cassiano também categoriza como uma forma de fornicção mental. Ele descreve o que quer dizer com isso:

Nossas mentes pensam em alguma passagem de um salmo. Mas ela nos é tirada sem que notemos e, estupidamente, inconscientemente, o espírito resvala para algum outro texto da Escritura. Começa a pensar sobre ele, mas, antes que tenha sido integralmente analisado, outro texto desliza para dentro da memória e expulsa o anterior. Enquanto isso, um outro chega e nossa mente se volta para outra meditação. Assim, o espírito vai rodando de salmo em salmo, salta do evangelho para São Paulo, de Paulo para os profetas, dali é transportado para as histórias sagradas. Sempre em movimento, para sempre vagueando, o espírito é atirado por todo o corpo da Escritura, incapaz de deter-se em coisa alguma, incapaz de rejeitar qualquer coisa ou de ater-se a algo, sem forças para chegar a um estudo ponderado e completo, um diletante que mordisca a interpretação espiritual em lugar de ser seu criador e possuidor [...] Se estou orando, minha mente pensa em algum salmo ou outra leitura. Se estou cantando, está preocupada com algo que não o que está no salmo que estou entoando [...] Três coisas mantêm no lugar uma mente divagante [*vagam mentem stabilem faciunt*]: vigílias, meditação e oração. A atenção constante a elas e uma firme concentração nelas darão estabilidade à alma⁸⁰.

Para manter uma mente divagante em seu lugar é também essencial “manter firmemente seguro aquele pequeno versículo que você nos deu como uma forma cognitiva, de modo que as atividades de nossos pensamentos não fluam e refluem

uarietate mutari atque ex his quae extrinsecus accedunt in illum statum continuo transformari qui sibi primus occurrerit”.

80 Idem, op. cit., X.13-14 (SC 54, pp. 94-5): “Cum enim capitulum cuiuslibet psalmi mens nostra conceperit, insensibiliter eo subtracto ad alterius scripturae textum nesciens stupensque deuoluitur. Cumque illud in semet ipsa coeperit uolutare, necdum illo ad integrum uentilato oborta alterius testimonii memoria meditationem materiae prioris excludit. De hac quoque ad alteram subintrante alia meditatione transfertur, et ita animus semper de psalmo rotatus ad psalmum, de euangelii textu ad apostoli transiliens lectionem, de hac quoque ad prophetica deuolutus eloquia et exinde ad quasdam spirituales delatus historias per omne scripturarum corpus instabilis uagusque iactatur, nihil pro arbitrio suo praeualens uel abicere uel tenere nec pleno quicquam iudicio et examinatione finire. palpator tantummodo spiritalium sensuum ac degustator, non generator nec possessor effectus. [...] cum orat, psalmum aut aliquam recolat lectionem. Cum decantat, aliud quid meditatur quam textus ipsius continet psalmi. [...] Tria sunt quae uagam mentem stabilem faciunt, uigiliae, meditatio et oratio, quarum adsiduitas et iugio intentio conferunt animae stabilem firmitatem”.

segundo a maneira turbilhonante que lhes é própria, mas mantenham-se unidos como nossa composição própria”⁸¹.

As metáforas básicas nessas passagens são inteiramente locationais: *vaguear* contra *ter um caminho* ou *uma rota*. Ou *ser mobilis* e *vaga* em contraste com *ter status*, um lugar para ficar e, portanto, *ser stabilis*⁸². Em culturas que valorizam a memória, supõe-se que a cognição requer diferentes tipos de mapas mentais e estruturas organizadoras, as *rationes* que Agostinho descreveu como estando presentes em sua memória. Mas nós não “temos” tais mapas e estruturas, pura e simplesmente, em virtude da fisiologia cerebral ou da Natureza: nós devemos ser capazes de *fabricar* esses padrões de lugares nos quais possamos “ficar” mentalmente por meio de nossas “pequenas formas”. De fato, Cassiano quer dizer nessa passagem que a mente, por natureza, *não* tem mapas ou estruturas inatas, porém, como o vazio primordial, requer um artífice (nesse caso não Deus, mas o monge) que os fabrique para a “recordação” cognitiva. Também dessas estruturas poderíamos dizer, com Hugo de Rouen, “memoranda sunt ista”. Nem todos os contemporâneos de Cassiano concordariam em todos os detalhes com essa afirmação (Agostinho parece querer dizer que pelo menos algumas das *rationes* da mente são inatas), porém todos concordariam em que o grosso desses esquemas deve ser conscientemente construído como uma característica fundamental do trabalho da memória. A *curiositas* mnemotécnica é resultado da indolência, da preguiça, de uma mente que descarta de prestar atenção ao pensar enquanto um processo de *construção*. Não podemos construir sem padrões — *fundações e formae* —, que, como bons artífices, fabricamos (ou adaptamos) para se adequarem ao nosso próprio nível de mestria e às nossas próprias tarefas.

IX. Bernardo de Claraval: curiosidade e iconoclastia

É no contexto da mnemotécnica retórica, penso eu, que se poderiam analisar proveitosamente as precauções contra a curiosidade de um mestre de ascetismo bem posterior a João Cassiano, Bernardo de Claraval (1090-1153). Em sua famosa apologia (1125) enviada ao abade Guilherme de St.-Thierry, ele censura com

81 Idem, op. cit., X.13 (SC 54, p. 94): “certe hunc eundem uersiculum, quem nobis uice formulate tradidisti, immobiliter custodire, ut omnium sensuum ortus ac fines non in sua uolubilitate fluctuant, sed in nostra dictione consistent”.

82 Sobre a importância de *stabilis* no pensamento de Cassiano, ver especialmente C. Leyser, “Lectio divina, oratio pura”. Esse ensaio é particularmente sugestivo sobre a questão de como a retórica condicionou o ensinamento espiritual de Cassiano.

veemência os monges preguiçosos que se apoiam nas imagens de outras pessoas (as imagens dos pintores e escultores) e assim se desviam da oração interior que deveriam estar continuamente construindo. Leigos e clérigos que não façam parte de uma ordem contemplativa, comparativamente *illiterati* na técnica da memória, podem precisar de tais apoios e auxílios; não, porém, monges cistercienses.

Bernardo censura a distração como uma inibição e depressão do *aspectus* e do *affectus*. Ambas as palavras ressoam no treinamento da memória, como a "visão" interior concentrada, e como o processo de recriação das "coisas", ricamente sensorial e emocional e integralmente experiencial que o trabalho de memória profundo requer. As figuras de bestas e monstros esculpidas nos capitéis que os monges cluniacenses, entre outros, haviam colocado em seus mosteiros, eram ruins porque elas "desviam a visão interior [*aspectus*] daqueles que oram, e também atrapalham sua concentração emocional [*affectus*]"⁸³.

A meditação é a leitura interior do livro de nossa memória, à maneira ricamente "agregadora" da leitura medieval. Nessa tarefa, o ornamento estilístico desempenha uma função mnemônica. Os ornamentos delimitam as *colores* ou *modi* (como "ritmos" e "humores") do *ductus* de uma composição. O banimento das pinturas nas paredes, dos capitéis historiados e de outros ornamentos figurativos nos mosteiros cistercienses não é motivado por um mero evagrianismo, a recusa de qualquer sorte de imagem como "impura". Fosse isso verdadeiro, não se poderiam compreender os sermões de Bernardo, pródigos em seu extenso desenvolvimento do ornamento figurativo, senão como uma espécie de hipocrisia literária; nem se poderia explicar a presença constante do Bestiário na maioria das bibliotecas cisterciências nem a manutenção da pintura nos livros cistercienses.

Em vez disso, penso eu, a "iconoclastia" de Bernardo sinaliza um esforço para encorajar (e até mesmo forçar) sua elite contemplativa, seus mestres-artesãos do trabalho da memória, a aperfeiçoar suas próprias máquinas mentais, a fabricar suas próprias imagens para preencher os "lugares" proporcionados pelo oratório e pelo claustro desprovidos de adornos e de "cores", visto que ambas as construções são formadas por padrões regulares de "lugares" para "compor" pensamentos tanto na oração litúrgica como na individual. Os "pequenos cômodos" indicados no interior dessas estruturas, tão típicos da arquitetura monástica românica em geral, podem ser vistos nos tramos modulares da nave e da abside de

83. Bernardo de Claraval, *Apologia* xii.28 (SBO, vol. 3, p. 104.14): "quae dum in se orantium re-torquent aspectum, impediunt et affectum". Lembremos que a memória é sempre descrita como um tipo de *affectus* e de *aspectus* interior.

Pontigny e nas "seções" formadas pelos padrões dos capitéis e abóbadas no claustro de Fontenay: ver Pranchas 25, 26 e 31. Mais tarde, terei mais a dizer a respeito do tropo de utilizar pequenos cômodos, *cubiculi* ou *cellae*, para o trabalho de memória.

A atitude de Bernardo com relação à fabricação de imagens é percebida de imediato em seus *Sermões sobre o Cântico dos Cânticos*, dirigidos a seus próprios seguidores, os mais espiritualmente sofisticados e mais asceticamente seletos dentre os monges: "As instruções que dirijo a vocês, meus irmãos, serão diferentes daquelas que eu apresentaria a pessoas do mundo [incluindo outros clérigos]; pelo menos a maneira será diferente"⁸⁴. O *Cântico dos Cânticos*, diz ele, não se presta nem mesmo ao consumo dos noviços:

não se trata de um barulho da boca, mas música do coração, não uma vibração dos lábios, mas o movimento de júbilo, harmonia não de vozes, mas de vontades. Não é uma melodia ouvida do lado de fora, ela não ressoa entre multidões; somente aquele que canta a escuta, e aquela para quem ele canta, noiva e noivo [...] Não cabe aos noviços, aos imaturos ou àqueles convertidos há pouco da vida no mundo cantar ou escutar essa canção, mas somente a uma mente disciplinada pelo estudo perseverante⁸⁵.

Seus *Sermões sobre o Cântico dos Cânticos*, contudo, estão repletos de linguagem figurativa que evoca deliberadamente quadros mentais, pintando de maneira elaborada na mente. Aquilo que, para Bernardo, parece separar o noviço do mestre na disciplina da leitura espiritual é a habilidade de criar composições meditativas *integralmente* no interior da mente, com base em um repertório de imagens já dispostas em seus lugares e sem necessitar dos programas de outras pessoas para estimular sua própria ficção (ou, o pior de tudo, substituí-la).

84. Idem, *Super Cantica Sermo* 1.1 (SBO, vol. 1, p. 3.1-2): "Vobis, fratres, alia quam aliis de saculo, aut certe aliter dicenda sunt". Essa e as demais traduções dos *Sermões sobre o Cântico dos Cânticos*, de Bernardo, são as de K. Walsh para a série Cistercian Fathers, salvo menção em contrário.

85. Idem, op. cit., 1.6 (SBO, vol. 1, pp. 7.25-8.8): "et iure hoc appellaverim 'Canticum canticorum', quia ceterorum omnium ipsum est fructus. [...] Non est strepitus oris, sed iubilus cordis; non sonus labiorum, sed motus gaudiorum; voluntatum, non vocum consonantia. Non auditur foris, nec enim in publico personat: sola quae cantat audit, et cui cantatur, id est sponsus et sponsa. [...] Ceterum non est illud cantare seu audire animae puerilis et neophytæ adhuc, et recens conversæ de saculo, sed provectæ iam et eruditæ mentis". O contraste entre "strepitus oris" e "iubilus cordis" é também encontrado no *locus classicus* da meditação rememorativa, a conversa entre Agostinho e sua mãe pouco antes de sua morte (*Confissões*, livro IX).

Mesmo um monge cisterciense jamais deixava de fabricar seus quadros. O apogeu da técnica, para Bernardo, não está em tornar-se alguém inteiramente livre da necessidade de imagens, tornando-se cognitivamente aiconográfico, o estado de perfeição antevisto por Evágrio Pôntico⁸⁶. Consiste antes, como diz Bernardo aqui, em vibrar harmoniosamente em um texto e através dele, em fazer a verdadeira "música do coração" através da sinfonia associativa de todas as matérias em sua memória inventiva e inventariada, seu coração "afetado" e "harmonizado".

O objetivo da meditação, Bernardo também escreve, é construir-se a si mesmo em um "templum spiritualis". E esse templo no qual cada um se constrói é ricamente decorado, completamente diferente daquela austeridade caiada e sem decoração do oratório de pedra em que oravam os cistercienses. Esse fato, parece-me, demonstra claramente como a "iconoclastia" de Bernardo precisa ser entendida. A decoração é vital para a vida moral, mas trata-se de uma decoração interior. Ela é criada com prodigalidade na mente, utilizando-se tudo que há de rico e precioso nas imagens invocadas por meio somente da técnica rememorativa:

Estudem então como cobrir essas vigas [do templo que somos] e ligá-las com madeiras que são também belas e preciosas, usando o que estiver à mão para compor painéis no teto [*opus laquearium*] para o embelezamento da casa, por exemplo, palavras de sabedoria ou conhecimento, profecia, o dom da cura, a interpretação das palavras, e as outras coisas desse tipo, que sabemos serem mais sensivelmente pensadas como ornamentação do que como essenciais para a salvação. [...] Outras madeiras podem ser paradas para os painéis, as quais, ainda que possam parecer menos esplêndidas, não são menos valiosas [estas incluem a paz, a bondade, a alegria, a compaixão] [...] Ou vocês não considerariam que aquela mesma casa, com relação ao trabalho no teto que vocês inspecionaram, estivesse suficiente e abundantemente decorada com pranchas feitas dessas madeiras [as virtudes ordinárias]? "Senhor, eu amei a beleza de tua casa" [Salmo 25:8]. Deem-me sempre madeira como essa, eu lhes peço, para que eu possa mostrar a vocês o quarto sempre adornado de minha consciência [...] Contentar-me-ei com isso. [...] Mas também vocês, caríssimos, ainda que possam não ter tais madeiras [raras], tenham confiança, apesar de tudo, se confiança tiverem; [...] não pensemos em construir-nos a nós mesmos como pedras vivas sobre a fundação dos apóstolos e profetas, senão em verdade como casas nas quais oferecer sacrifícios espirituais aceitáveis por Deus⁸⁷.

86 Sobre a iconoclastia de Evágrio, ver Clark, *The Origenist Controversy*, esp. pp. 43-84.

87 Bernardo de Claraval, *Super Cantica Sermo* 46.3 (SBO, vol. 2, pp. 60.23-61.21): "Studete deinde his tignis substenerere at alligare ligna alia aequae pretiosa et pulchra, cui tamen ad manum fuerint in opus laquearium ad decorem domus, sermonem scilicet sapientiae sive scientiae, prophetiam, gratiam curationum, interpretationem sermonum, et cetera talia, quae magis noscuntur sane apta ornatui quam necessaria esse salutem. [...] magis autem c

Comentando sobre o contraste entre o oratório sem adornos dos cistercienses e a pródiga ornamentação retórica do estilo literário de Bernardo, Georges Duby achou "estranho" que Bernardo não sentisse a necessidade de ornamentar a casa de Deus tal como ele o fazia com sua linguagem⁸⁸. Não vejo qualquer contradição. O que Bernardo aconselha é a decoração profusa que cada um cria no "templo" de sua alma, uma atividade de criação ficcional que é "apoiada" pelas superfícies limpas e a clara articulação da igreja e do claustro desprovidos de adornos.

Contudo, notemos também que Bernardo, no espírito de São Paulo, diz que esse ornamento não é necessário à salvação e que cada irmão irá construir seu próprio tipo de *superaedificationes* sobre a fundação, de acordo com seus próprios dons. É no contexto de 1 Coríntios 3, o texto subjacente a esse sermão, que se deve entender a assim chamada iconoclastia de Bernardo. Segundo Bernardo, as imagens de outras pessoas, apresentadas em programas de esculturas, murais e iluminuras de livros, podem não apenas promover a preguiça espiritual e a *curiositas* entre aqueles tão capacitados que nem sequer necessitam mais delas, mas promovem também o vício do orgulho. Elas podem fazer com que alguém que constrói em "ouro" sinta-se moralmente superior a um outro que construa em "madeira", tal como alguém com o dom das línguas pode sentir-se superior àquele que tem o dom de curar.

A iconoclastia de Bernardo não é a de um João Cassiano ou de um Orígenes, aflitos com a perpetuação de velhos hábitos mentais associados às imagens pagãs, mas é mais parecida com a preocupação que leva os pais a proibir seus filhos de assistir à televisão ou jogar videogames, atividades que deixariam sua imaginação e sua capacidade de concentração pouco desenvolvidas, ineficazes, "entorpecidas". E, como as de muitos desses pais, suas restrições às vezes parecem ao mesmo tempo afetadas e intimidativas; e de fato (como os estudiosos frequentemente observaram) a ordem cisterciense re-adotou as imagens, com moderação, logo após a morte de Bernardo.

lignis aliis laquearia praeparari, quae, etsi minus appareant splendida, non minus tamen valida esse probantur [...] Annon tu illam domum, quod ad laquearia spectat, satis abundeque ornatam censeas, quam talibus lignis inspexeris sufficienter compositaeque tabulatam? 'Domine, dilexi decorem domus tuae' [Salmo 25:8]. Semper da mihi ligna haec, quae, quibus tibi semper ornatum exhibeam thalamum conscientiae [...] His contentus erro. [...] Sed et vos, dilectissimi, tametsi illa ligna non habeatis, nihilominus tamen, si haec habetis, confidate; [...] nihilominus super fundamentum Apostolorum et Prophetarum et ipsi tamquam lapides vivi superaedificamini, domus scilicet, offere spirituales hostias, acceptabiles Deo"; tradução minha, após consultar a de K. Walsh.

88 G. Duby, *Saint Bernard, l'art cistercien*, p. 94.

Ainda assim as observações sobre a imaginação e a memória que motivaram seus juízos eram suficientemente válidas, e baseavam-se na prática ordinária da meditação. Enquanto mestres — não noviços nem oficiais — da *sancta memoria*, os monges cistercienses, pensava Bernardo, necessitavam de “solidão” mnemotécnica em seu ambiente — e precisavam que ele fosse tão *raris e solemnes* quanto o claustro em Fontenay (Prancha 31), de tal forma que pudessem fabricar suas próprias imagens lendo, e enxergando interiormente o que estavam lendo sem o constante “ruído” visual e sem “abarroamento”.

Como Conrad Rudolph enfatizou com propriedade, Bernardo reserva seu horror particular para os programas de imagens que, em alguns mosteiros (Moissac e Cluny, por exemplo), haviam invadido o próprio claustro, onde os monges habitualmente liam e, mais importante, onde os noviços eram instruídos e formavam seus hábitos de leitura: “o que essa monstruosidade ridícula está fazendo no claustro, na presença dos irmãos *enquanto eles estão lendo?*” (grifo meu)⁸⁹. A leitura, o trabalho essencial da *memoria*, precisa ser especialmente protegida da *curiositas*⁹⁰.

X. Curiosidade e cuidado:

João Cassiano sobre como esquecer assuntos pagãos

Padrões, de palavras e histórias simples (texto) e de decoração (incluindo todo tipo de pontuação), acabam gravando-se permanentemente no cérebro, como os sulcos por onde passavam as rodas das carroças nas estradas medievais. A distração leva a “errar”, desviando-nos dos “caminhos” de nosso pensar. Tais erros são de três tipos gerais. Podemos perder nossas associações mnemônicas,

89 Bernardo de Claraval, *Apologia* xii.29 (SBO, vol. 3, p. 106.14-15): “Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas [...]?” (grifo meu). Ver as discussões de C. Rudolph sobre esse tema em “*The Things of Greater Importance*”, esp. pp. 110-9, e *Artistic Change at St-Denis*, esp. pp. 13-7, 60-3.

90 Meu entendimento da iconoclastia de Bernardo está de acordo com a interpretação de Rudolph do famoso Estatuto 80 da Ordem Cisterciense, “A respeito de letras e janelas: As letras devem ser feitas em uma cor, e não ilustrativas. As janelas devem ser brancas e sem cruzeiros e figuras”. Rudolph sustentou que o objetivo desse estatuto era ir contra “as miniaturas gratuitas e que distraem” (“*The Principal Founders*”, p. 24): em outras palavras, contra proporcionar tentações para a *curiositas*. A restrição contra a pintura das janelas não é apenas decorrência desse motivo, mas também reflete uma estética alternativa para a luz necessária ao trabalho de memória; terei mais a dizer sobre isso no cap. 5, seção IX, adiante.

aquelas matérias que os sinais mentais que adotamos deveriam despertar (talvez a falha mais comum dos noviços em se tratando da *memoria*); ou podemos perder o próprio mapa (as “locações” em sua ordem); ou podemos resvalar de um “mapa” (quicá um salmo) a um outro, não solicitado (talvez uma cena da *Eneida*), por meio de um sinal ou palavra-chave comum a ambos.

A mente que recorda, disse Geoffrey de Vinsauf, é uma “*cellula deliciarum*”, uma pequena câmara de prazeres⁹¹. Isso constitui sua força e sua deficiência; como o restante do corpo físico, a mente precisa de exercício disciplinado, mas também precisa ter seus limites respeitados: não ser sobrecarregada de trabalho e receber um regime adequado, de “matérias” mentais e de dieta e repouso físicos.

Em sua décima quarta Conferência, sobre o estudo da Escritura, João Cassiano discute um problema de *curiositas*. Esse problema é sempre considerado pelos historiadores um problema de como esquecer, mas Cassiano está realmente falando sobre um problema da práxis mnemônica, não sobre a obliteração completa da memória. É um problema que vem à tona com alguma frequência na literatura confessional dos primeiros cristãos, que haviam crescido com uma educação romana tradicional: o continuado controle emocional, sobre suas memórias, da literatura pagã que haviam aprendido de memória quando crianças⁹².

Essa conversação particular é entabulada com o monge egípcio abba Nesteros, a quem Cassiano e alguns companheiros haviam procurado em busca de treinamento. O problema apresentado por Cassiano a Nesteros é a incapacidade do jovem de esquecer sua educação clássica.

A insistência de meu *paedagogus* e minha própria ânsia de ler continuamente infiltraram-se em mim de tal maneira que agora minha mente está infectada pela poesia, por aquelas histórias tolas dos contadores de fábulas [como Ovídio], e as narrativas de guerra nas quais fui mergulhado desde o início de meus estudos básicos, quando era muito jovem. [...] Quando estou cantando um salmo ou então implorando o perdão de meus pecados, a vergonhosa memória dos poemas insinua-se ou a imagem de heróis em guerra ergue-se diante dos meus olhos⁹³.

91 Geoffrey de Vinsauf, *Poetria nova*, linha 1.972 (org. Faral): “*Cellula quae meminit est cellula deliciarum*”.

92 Os exemplos mais conhecidos incluem o pesar de Agostinho pela maneira como a cena da morte de Dido o fez chorar (*Confissões* I.13-14) e a visão de Jerônimo, de ser expulso do Céu porque era um ciceroniano mais que um cristão (*Epistula* 22).

93 João Cassiano, *Conférence* XIV.12 (SC 54, p.199): “in qua [litteratura] me ita uel instantia paedagogi uel continuae lectionis maceravit intentio, ut nunc mens mea poeticis illis uel infecta carminibus illas fabularum nugas historiasque bellorum, quibus a paruulo primis

Esse é um caso de distração mnemotécnica, quando as trilhas por assim dizer “vazam” de uma rede associativa para outra.

O caso deve ser retificado pela aplicação consciente da técnica mnemônica: deve-se desenvolver novos hábitos estruturantes (“cenários”) e “pequenas formas”. Aba Nesteros aconselha Cassiano a “re-alocar” sua rede de memória, bloqueando um conjunto de locações por meio de outro: “Tudo o que você precisa é transferir para a leitura e a meditação dos escritos espirituais o mesmo cuidado e a mesma concentração que, você disse, dedicava aos estudos profanos”⁹⁴.

Essa solução contém uma premissa fundamental sobre como os seres humanos pensam. Primeiro, pensar não é uma “habilidade” incorpórea; não há pensamento sem matérias com as quais pensar. Segundo, as pessoas podem pensar apenas com os conteúdos de suas memórias, com suas experiências. E as memórias humanas são armazenadas como imagens em padrões de lugares (ou “locações” ou “tópicos”). A solução de Nesteros para o “esquecimento” é substituir um por um os “tópicos” na memória de seu noviço por um novo conjunto de “lugares”, dessa vez extraídos da Bíblia. Notemos que a condição de *recordar* é considerada a norma cognitiva — o noviço sofre de um excesso de recordação. Logo, “esquecer” vai demandar atos particulares de atenção concentrada, durante os quais “expulsamos” um conjunto de “tópicos” da memória e os substituímos por outro conjunto. E isso, por sua vez, é analisado como um problema de orientação da vontade, de cuidado e atenção.

A dificuldade mencionada por Cassiano resulta de um procedimento elementar específico em uma educação clássica, um conjunto de métodos solidamente baseados em processos da memória. A ideia era construir uma fundação tão firme que nunca falharia. Essa fundação era estabelecida nos primeiros estágios da educação através da memorização. As crianças aprendiam os textos fundadores duas vezes, uma vez para aprender de cor os sons das palavras, sílaba por sílaba, e então uma segunda vez, usando essa fundação memorizada, para ligar àquelas palavras seu significado e seu comentário.

studiorum inbuta est rudimentis [...] psallentique uel pro peccatorum indulgentia supplicanti aut inpudens poematum memoria suggeratur aut quasi bellantium heroum ante oculos imago uersetur”. Um desses poemas é certamente a *Eneida*, de Virgílio; esse problema de Cassiano proporciona um motivo para a composição de *centi* cristãos, um tipo de “esquecimento” cultural que observamos rapidamente na seção 16 do cap. 1.

⁹⁴ Idem, op. cit., XIV.13 (SC 54, p. 199): “De hac ipsa re, unde tibi purgationis maxima nascitur desperatio, citum satis atque efficax remedium poterit oboriri, si eandem diligentiam atque instantiam, quam te in illis saecularibus studiis habuisses dixisti, ad spiritalium scripturarum uolueris lectionem meditationemque transferre”.

Nesse método, as frases do texto fundador eram primeiro “divididas” em sílabas, raízes e frases do comprimento da memória de curto prazo, não muito diferentes dos modernos trechos recortados de discursos e entrevistas. Então, *nessa forma* elas eram completamente “digeridas” e virtualmente transformadas em parte da constituição fisiológica da criança por exercícios de memorização. Esses breves segmentos de linguagem serviam então como os conjuntos ordenados de cenários aos quais outras matérias, como comentário e exegese, podiam ser associadas, à maneira da técnica mnemônica básica. O papel do “aprendizado por memorização” consistia então — como agora nas escolas espirituais corânicas, talmúdicas, védicas e budistas — em estabelecer uma fundação firme para toda a educação ulterior, não simplesmente como informação (“conteúdo”, na acepção moderna), mas como uma série de “recipientes” para inventário mnemonicamente seguros, nos quais outros materiais podiam ser guardados e, a partir daí, recuperados. Esse é o problema encontrado pelo noviço João Cassiano: seus velhos cenários estão atrapalhando seu novo aprendizado.

Os “poemas de sua infância” “infiltraram-se”, “infectaram-no” e saturaram-no. Notemos como são fisiológicas essas palavras, como se os textos básicos, aprendidos de memória, fossem uma parte de seu próprio corpo. Esse era, de fato, o efeito desejado. Pensava-se que o material memorizado fornecesse os moldes científicos e éticos, as predisposições e até mesmo os humores para virtualmente toda a atividade ética, religiosa, cultural e intelectual subsequente. João Cassiano escreve sobre ele literalmente como a “forragem” da mente, suas “entranhas”:

Inevitavelmente, sua mente será tomada por aqueles poemas [que você aprendeu de cor na infância], enquanto ela não conseguir [...] dar à luz matérias espirituais e divinas em lugar daquelas coisas terrenas e estéreis. Se ela tem sucesso em concebê-las profunda e penetrantemente, se delas se alimenta, ou os “tópicos” anteriores serão empurrados para fora, um de cada vez, ou serão inteiramente apagados. A mente humana é incapaz de esvaziar-se de todo pensamento. Se ela não estiver ocupada com matérias espirituais, estará necessariamente envolvida naquilo que aprendeu anteriormente. Enquanto, durante seu incansável movimento, ela não tiver outro lugar aonde ir, sua inclinação irresistível é em direção às matérias com que foi imbuída desde a infância, e ela remói incessantemente aqueles materiais que uma longa relação e atenta meditação proporcionaram-lhe, para com eles pensar. O conhecimento espiritual deve portanto alcançar em você um vigor igualmente seguro e duradouro. [...] É algo a ser ocultado em seu interior, percebido como se fosse palpável, e sentido em suas entranhas. [...] Se essas matérias fossem assim amorosamente reunidas, guardadas em um compartimento de sua memória e marcadas com um sinal identificador impresso durante um período de leitura silenciosa, elas, dali em diante, serão sempre para você como vinho de doce aroma trazendo alegria ao coração do homem [...] elas manarão do vaso de seu peito como excelente fragrância [...] E assim acontecerá que

não somente as meditações concentradas de sua memória mas todas as suas perambulações e desvios se converterão em uma santa e incessante ruminação da Lei do Senhor⁹⁵.

Notemos as suposições que Cassiano faz aqui. A mente nunca para de pensar — não pode ser esvaziada de pensamentos. Uma “boa” memória não somente é abastecida de material memorizado, mas esse material está colocado em seus “lugares”, os compartimentos ou escaninhos da memória, dispostos em seu interior. A matéria em cada local é apropriadamente assinalada e indicada mnemonicamente (“in recessu mentis condita atque *indicta fuerint* [...] *signata*”; grifo meu). Tudo de novo que for levado ali para dentro e aprendido deve, então, ser ligado a essa construção da memória pela meditação, pela “ruminação” do murmúrio mnemotécnico (leitura “silenciosa”)⁹⁶. Se uma tal memória foi construída, os pensamentos santos “fluirão dos canais da experiência” (isto é, as redes de uma memória conectada) e “extravasarão [...] incessantemente do oceano sem fundo de seu coração”⁹⁷. Mesmo em repouso, mesmo nos sonhos diurnos (e também nos noturnos), a mente, circulando pelas rotas de suas imagens “habitadas,” não consegue pensar em nada que não a Lei do Senhor, porque — idealmente — não tem nada mais com que pensar.

Os hábitos infantis, os textos inviscerados (“inviscerata” é a palavra usada por Cassiano) da infância, podem, com esforço, ser des-localados (“expellenda sunt”) presumivelmente para um corredor pouco frequentado da memória. A figura da digestão humana, incluindo a excreção, que está por trás de toda essa discussão é evidente, e deliberada. É fundamental para esse lugar-comum segundo o qual a

95 Ibidem, pp. 199-201: *Necesse est enim mentem tuam tamdiu illis carminibus occupari, quamdiu [...] pro illis infructuosis atque terrenis spiritalia ac diuina parturiat. Quae cum profunde alteque conceperit atque in illis fuerit enutrita, uel expelli priores sensim poterunt uel penitus aboleri. Vacare enim cunctis cogitationibus humana mens non potest, et ideo quamdiu spiritalibus studiis non fuerit occupata, necesse est eam illis quae pridem didicit implicari. Quamdiu enim non habuerit quo recurrat et indefessos exerceat motus, necesse est ut ad illa quibus ad infantia inbuta est conlabatur eaque semper reuoluat quae longo usu ac meditatione concepit. Vt ergo haec in te scientia spiritalis perpetua soliditate roboretur [...] ut sensibus tuis inuiscerata quodammodo et perspecta atque palpata condatur [...] Si itaque haec diligenter excepta et in recessu mentis condita atque indicta fuerint taciturnitate signata, postea ut uina quaedam suaue olentia et laetificantia cor hominis [...] cum magna sui fragrantia de uase tui pectoris proferentur [...] Atque ita fiet ut non solum omnis directio ac meditatio cordis tui, uerum etiam cunctae euagationes atque discursus cogitationum tuarum sint tibi diuinae legis sancta et incessabilis ruminatio”.*

96 Analisei o papel crucial do “murmúrio” e da leitura “silenciosa” (*legere tacite*) na técnica mnemônica em *The Book of Memory*, esp. pp. 169-74.

97 João Cassiano, *Conférence XIV.13* (SC 54, p. 201): “de experientiae uenis [...] redundabunt fluenteque continua uelut de quadam abyssu tui cordis effudent”.

leitura é alimento, o pensamento é sua digestão, a cogitação é ao mesmo tempo a ruminação e uma espécie de cozimento (“preparação”)⁹⁸.

Em sua primeira conferência, Cassiano compara a mente pensante a uma grande roda de moinho moendo farinha para o pão:

Esse exercício do coração [isto é, a meditação] não é inapropriadamente comparado [...] àquele de um moinho tocado pelo movimento circular da água. O moinho não pode cessar por inteiro suas operações enquanto for girado pela pressão da água, e torna-se então fácil para o encarregado decidir se prefere moer trigo, cevada ou joio. E uma coisa é clara. Só será moído aquilo que for jogado nele pelo encarregado. [...] se nos voltarmos à meditação constante sobre a Escritura, se elevarmos nossa memória até as coisas do espírito [...] então os pensamentos derivados de tudo isso serão por necessidade espirituais [...] Entretanto, se formos dominados pela preguiça ou pela incúria, se nos entregarmos à tagarelice vazia e perigosa [...], disso se seguirá, com efeito, uma colheita de ervas daninhas que servirão como um ministério da morte para o nosso coração⁹⁹.

Notemos que Cassiano coloca todo o ônus ético sobre o moleiro, aquele que alimenta o moinho com a matéria-prima para ser moída pela mó que gira. Essa é uma afirmação semelhante à expressão moderna “garbage in, garbage out” [lixo entra, lixo sai], e reconhece o mesmo fato com relação à instrumentalização ética: nenhuma máquina é melhor que o artífice que trabalha com ela.

XI. *Machina mentis*: o moinho do capitel em Vézelay

O latim *machina*, além de “guindaste”, pode significar também “roda de moinho” e “mó”, embora não seja essa a palavra que João Cassiano usou na passagem que acabei de discutir. Apesar disso, gostaria de sugerir que a passagem

98 Essas suposições sobre a leitura são discutidas extensamente em *The Book of Memory*, esp. pp. 156-70.

99 João Cassiano, *Conférence I.18* (SC 42, p. 99): “Quod exercitium cordis non incongrue molarum similitudini comparatur, quas meatus aquarum impetu rotante prouoluit. Quae nullatenus quidem cessare possunt ab opere suo aquarum impulsibus circumactae; in eius uero qui praeest situm est potestate, utrumnam triticum malit an hordeum loliumue comminui. Illud quippe est procul dubio commolendum, quod ingestum ab illo fuerit cui operis illius cura commissa est. [...] Si enim ut diximus ad sanctarum scripturarum meditationem iugiter recurramus ac memoriam nostram ad recordationem spiritalium rerum [...] necesse est ut ortae cogitationes exinde spiritalis [...] Sin uero desidia seu negligentia superari uitiis et otiosis confabulationes occupemur [...] consequenter exinde uelut quaedam zizaniorum species generata operationem quoque nostro cordi noxiam ministrabit”.

em Cassiano pode ter contribuído (juntamente com algumas passagens da Bíblia) para criar um tropo de origens um tanto misteriosas encontrado na decoração românica. A Prancha 7 mostra uma representação desse tropo do "Moinho Místico". Além desse capitel na nave da igreja de peregrinação de Madalena, em Vézelay, datada do século XII, uma cena similar figura com proeminência no vitral circular da absíde do abade Suger em St.-Denis, construída mais ou menos na mesma época, durante os anos 1130 e 1140.

Em St.-Denis, Suger alojou a cena do moinho em uma das capelas de janela dupla do deambulatório, diretamente atrás do altar principal. A cena foi associada a trechos de dois versículos da Escritura, um de Isaías, o outro de Mateus. Suger identificava o moleiro especificamente com São Paulo, moendo a Velha Lei para fazer o pão salvífico da Nova. Em Vézelay, porém, a figura do moleiro não é identificada dessa forma, e não é necessário fazer uma "alegoria" tão específica para entender por que um moinho de farinha seria um tema apropriado em igrejas frequentadas por muitos peregrinos, como a de Madalena e a de St.-Denis¹⁰⁰.

O texto de Isaías atraiu um comentário patrístico que interpretava a ordem do profeta, "Toma da mó e mói a farinha" (Isaías 47:2), como uma referência ao trabalho meditativo de interpretação bíblica: João Cassiano certamente conhecia essa tradição e fazia seus comentários em seu contexto. A cena no capitel de Vézelay mostra a roda do moinho praticamente em seu centro: a figura inclinada do moleiro que despeja uma cesta de grãos na dorneira e a figura do homem que recebe a farinha moída para o seu pão formam como um círculo em torno dela. A passagem de Cassiano pode ser uma fonte adicional da figura do moleiro/moinho, uma fonte apropriada para ser colocada com cuidado em construções projetadas para serem "lidas", e um texto que as comunidades de Vézelay e de St.-Denis deviam conhecer muito bem.

A Igreja de Maria Madalena em Vézelay era afiliada à grande abadia borgonhesa de Cluny. Reconstruída no segundo quartel do século XII, abrigava relíquias de Maria Madalena e era por isso centro de muitas peregrinações. Também

100 Suger escreveu uma quadra, em latim, explicando seu entendimento desse tropo, a qual está registrada em seu *De administratione*, 34. As interpretações propostas para o tropo e suas fontes bíblicas são magistralmente examinadas por L. Grodecki, "Les vitraux allégoriques", esp. pp. 22-4. Groderick acredita que a ligação feita por Suger entre o moinho e o "processamento" do Antigo Testamento por São Paulo é original do próprio Suger. Se isso for verdade, trata-se de uma nova instância de uma meditação original construída a partir de materiais tradicionais, e da natureza criativa da *memoria rerum*.

tornou-se um ponto de partida na rota de peregrinação que atravessava a França e seguia até Compostela¹⁰¹.

O capitel mostrando o moinho foi posicionado em um local proeminente da nave, no quarto dos nove pilares que compõem a nave lateral sul, no lado oeste desse pilar, voltado para a entrada. Quando caminhamos ao longo dessa nave lateral em direção ao coro, vemos prontamente em cada pilar um conjunto de dois ou três capitéis adornados: aqueles do próprio pilar, com faces voltadas para oeste e sul, e um com a face voltada para o norte, colocado em uma pilastra em posição oposta a cada pilar, na parede externa da nave lateral. Há um Caminho assinalado em meio a esses pilares, caminho que acompanha os estágios emocionais da ortopraxis meditativa. E, embora eu esteja ciente de que gerações de historiadores da arte desenvolveram uma complexa iconologia para as cenas representadas, vou descrevê-la de maneira tão simples quanto for capaz, a fim de tornar conhecido seu *ductus* básico, que é, antes de tudo, uma questão de "humores" e "cores" — e, só depois, de conhecimento¹⁰².

A aproximação ao capitel do moinho, a meio caminho na nave lateral, é uma jornada do medo à conversão. O capitel no lado oeste do terceiro pilar mostra uma história de conversão, a lenda de Santo Eustáquio. Nos dois primeiros pilares, também na face oeste, os capitéis mostram cenas de combate, monstros e homens armados lutando; os capitéis do lado sul mostram demônios carrancudos com estranhas cabeleiras, uma águia carregando uma criança em seu bico (identificada como a história de Ganimedes), e uma mulher nua com uma cobra devorando seus genitais (identificada como a *luxuria*, embora o *spiritus fornicationis* de João Cassiano talvez seja uma interpretação tão adequada quanto essa).

101 Sobre a história da abadia, ver especialmente Hugo de Poitiers, *The Vézelay Chronicle*, trad. J. Scott e J. O. Ward. A nave foi construída entre 1120 e 1140, antes do nártex. Bernardo de Claraval pregou a Segunda Cruzada para Luís VII da França e sua corte reunida no vale logo abaixo da montanha de Vézelay, em 31 de março de 1146. As relíquias de Maria Madalena tiveram, na Idade Média, uma carreira errante, com altos e baixos, e as que se encontravam em Vézelay perderam sua autenticidade no final do século XIII, causando o declínio da boa fortuna da cidade: ver o relato de E. Cox em *The Vézelay Chronicle*, pp. 363-75.

102 Há também cenas em alguns dos capitéis voltados para leste, que poderiam ser vistas ao sairmos da igreja (ou se andarmos em torno do pilar). Contudo, aqui, estou preocupada em descrever apenas uma pequena parte de uma possível jornada através desse edifício, como exemplo. Sobre a localização e a iconografia desses capitéis, ver F. Salet (apresentando o trabalho de J. Adhemar), *La Madeleine de Vézelay*, embora F. Vogade, *Vézelay: histoire, iconographie, symbolisme*, tenha reproduções melhores e seja mais conhecido com relação à iconografia. Nada, porém, substitui o percurso ao longo do próprio edifício e a observação dos capitéis em suas relações uns com os outros. Somente dessa maneira é possível começar a apreciar o *ductus* retórico em funcionamento nesse edifício. Retornarei ao assunto da decoração e do *ductus* arquitetônico no cap. 5, adiante.

Na parede da nave lateral sul, no capitel da pilastra voltado para o lado norte, para dentro da nave, em oposição ao terceiro pilar (Santo Eustáquio), encontra-se uma cena de educação, Aquiles sendo instruído pelo centauro Quíron. Na mesma posição, em frente ao quarto pilar (o moinho), está uma cena de pessoas deliberando em conjunto; quatro estão sentadas, uma delas numa cadeira, de forma proeminente, e grandes cachos de uvas compõem uma moldura para a cena (no cristianismo, as uvas comumente lembram julgamento, naturalmente). O capitel da pilastra oposta ao quinto pilar mostra uma cena de mestres e alunos, com um livro aberto exibido em posição de proeminência.

Os outros capitéis do quarto e quinto pilares dão prosseguimento à experiência meditativa. O capitel do lado oeste do quinto pilar, o que vem logo após "o moinho", mostra figuras identificadas com os quatro ventos, que carregam um fole e cestos em forma de cone. Os ventos podem trazer à mente várias coisas, talvez até mesmo o alerta paulino de que "o conhecimento infla, mas a caridade constrói" — apropriado em um contexto geral relacionado à meditação e à leitura, e em um edifício tão extraordinário.

No quarto pilar (aquele em que o capitel do moinho ocupa a face oeste), do lado sul, voltado para dentro da nave lateral, encontra-se a cena das mortes contrastantes do homem rico e de Lázaro, o primeiro levado pelo demônio, o segundo salvo junto ao peito de Abraão. O capitel ocupando essa mesma posição no quinto pilar mostra uma cena de triunfo, um homem (Davi) vencendo um leão.

Portanto, quando se entra pelo portal e se percorre a nave lateral sul em direção às relíquias de Madalena, passa-se de cenas de combate contra o vício (representado por demônios e monstros) à conversão, a cenas relacionadas com a leitura e o aprendizado, acompanhadas por cenas de salvação (ou danação) e triunfo. O convite desse *ductus* de capitéis a "lutar" contra o vício e a "converter", para o próprio bem, os "pães" espirituais apresentados no interior do edifício é evidente — para aqueles cujos mecanismos de recordação estão "preparados". A imagem do moinho recorda ao espectador/leitor que o tipo de grão a ser triturado pela mó (*machina*), trigo ou joio, depende da escolha do moleiro, de *intentio* e vontade, e que ele deve guardar-se contra o orgulho e a distração — "curiosidade".

XII. Esquecimento e "conversão"

Existe uma outra dimensão da *curiositas* relevante para a meditação, além daquela de "abarroamento" e da *confusio* das imagens e *formae mentis*. Esse sentido de *curiositas* tem a ver com o posicionamento mental do pensador. Lembremos como o "onde você se coloca" é importante para o caminho da oração

meditativa. Estar *curiosus* é o oposto do estado de estar *attentus*, "atento" e "concentrado". É o que ocorre quando se perde o rastro daquilo *de que* as imagens são sinais. Esse sentido se tornará claro no último exemplo que desejo discutir, de um esforço para "esquecer" que se resolve não como uma necessidade de obliterar, mas como uma necessidade ética de resistir à *curiositas* e encontrar seu "posicionamento" ou seu "terreno" contra a perambulação e o desregramento da "fornicação mental" (uma imagem que, depois de Cassiano, teve uma vida muito longa nos mosteiros).

Em 1140, Bernardo de Claraval compôs um sermão dirigido a homens que buscavam entrar na ordem cisterciense. Ele se dirigia a ouvintes que já eram clérigos e que procuravam tornar-se parte de uma elite: mestres de uma arte particularmente difícil de trabalho da memória¹⁰³. A *curiositas*, como vimos, é uma deficiência em prestar atenção, um vício do diletantismo, quando ficamos tão encantados com o teatro de nossas imagens mentais, que perdemos nosso "lugar" e não conseguimos lembrar que trajeto elas deveriam assinalar. A solução não é dispensar essas imagens, mas enfocá-las e ordená-las (discipliná-las) ou, alternativamente, evocá-las em "lugares" completamente diferentes, menos frequentados.

Bernardo dá conselhos aos jovens clérigos sobre como esquecer suas memórias de experiências passadas, pré-claustrais, anteriores a sua conversão. A metáfora básica do "mudar" contida no verbo "converter" é uma parte importante do sermão de Bernardo: mudar memórias, mudar associações — questões relativas ao uso e ao objetivo que se transformam em questões de vontade. Bernardo começa, memoravelmente, voltando-se para o tropo do "estômago da memória" (uma variedade do tropo da memória-como-digestão). Citando Jeremias 4:19 (um texto convencional), "Ventrem meum doleo", literalmente "Tenho dores no estômago", Bernardo pergunta retoricamente: "Como posso não ter dor no estômago de minha memória quando ela está cheia de matérias pútridas?"¹⁰⁴. O problema é colocado como um problema de memória. E a resposta está na *conversio*, uma questão de vontade e também de localização.

Tem sido sugerido que o que Bernardo quer (e o que pretende todo esse tropo monástico de purificar a memória, também encontrado em Cassiano) é a substi-

¹⁰³ Ver as observações introdutórias de J. Leclercq a sua edição desse sermão "ad clericos de conversione". Foi esse o sermão que convenceu Geoffrey de Auxerre, já um clérigo, a entrar para a vida monástica: *SBO*, vol. 4, p. 61. Todas as demais referências a esse sermão trazem os números das páginas e linhas dessa edição.

¹⁰⁴ Bernardo de Claraval, *Ad clericos* III.4 (p. 75.8-9): "Quidni doleam ventrem memoriae, ubi tanta congesta est putredo?".

tuição dos fatos empíricos de nossa vida passada por ideias: "O monge de Bernardo parece ter-se treinado para uma perda habitual de seu ser, caracterizada por uma memória purgada e por uma capacidade de recordar-se apenas das experiências universais dos deleites sensuais da Escritura"¹⁰⁵. Mas será o olvido de si mesmo o que Bernardo de fato aconselha? É amnésia o que ele quer dizer quando fala de uma memória lavada (*memoria munda*, como ele a chama)?¹⁰⁶ Em outras palavras, seria o esquecimento, tal como Bernardo o entende nesse sermão, equivalente à obliteração?

Como vimos no conselho de abba Nesteros a João Cassiano sobre desalojar os textos de sua infância, a simples obliteração de memórias profundamente arraigadas, embora mantida como uma possibilidade teórica para um mestre da arte, era reconhecida como algo extremamente difícil. Aba Nesteros falou em "expelir" tais memórias des-locando-as, empurrando-as deliberadamente para um local diferente. A recomendação persistirá até o final da Idade Média na recomendação comum de "expelir os cuidados do mundo" ou suas preocupações, na preparação para o pensamento meditativo. Como vimos no caso da recordação pública, frequentemente essa meta é alcançada com maior sucesso não por meio de um deslocamento literal de alguma coisa, mas pela sua colocação em uma rede de associações diferente, mudando-se sua "direção" ou "intenção" no interior de um "mapa" cognitivo. O mesmo princípio também funciona para a memória individual.

Contudo, "expelir os cuidados do mundo" não significa de maneira alguma que não devamos pensar em nossa vida passada ou na morte futura em seus detalhes mais excruciantes. Agostinho descreveu os passos da oração meditativa como principiando pelo medo, autogerado pela lembrança e imaginação mais aterrorizantes e arrepiantes de nossa própria morte. Bem antes da época de Bernardo, esse passo inicial veio a ser denominado *compunctio cordis*, a emoção que é o início da oração. Um monge que houvesse esquecido completamente de si mesmo pela obliteração de seu próprio passado não seria capaz de orar. Bernardo diz nesse sermão que *somente nossos próprios pecados* podem nos mover à vergonha e à contrição: podemos pensar nos pecados de outras pessoas, mas eles não nos tocarão, não nos *afetarão*¹⁰⁷.

105 Coleman, *Ancient and Medieval Memories*, pp. 175, 186. Embora, no essencial, Coleman trate as atitudes monásticas em relação à memória com simpático discernimento, sua explicação, parece-me, sofre por seu descompromisso com a práxis da oração, a memória em ação.

106 A frase é encontrada em Bernardo de Claraval, *Ad clericos* XVI.29 (p. 105.14).

107 Idem, op. cit., XV.28 (pp. 103.14-104.3).

Bernardo trata do problema da obliteração por meio de outra figura, mais adiante, nesse mesmo sermão "De conversione". Tendo começado com o grito de Jeremias sobre as dores em seu ventre, ele muda sua figura condutora: do excretar (*expellare*, na expressão de Cassiano) para o "colorir", tingir um tecido ou escrever sobre um pergaminho:

De que maneira será minha vida desalojada de minha memória? Um pergaminho fino e frágil absorve profundamente a tinta; por que arte pode ela ser apagada? Pois ele não leva a tinta apenas na superfície, mas a pele foi colorida em toda sua espessura. Em vão eu tentaria raspá-lo; o pergaminho se rasga antes que as confusas letras sejam apagadas. A amnésia poderia apagar completamente minha memória, quando, com a mente perturbada, não me lembrasse das coisas que tinha feito. Exceto por isso, que raspador poderia fazer com que minha memória permanecesse intacta e que, ainda assim, suas manchas fossem dissolvidas? Somente aquela palavra viva, poderosa, mais cortante que qualquer espada de dois gumes: "Seus pecados Ihe são perdoados". [...] o perdão [de Deus] apaga o pecado, não ao fazer que ele se perca de minha memória, mas fazendo com que algo que costumava, anteriormente, estar em minha memória e também tingi-la, segundo meus critérios morais, ainda esteja nela, porém sem mais manchá-la de nenhuma maneira. [...] Expulse a culpa, expulse o medo, expulse a confusão, pois é isso que nos traz o completo perdão dos pecados, de maneira tal que não somente não sejam eles obstáculos para nossa salvação, mas cooperem para nosso bem¹⁰⁸.

A questão para Bernardo não é especificamente o "esquecimento" no sentido da total obliteração. Isso seria a amnésia, que ele vê não como uma forma de saúde, mas de insanidade.

A metáfora mestra nessa passagem é a da escrita sobre o pergaminho. Essa figura deriva do modelo fundamental da memória como uma tabuinha encerrada, do tipo mais familiar para qualquer pessoa da Antiguidade e da Idade Média que tivesse passado pela escola elementar, tabuinhas sobre as quais se escreviam

108 Ibidem (pp. 102.17-104.5): "Quomodo enim a memoria mea excidet vita mea? Membrana vilis et tenuis atramentum forte abibit; qua deinceps arte delebitur? Non enim superficie tenuis tinxit; sed prorsus totam intinxit. Frustra conater eradere: ante scinditur charta quam characteres miseri deleantur. Ipsam enim forte memoriam delere posset oblivio, ut videlicet, mente captus, eorum non meminere, quae commisi. Ceterum, ut memoria integra maneat et ipsius maculae diluantur, quae novacula possit efficere? Solus utique sermo vivus et efficax, et penetrabilior omni gladio ancipiti: DIMITTUNTUR TIBI PECCATA TUA [...] Huius indulgentia delet peccatum, non quidem ut a memoria excidat, sed ut quod prius inesse pariter et inficere consuevisset, sic de cetero insit memoriae, ut eam nullatenus decoloret. [...] Tolle damnationem, tolle timorem, tolle confusionem, quae quidem omnia plena remissio tollit, et non modo non oberunt, sed et cooperantur in bonum".

as primeiras letras e frases, que eram depois alisadas com a ponta achatada do estilo para serem limpas (o que era preciso fazer frequentemente).

Porém, diferentemente da cera, é muito difícil apagar completamente o pergaminho: a maioria dos estudiosos que trabalharam com manuscritos têm familiaridade com o fenômeno de conseguir ler neles as letras originais, a despeito de terem sido apagados. Bernardo amplifica esse atributo familiar do pergaminho fazendo do fólio de seu exemplo algo particularmente pobre em qualidade, que portanto absorve a tinta com excessiva porosidade, tornando as letras irregulares e manchadas. O único modo de apagar um pergaminho como esse é destruí-lo completamente: a lâmina ou a raspadeira (ou a pedra-pomes) que os escribas medievais utilizavam para apagar seus erros só farão rasgar um material assim tão frágil.

O ponto na metáfora de Bernardo é, portanto, que *não podemos* e não deveríamos tentar simplesmente obliterar nossas próprias memórias. O que quer que façamos para apagar o que está escrito ali (a não ser destruir o pergaminho, por assim dizer) será sem efeito: ainda seremos capazes de ler as letras no manuscrito de nossa memória. Logo, o único modo de “esquecer” nossos pecados é pedir perdão a Deus e então mudar nossa atitude, nossa “intenção” em relação a eles.

Essa ideia deriva de um fato básico das imagens da memória: que elas são compostas ao mesmo tempo de uma “semelhança” e de uma “intenção”, ou colordido emocional, como vimos no capítulo 1. O que o perdão modifica é essa *intentio*, a orientação emocional (a metáfora básica em *converto*) com relação às imagens de memória que ainda existem em nossa mente, incluindo todas aquelas memórias pessoais que constituem aquilo que chamo de “minha vida”. A chave, como de costume, é o uso moral que fazemos delas: não mais causadoras de culpa, medo ou *confusio*, elas podem “cooperar para nosso bem”, se “tomarmos o cuidado” de bem utilizá-las¹⁰⁹.

Essa pode ser para nós uma ideia insólita, pois pressupõe um grau de controle consciente sobre nossas próprias emoções estranho às psicologias populares de nosso próprio tempo, muitas delas fundadas na noção de uma poderosa mente inconsciente, que, por definição, não está sujeita ao nosso controle mental. A

109 Podemos usar até mesmo material sexual e escatológico, desde que isso não cause “confusão”. Pedro de Ravena, o mestre do século XV, dizia assinalar os lugares de sua memória com imagens de mulheres sedutoras, pois “elas estimulam fortemente a minha memória” — ele adverte, porém, que isso não é adequado para aqueles que detestam mulheres (i.e., têm a postura errada) ou para aqueles sem controle (que estão sujeitos ao vício da curiosidade): *Foelix*, b.iv, verso. A prática de Pedro de Ravena pode ser vista como uma modificação (paródica) de um velho e bem conhecido exercício ascético de resistência à tentação — nesse caso, um exercício contra a “fornicação mental”.

ideia de que as memórias têm *intentio* também exprime esse controle consciente em termos de atitude, da forma como alguém está “voltado” ou “afinado” *com relação* a elas (notem-se as conotações sensoriais dessa linguagem). Nossa *postura* em relação às imagens da nossa memória é fundamental para sua utilidade moral — e esse fato nos traz de volta mais uma vez a importância de *status* e *stabilis*, de *onde* nos posicionamos quando pensamos. Note-se uma vez mais a natureza fundamentalmente locacional e visual da metáfora oculta nesse conselho mnemotécnico.

Assim, o esquecimento é analisado nessa tradição como sendo em grande medida uma questão de “re-colocação” e deslocamento *desejados*. Um paralelo moderno, ainda que inexato, é instrutivo. No capítulo anterior, referi-me à experiência de “S”, o mestre da memória soviético que se queixava de sua incapacidade de esquecer o que quer que fosse. Ele tentou muitos métodos, incluindo o de passar para o papel alguns de seus esquemas e imaginá-los queimando em uma fogueira, mas somente quando se deu conta de que tudo que precisava fazer era *escolher esquecê-los* foi que eles desapareceram de maneira garantida. Esse é um exemplo de “curiosidade” mnemotécnica e de sua cura: atenção cuidadosa, comandada pela vontade¹¹⁰.

Para concluir, gostaria de delinear o *ductus* do sermão de Bernardo, que é demarcado por uma série de jogos de palavras. Ter uma “memória limpa”, nesse sermão, é equivalente a ser “puro de coração”, a frase com a qual se joga conscientemente na estrutura de Bernardo. Os dois elos essenciais em sua cadeia organizacional ou sequência de sílabas, nesse sermão, são duas Bem-Aventuranças: “Beati misericordes” (“Bem-aventurados os misericordiosos”) e “Beati mundo corde” (“Bem-aventurados os puros de coração”). Além de compartilhar uma mesma estrutura de sentença, principiando ambas com “beati”, as duas estão ligadas por um jogo de palavras, compartilhando a sílaba-raiz *cor(d)* — “coração” (que é, naturalmente, um sinônimo de *memoria*).

Coincidências desse tipo estão entre as ferramentas de invenção mais comuns, deliberadamente cultivadas para colocar a mente “em ação” ao longo de suas rotas associativas. Recordamos que os “puros de coração” são bem-aventurados porque eles “verão a Deus”, terão a divina *theoria* ou “visão”. Aqueles com “mundo corde” que veem a Deus são dotados de “munda memória”. E o caminho para ser “mundo corde” partindo da “munda memória” é — a estrutura de Bernardo o revela — o tornar-se “*misericordes*”. Essa estrutura de jogos de palavras proporciona, nesse sermão, o “caminho” através da memória humana até a visão de Deus.

110 Luria, *The Mind of a Mnemonist*, pp. 66-73.

Os *miseriordes* são *miseri*. Bernardo faz esse jogo de palavras interagir com sua imagem inicial do pergaminho da memória manchado de *miseris litteris*. A raiz *miser-* deu origem a palavras que significam tanto "miserável" como "misericordioso"; a raiz *cord-* pode significar "coração" e também "memória". Por uma espécie de conversão operada por meio do jogo de palavras, "miserável na memória" (*miseriord-*) torna-se "compassivo de coração". Novamente o elo estrutural, "racional", é feito em primeiro lugar pelo jogo de sílabas coincidentes e significados latentes — pedaços de palavras — que produzem padrões visuais e auditivos e convidam a mente a jogar, a despertar de seu torpor. Os jogos de palavras demarcam a trajetória do argumento, à medida que as sílabas da palavra *miseriordes* se movem através dessa obra. E a homofonia proporciona a Bernardo um jogo visual coincidente, tirado de sua concordância memorial (pois ser miserável é chorar), por meio do qual ele se move da memória para a miséria, para o pranto, para a lavagem purificadora: "Lava per singulas noctes lectum tuum, lacrimis tuis stratum tuum rigare memento", "Lave sua cama cada noite, lembre-se de suas lágrimas molhar seu leito" (lembrando o Salmo 6:7, o primeiro dos Salmos Penitenciais)¹¹¹. E recordar seus pecados para chorar é a primeira tarefa da *memoria* monástica.

XIII. *Sollicitudo* ou curiosidade santa

Na *Summa theologiae*, Tomás de Aquino, enquanto discute a virtude da prudência, proclama que as regras de memória dadas na *Rhetorica ad Herennium* são a melhor arte da memória. Ele dá então um resumo dessas regras, no decorrer do qual comete o que parece ser um erro. No ponto em que o autor do *Ad Herennium*, advertindo contra o vício do abarrotamento, havia dito que a "solitude" conserva a clareza das imagens da memória, Tomás de Aquino escreve que é a "sollicitudo" que o faz. Ele cita o *Ad Herennium* com exatidão, exceto por essa única palavra: ele escreve, "sollicitudo conservat integras simulacrorum figuras"¹¹². Essa mudança reflete um diagnóstico medieval do abarrotamento mnemotécnico como uma forma de *curiositas*, e assim também uma indicação de sua cura.

Como outros vícios, a *curiositas*, apropriadamente direcionada, pode ser uma virtude. Pedro de Celle começa seu tratado "Sobre a Consciência" observando que "a mente religiosa investiga com curiosidade religiosa [*religiosa curiositate*]

111 Bernardo de Claraval, *Ad clericos* XVI.29 (p. 104.11-12).

112 Discutido em *The Book of Memory*, pp. 173-4. A citação é de Tomás de Aquino, *Summa Theologiae* II-II, Q. 49.

sobre a consciência religiosa"¹¹³. E Hugo de St.-Victor caracteriza a meditação como "a habilidade de uma mente perspicaz e curiosa [*curiosa*] de explorar obscuridades e esclarecer dificuldades" na Escritura¹¹⁴. Notemos como no tempo de Hugo de St.-Victor a meditação identificou-se com o "desvelamento" da Bíblia (o verbo usado por ele é *evolvere*) e, especialmente, com o esclarecimento de suas passagens "obscuras".

Curiositas, juntamente com o adjetivo *curiosus* e o advérbio *curiose*, deriva de *cura*, "cuidado", e seu significado clássico, significado que também aparece ocasionalmente no latim da Bíblia de São Jerônimo, é "desvelo"¹¹⁵. Logo, há uma *curiositas* (distração) ruim, uma espécie de recordar extremado (no sentido de ser excessivo ou de ser muito pouco), e também uma boa *curiositas*, ou "desvelo" e "cuidado atencioso". O tipo bom é mais frequentemente conhecido por seu sinônimo, a palavra mais frequentemente encontrada para ele na técnica mnemônica medieval: *sollicitudo*.

Acreditava-se que a *memoria* fosse fortemente fisiológica (empregando o adjetivo em seu sentido filosófico). Já descrevi em outro trabalho o processo pelo qual as imagens da memória eram formadas fisicamente, de acordo com Aristóteles e seus comentadores medievais¹¹⁶: não importa quão ignorantes ou despreocupados os não filósofos possam ter sido com relação ao trabalho de Aristóteles, a noção de que as memórias são produzidas e recordadas afetivamente, de que a própria memória é uma "afecção" do corpo, era básica. O desejo e a vontade estarão, portanto, na base da recordação, e, assim como a mente está sempre em movimento, como a grande roda de moinho da descrição de Cassiano, assim também ela tem sempre "intento", ou conteúdo emocional, o "colorido" tão crítico na retórica clássica.

Mas essas emoções não são inteiramente pessoais e privadas; elas também são evocadas e dirigidas no interior do trabalho, como implicado na palavra "inten-

113 Pedro de Celle, *De conscientia*, prol. 3-5: "religiosa mens religiosa curiositate quaerit de religione conscientiae".

114 Hugo de St.-Victor, *De modo dicendi* 8 (PL 176.879): "Meditatio itaque est vis quaedam mentis curiosa et sagax obscura investigare et perplexa evolvere". Literalmente, "curiosa et sagax" modificam "vis", mas em inglês os adjetivos fazem mais sentido transpostos para "mente".

115 *OLD s.v. curiositas, curiosus, curiose*. Na Vulgata, dominam nessas palavras conotações pejorativas relacionadas com o ser excessivamente inquisitivo, mas um significado positivo está presente em Eclesiastes 9:1: "Omnia haec tractavi in corde meo, ut curiose intelligerem", "Todas essas coisas guardei em meu coração, para que sobre elas pudesse refletir mais cuidadosamente".

116 *The Book of Memory*, pp. 47-71.

ção". Lembremos que os movimentos através de um trabalho, *ductus*, são conduzidos por suas variáveis *colores*, para usar as categorias da retórica clássica tardia¹¹⁷. Assim como poderíamos falar da "intenção" de uma obra de arte não como um conteúdo intelectual, mas como um direcionamento e uma coloração transmitidos retoricamente nas escolhas do lugar, dos materiais, da forma, dos temas da história e assim por diante, assim também uma obra literária tem um "intento", que o leitor pode "afrouxar" e "expandir" através de uma meditação "solicita", *cuidadosa*¹¹⁸. Contudo, o "cuidado" de que se fala aqui não é tanto o zelo intelectual ou erudito (nossa noção de virtude) quanto um "cuidado" emocional.

A ideia de um recordar "neutro" ou "objetivo" era estranha à cultura monástica. Reconhecia-se que a memória, na medida em que estava envolvida com a cognição, também o estava com a vontade e o desejo. Sem despertar emoções e assim pôr em movimento a vontade, não haverá lembrança e, portanto, tampouco a criação de pensamentos. A formulação clássica dessa ideia está no *De trinitate*, de Agostinho; não é minha intenção analisar mais uma vez o que já foi frequente e eloquentemente analisado¹¹⁹. Gostaria, porém, de chamar a atenção para uma importante consequência dessa crença: a necessidade, para um leitor/pensador, de sentir a emoção, e até mesmo criá-la deliberadamente, como uma parte da leitura.

Para entender essa ideia em termos que respeitem sua gênese na retórica, quero focar primeiro um tropo que reúne, como um "lugar-comum" retórico, a fisiologia da *memoria* e sua exigência de uma emoção forte. Esse tropo se forma sobre o latim *pung-o*, *punc-tus*, significando literalmente "furar, perfurar", e assim "ferir" alguma superfície. Essa palavra rapidamente passou a significar também perturbação emocional, ansiedade, aflição, e assim por diante, e sua parente próxima, *compunctus*, possuía a mesma gama de significados, tanto o de perfurar uma superfície como o emocional, de aguilhoar e irritar os sentimentos. Em la-

117 Se isso parecer muito semelhante à música, é porque de fato é. *Ductus*, no fim da Idade Média, está intimamente relacionado ao conceito musical de *conductus*: ver Van Deusen, *Theology and Music at the Early University*, pp. 37-53. Para Agostinho, *ductus* é claramente um conceito identificado tanto com a música como com a arquitetura: ver a passagem de seu comentário sobre o Salmo 41 discutida adiante no cap. 5, seção IX.

118 Em *Patterns of Intention*, M. Baxandall escreveu bem sobre essa "intenção" de uma obra, em cuja produção a intenção do autor pode desempenhar um papel maior ou menor, mas nunca completamente idêntico: "Intenção é a maneira característica como as coisas parecem apontar para o futuro [...] 'Intenção', aqui, diz respeito aos quadros mais do que aos pintores. Ela será, em casos particulares, um constructo descritor de uma relação entre um quadro e suas circunstâncias" (p. 42).

119 Ver em particular a discussão de Colish sobre Agostinho em *The Mirror of Language*.

tim medieval, *punctus* também veio a ser usada como a palavra para o sinal ou ponto perfurado na superfície do pergaminho, que ajudava a demarcar e "dividir" um texto escrito, de maneira a auxiliar sua compreensão durante a leitura, e portanto "pontuando-o", em nosso sentido moderno. As citações mais antigas mostradas no *OED*, dos séculos XVI e XVII, usam a palavra "pontuação" principalmente no contexto de textos de meditação religiosa e de canções litúrgicas, como os Salmos: trata-se do método de delimitar unidades de texto de duração mnemonicamente útil "apontando" essas unidades¹²⁰.

Logo, temos aqui uma cadeia (*catena*), associada mnemonicamente através da sílaba-chave *punct-*, que liga ferimentos-perfurações físicas à pontuação (da página), à compunção afetiva do coração — e assim do coração à memória, pela via de um significado duplo do latim *cor(d)*.

XIV. Ansiedade mnemotécnica: a Segunda Meditação de Anselmo de Bec

O "ferimento" da página na pontuação e o ferimento da memória em *compunctio cordis* são processos simbióticos, cada um deles um requisito necessário para a ocorrência da cognição humana. Vários estudiosos que pesquisaram a *memoria* na cultura medieval, entre eles Eugene Vance, Louise Fradenburg e Jody Enders, notaram quanto a violência parece ser uma preocupação recorrente, quase um princípio mnemotécnico¹²¹. É certo que os escritores da memória que conheciam os preceitos da arte da memória descrita no manual romano *Rhetorica ad Herennium*, do tempo da República, enfatizam todos eles que a construção de imagens "excessivas" para uma recordação segura (com base na observação de que recordamos aquilo que é incomum com mais rapidez e precisão do que o que é comum) inclui criar *imagines agentes* sangrentas e violentas.

Sei muito bem que a teoria psicanalítica moderna tem enfatizado o papel do trauma na construção da memória. Não desejo que pensem que eu acredito que uma análise baseada nesses constructos psicanalíticos não possa desempenhar algum papel em nossa percepção das culturas medievais. Mas as pessoas da Ida-

120 *OED s.v. punctuation*.

121 Ver em particular E. Vance, "Roland and the poetics of Memory", L. Fradenburg, "Voice Memorial", e J. Enders, "Rhetoric, Coercion, and the Memory of Violence". Discuti as imagens violentas e de fundo sexual recomendadas na arte da memória de Thomas Bradwardine em *The Book of Memory*, pp. 130-7.

de Média não pensavam em si mesmas dessa maneira, e tenho notado que os estudiosos que empregam a linguagem psicanalítica para falar sobre a importância do trauma na vida indubitavelmente violenta dos povos medievais podem negligenciar os papéis mais retóricos e sociais desempenhados por essa violência, pelo menos em sua arte e em sua pedagogia. Por isso, em vez de falar de trauma psíquico, vou concentrar-me na figura retórica dos ferimentos-perfurações.

Também quero falar sobre cognição e aprendizado, não sobre neurose. O *tropo* da violência desempenha no trabalho de memória um papel especificamente mnemotécnico. Vemos seu uso mnemônico não somente no cultivo de imagens que provocam ansiedade, mas também na real e generalizada brutalidade da pedagogia elementar antiga e medieval, precisamente na época da vida de uma criança em que se desenvolvia o mais importante trabalho fundador da memória. Podemos falar dessa violência como de uma neurose da pedagogia medieval, mas fazê-lo me parece inutilmente anacrônico. É claro que as pessoas da Idade Média viam tal violência como necessária para gravar as memórias no cérebro, aquelas importantíssimas "habitações" e "trilhas" de sua cultura, retidas por meio da memorização¹²².

Em seu sermão sobre a conversão, Bernardo utiliza, como vimos, um dos grandes tropos da *memoria*: que a memória é como uma tabuinha encerada, ou, nas culturas do manuscrito, como a página de um pergaminho, sobre a qual cada um de nós, individualmente, escreve com o "estilo" ou a "pena" de nossa memória. Descrevi em detalhes esse modelo e algumas de suas implicações em *The Book of Memory*; podemos encontrá-lo já em Homero, certamente em Platão, no Livro dos Provérbios, em Cícero, Quintiliano, Agostinho, Jerônimo, e daí em diante através das épocas. Esse modelo de memória é um modelo essencialmente locacional: as matérias são escritas em um "lugar" na memória como os caracteres são impressos em uma tabuinha ou gravados sobre o pergaminho. As superfícies do livro físico proporcionam "suporte" para a página desenhada, incluindo sua decoração e pontuação, e essas características, por sua vez, sustentam a memória de um leitor ao proporcionar formas para as "matérias" (*res*) de uma obra,

122 Ver especialmente Marrou, *History of Education in Antiquity*, pp. 158-9, 272-3. Algumas pesquisas recentes em neuropsicologia parecem apoiar essa crença antiga amplamente difundida. Conforme noticiado no *The New York Times* (6 dez., 1994), "as memórias emocionais envolvendo o medo ficam gravadas permanentemente no cérebro; elas podem ser reprimidas, mas nunca apagadas [...] Pesquisadores constataram que os circuitos emocionais do cérebro são tão palpáveis quanto os circuitos para ver, escutar e tocar. [...] Emoções e sentimentos não são [...] efêmeros [...], [mas] são em grande medida a interpretação do cérebro de nossas reações viscerais ao mundo". Ver LeDoux, *The Emotional Brain*.

marcadores visuais em forma de letras escritas, pontos, ornamentos, pinturas de cenas, e assim por diante, que tornam essa matéria prontamente memorável, e desse modo fazem dela um tema para meditação.

Penso que a maioria dos estudiosos modernos, contemplando essa imagem da memória como uma tabuinha escrita, inclinam-se a imaginá-la de maneira por demais estática, até indolente, pois para nós a escrita envolve pouco esforço físico. Mas nós deveríamos ter em mente a vigorosa, se não violenta, atividade envolvida no ato de fazer uma marca sobre uma superfície física como a pele de um animal. Devemos quebrá-la, maltratá-la, "feri-la" de alguma forma com um instrumento pontiagudo. Apagá-la implicava maltratar ainda mais a superfície física: quando tentavam apagar um pergaminho, os escribas medievais tinham de usar pedra-pomes e outras raspadeiras. Em outras palavras, escrever foi sempre uma atividade física dura, muito dura também na superfície sobre a qual estava sendo executada; esse aspecto físico vigoroso, creio, foi sempre parte do modelo-mestre da memória como uma superfície escrita.

Existe, por exemplo, uma manifestação bem conhecida desse tropo, popular na religiosidade medieval tardia, que compara o corpo de Cristo a uma página de pergaminho escrita. Uma versão particularmente sanguinolenta dele é um poema inglês do século XV, a assim chamada "Long Charter" (Longa Carta) de Cristo. O autor desse poema chama sua imagem de "memoria" e também de "pictura", ambas projetadas para a meditação. Imagina-se que Cristo fala desde a Cruz. Ele se compara a um pedaço de velino, esticado "como um pergaminho devia ser". O sangue que corre de suas feridas é a tinta (a vermelha e a preta) que vemos na página, e os açoites e espinhos de Sua tortura são as penas que gravam aquelas letras entintadas sobre a superfície¹²³. Para as culturas medievais, na palavra *recordari* estava implicado um ato de recordar, não com tranquilidade wordsworthiana, mas por meio de emoções muito fortes, que simultaneamente pontuavam e feriam a memória.

À medida que se desenvolvia a práxis da meditação, a *compunctio cordis* foi sendo elaborada em uma diversidade de "vias" para a indução de fortes emoções de aflição e/ou medo, o que incluía um imaginar repleto de emoção ao se recitar ou cantar os Salmos, a Paixão e outros textos adequados; a reflexão fortemente emocional sobre os próprios pecados e a própria situação de pecado; e a atividade específica de recordar o Inferno e a morte em vigorosos detalhes sensoriais.

123 Discuti os aspectos mnemotécnicos desse poema e a sua forma no manuscrito "Cambridge University Library MS li.3.26" em "Ut pictura poesis". Esse e outros textos relacionados foram editados por M. C. Spalding, *The Middle English Charters of Christ*.

A emoção é despertada e evocada pela visualização detalhada, uma sugestão de lembrança que muito frequentemente toma a forma daquilo que chamariamos hoje um quadro¹²⁴. Lembremos como Agostinho descreve a maneira como amedrontava a si mesmo com pensamentos sobre sua morte até que os pelos de sua pele se eriçassem como pequenos pregos. Exemplos espantosos de práticas de imaginação detalhada exatamente desse tipo podem ser encontrados em muitos textos medievais posteriores. Alguns dos melhores, e mais bem conhecidos ainda hoje, encontram-se em várias meditações e orações compostas por Anselmo de Bec entre 1070 e 1080, como exemplos para as devoções de outras pessoas, tanto monges como laicos, especialmente mulheres da aristocracia. Eles tinham a função de “provocar a mente do leitor”, e deveriam ser “usados um pouco de cada vez” e ponderados com vagar; Anselmo até mesmo recorda a seu leitor que ele/ela não tem de começar a cada vez pelo início, mas por onde quer que ele/ela escolha. Para facilitar a meditação, Anselmo teve o cuidado de dividir as orações individuais em pedaços de dimensões adequadas à memorização: “as seções são divididas em parágrafos, de modo que o leitor possa começar e parar onde quer que ele ou ela escolha, para que a extensão demasiada ou o ter de retornar repetidamente ao mesmo ponto não produza o enfado”¹²⁵. Tal recomendação é mne-motecnicamente acertada: a memória é facilmente saturada e fatigada, e portanto a leitura deve ser dividida em pedaços que a memória de curta duração seja capaz de recuperar. A reiteração tediosa é mortal para a mente; eis a razão do comentário adicional de Anselmo, segundo o qual dividir um texto muito longo em trechos curtos torna mais fácil lembrá-lo por causa da variedade das unidades individuais, em comparação com o aborrecimento provocado pela necessidade de ter de repetir interminavelmente o mesmo trecho de prosa verbosa. A apresentação desse trabalho feita por Anselmo é cuidadosamente planejada para a obtenção do máximo de memorabilidade, sendo claramente entendidas as ne-

124 Por meio do do trabalho de L. Martz, *The Poetry of Meditation*, e de outros, os estudantes de literatura do Renascimento inglês estão há muito familiarizados com o uso de tais técnicas como pontos de partida para a composição poética. Descobri, contudo, que muitos se contentavam em atribuir suas origens a Inácio de Loyola; como ficará claro, Inácio estava trabalhando no âmbito de uma tradição muito antiga.

125 Anselmo, “Prólogo”, *Prayers and Meditations*, (org. Schmitt, BAC II, p. 290): “Orationes sive meditationes quae subscriptae sunt [...] ad excitandam legentis mentem ad Dei amorem vel timorem [...] [N]on sunt legendae [...] cursim et velociter, sed paulatim eum intenta et morosa meditatione. [...] Nec necesse habet aliquam semper a principio incipere, sed ubi magis illi placuerit [lector]. Ad hoc enim ipsum paragraphis sunt distinctae per partes, ut ubi elegerit incipiat aut desinat, ne prolixitas, aut frequens eiusdem loci repetitio generet fastidium”.

cessidades de um leitor/meditador. O trabalho foi também dotado de um conjunto de iniciais ornamentadas feitas muito provavelmente sob a direção do próprio Anselmo, quando ele enviou a coleção, “que publiquei por solicitação de vários irmãos”, à condessa Matilda da Toscana em 1104¹²⁶.

A segunda meditação, “Um Lamento pela Virgindade Infelizmente Perdida”, foi talvez escrita em primeiro lugar para nobres laicos e noviços¹²⁷. Ela parece ser parte de outra meditação “para provocar o medo”, o primeiro passo no caminho da meditação, como sabemos. A linguagem das orações e meditações de Anselmo é suficientemente diferente dos trabalhos anteriores desse gênero como para que ele seja creditado com a invenção de uma nova forma de piedade; seu estilo é certamente muito pessoal. Eis uma amostra:

Meu coração considera e reconsidera o que fez e o que merece. Deixe que minha mente desça ao interior da “terra da escuridão e das sombras da morte”, e considere o que ali está à espera de minha alma pecadora. Deixe-me olhar para dentro e contemplar, ver e perturbar-me; Ó Deus, o que é isso que percebo, a terra da “miséria e escuridão”? Horror! horror! O que é isso a que assisto pasmado [...] uma confusão de ruídos, um tumulto de dentes que rangem, o murmúrio sem sentido de gemidos. Ah, ah, é demais, é muita aflição! Chamas sulfurosas, chamas do inferno, redemoinho de trevas, [veja você] turbilhonando entre sons terríveis. [Vermes vivos] no fogo [...] Demônios que queimam conosco, que se enfurecem com o fogo e rangem seus dentes na loucura, por que são tão cruéis com aqueles que vagueiam entre vocês? É esse o fim, grande Deus, preparado para os fornicadores e os que desdenham vossa lei, dos quais eu sou? Eu, eu próprio sou um deles! Alma minha, apavore-se; trema, minha mente; dilacere-se,

126 A melhor introdução à religiosidade afetiva de Anselmo é a ótima Introdução de B. Ward a sua tradução de *The Prayers and Meditations*, da qual são extraídas todas as minhas citações subsequentes (quaisquer mudanças que eu tenha feito serão indicadas entre colchetes). Várias orações e meditações foram enviadas a outros correspondentes de Anselmo durante sua vida, notadamente à princesa Adelaide, filha mais nova de Guilherme, o Conquistador. Anselmo escreveu a Matilda que lhe enviava a coleção, “para que, se gostar delas, possa ser capaz de compor outras a partir de seu exemplo” (trad. Ward, p. 90). A obra teve posteriormente ampla circulação, durante a Idade Média, tanto entre laicos como entre clérigos. Sobre as ilustrações, ver O. Pächt, “The Illustrations of St. Anselm’s Prayers and Meditations”; um manuscrito feito para as monjas de Littlemore encontra-se hoje na Bodleian Library, Oxford (MS Auct. D.2.6). Em muitas das ilustrações, está desenhada uma dama em oração, a qual talvez represente Matilda (embora, dada a natureza modelar da obra, ela possa ser simplesmente “a leitora”).

127 Uma carta de Durandus, abade de Casa-Dei, em Auvergne, para Anselmo, enquanto este ainda se encontrava em Bec, fala de dois jovens de Bayeaux que vieram visitá-lo, trazendo consigo elogios de Anselmo e, presumivelmente, textos de suas meditações: evidentemente, essas meditações foram enviadas como modelos para as devoções dos irmãos em Casa-Dei. Durandus pede a Anselmo que envie mais textos (trad. Ward, p. 220).

exercícios de memorização, notadamente a recitação, que “consiste primordialmente em dizer repetidas vezes a si mesmo, em voz baixa ou em voz alta, certas sentenças que o aluno deseja gravar em sua memória”¹³³. Assim o caráter moral era moldado através de reações e reflexos inculcados pela reflexão ruminativa sobre textos e histórias “domesticados”, as *res memorabiles*. Essa meta educacional, com óbvias alterações em seu conteúdo, também conquistou espaço na vida cenobítica, na medida em que também os professores monásticos procuravam pacientemente recriar em cada geração as *res memorabiles* do monastério.

Os muitos exercícios de memória foram concebidos a partir do modelo dos exercícios físicos: nas palavras do médico grego Galeno, são uma “ginástica da alma”. “O processo era gradual, metucioso — e doloroso. Tal como o atleta treinado no velho ginásio, o aluno de literatura adquiria lentamente seu conhecimento e habilidades através da substituição de hábitos sem refinamento por bons hábitos”, exatamente o processo de deslocamento aconselhado ao noviço João Cassiano¹³⁴. Já observei que o verbo latino *meditare* era usado para traduzir o verbo grego *meletein* em muitos textos ascéticos primitivos (século IV ao V). *Meletein* referia-se tanto aos exercícios físicos, como aqueles feitos pelos soldados, quanto aos exercícios de memória associados ao aprendizado da leitura e da escrita¹³⁵. Pensava-se que tais exercícios davam forma ao cérebro da mesma maneira como o atletismo dá forma ao corpo — ou como um jardineiro poda árvores, ou um escultor corta pedras ou um escriba escreve sobre pergaminho (todos esses são tropos corriqueiros para o processo). E o agente desse processo de dar forma é a memória.

Assim, o treinamento no *trivium*, as artes da linguagem, era pensado como uma espécie de treinamento atlético, e mesmo militar. Essa combinação ajudou a apoiar um outro modelo comum da vida monástica, um modelo que frequentemente nos parece incompatível com a solidude e a rinação da oração. Naturalmente, a ideia de que um monge estava sempre em batalha contra os inimigos de Cristo tem muitas fontes. Mas ela também se encaixou prontamente no antigo modelo do orador como soldado. Houve sempre um aspecto militar tanto na educação retórica como no trabalho de um orador na vida cívica: não é preciso procurar mais do que as orações Filípicas de Cícero (ensinadas como parte do

133 Hausherr, *The Name of Jesus*, p. 175, citando Rabbow, *Seelenführung*. Ver também as descrições da pedagogia rabinica primitiva, como aquelas em Gerhardsson, *Memory and Manuscript*. Ver também Marrou, *History of Education in Antiquity*, pp. 150-4.

134 R. Kaster, *Guardians of Language*, pp. 16-7, a citação é de Galeno, *Peri Ethon*, 4.

135 Liddell e Scott s.v. *melet-*.

currículo-padrão de retórica durante todo o período imperial) para encontrar exemplos esplêndidos disso¹³⁶.

O orador de Cícero é um guerreiro, em batalha contra a (falsa) persuasão dos inimigos de Roma. As *res memorabiles* são as armas defensivas nessa batalha, e a própria arte retórica é pensada como uma espécie de arte militar. Para encontrar um modelo como esse para a leitura na retórica do monasticismo, não precisamos examinar mais que o Prefácio à Regra de São Bento:

Assim, de fato, irmãos, perguntamos ao Senhor quem habitará em Seu tabernáculo [Salmo 14:1], ouvimos Suas exigências com relação àqueles que vivem ali, mas devemos cumprir os deveres daqueles cidadãos. Portanto [*ergo*], nossos corações e nossos corpos estão preparados para dar batalha, em santa obediência a Suas ordens. [...] E portanto [*ergo*; note-se a conexão causal] vamos estabelecer um centro de estudo para o serviço do Senhor¹³⁷.

O monasticismo cenobítico, desde o início, pensava a si mesmo como uma Cidade — uma cidade protegida e sustentada por sua própria espécie de oratória cívica, derivada, nesse caso, da Escritura. Era uma cidade no deserto, servindo como serviu o Tabernáculo para os judeus do Êxodo, mas, apesar de tudo, era também um reino, cujos habitantes eram portanto cidadãos, e não simplesmente indivíduos solitários¹³⁸.

XVI. Pedro de Celle, “Sobre a Aflição e a Leitura”

Há um tratado para noviços particularmente interessante que condensa essas questões, especialmente a estreita relação entre *sollicitudo* e persuasão. Refiro-me à obra “Sobre a Aflição e a Leitura”, do beneditino Pedro de Celle, do século XII. Pedro foi um escritor muito admirado também pelos cistercienses, amigo de Richard e de John de Salisbury; tendo sido primeiramente abade do Monastério de Montier-la-Celle, no norte da França, e em seguida do de St.-Rémi, em Reims,

136 Marrou nota, porém, que o aspecto militar na educação romana era muito mais “suave” do que na grega: *History of Education in Antiquity*, pp. 229-41.

137 *Regula Benedicti*, Prol. 39-40, 45 (CSEL 75, pp. 8-9): “Cum ergo interrogassemus dominum, fratres, de habitatore tabernaculi eius, audiuimus habitandi praeceptum: sed si compleamus habitatoris officium. Ergo praeparanda sunt corda et corpora nostra sanctae praeceptorum oboedientiae militanda. [...] Constituenda est ergo nobis dominici scola seruitii”.

138 Um dos mais eloquentes intérpretes dessa ênfase dentro do monasticismo é R. A. Markus: ver seus dois estudos, *Saeculum* (sobre a ideia de Agostinho da “cidade” cristã) e *The End of Ancient Christianity*.

sucedeu John de Salisbury como bispo de Chartres, onde morreu em 1183. O título do texto de Pedro mostrou-se por muito tempo intrigante, sendo algo como um oxímoro para muitos leitores modernos; servirá para enfocar o tópico de como a aflição do corpo — vexação, ansiedade — é uma de nossas ferramentas de memória primordiais, mesmo para atividades que tendemos a considerar inteiramente “mentais” ou espirituais.

Pedro vê a conexão entre aflição e leitura principalmente em termos militares, os exercícios de treinamento e os testes nos quais os soldados devem sempre engajar-se porque é isso que eles são — assim como os monges praticam seus exercícios e disciplinas de oração. Aqui aparece novamente o tropo encontrado antigamente na palavra grega *meletein*:

soldados de Cristo recentemente alistados, que lutam sob a bandeira da cruz, são submetidos a um árduo teste triplice: as aflições corporais por meio das quais se controla a devassidão do corpo; a leitura do Antigo e do Novo Testamentos, por meio da qual a alma é alimentada; a oração de compunção pelos pecados [...] que eleva o espírito até Deus¹³⁹.

O ascetismo de Pedro se baseia em ideias de temperança e equilíbrio que estão de acordo com a teoria biológica medieval: “A medida apropriada para a aflição é montar uma campanha contra a própria devassidão, não contra a própria natureza”¹⁴⁰. O ascetismo corporal é expresso em termos de persuasão: o pecar é um processo de persuasão, por parte de si mesmo mas também pelo “Persuasor”, o Adversário, aquele que oferece argumentos que “solicitam” o consentimento de uma mente que divagou (*errare*), tornou-se curiosa, e tombou no estado de fornicação mental e curiosidade que Cassiano descreveu. Esse modelo do pecado é inteiramente retórico em seus termos; olhá-lo apenas psicologicamente é perder de vista o cenário *social*, até mesmo cívico, da ética monástica.

Assim como a disciplina ascética é em parte modelada na retórica, assim a leitura, a preparação básica de um orador, é uma espécie de batalha, proporcionando armas textuais para defender a cidadela contra o Inimigo. Esse é o aspecto mais extraordinário do tratado de Pedro, e a melhor medida de quanto ele considerava a leitura algo afetivo. A atividade de leitura, para Pedro, é o campo de batalha da virtude e do vício:

139 Pedro de Celle, *De afflictione et lectione* (org. Leclercq, p. 231.1-4): “Triplici studio tirones Christi probantur sub uexillo militantes in cella, afflictione scilicet corporali qua carnis lasciuia infrenatur, lectione Novi et Veteris Testamenti qua anima pascitur, oratione compunctiua pro peccatis qua spiritus ad Deum subleuatur”.

140 Idem, op. cit., p. 231.12-13: “Modus uero est persequi in afflictione lasciuiam non naturam”.

[Aquele que não se devota à leitura sagrada] priva suas fortificações de mil escudos que poderiam estar pendentes delas. Quão rápida e facilmente é capturada a pequena cidadela que é sua cela se você não se defende agora com o auxílio de Deus e o escudo da página sagrada? [...] Pegue os projéteis em seu arsenal/suas estantes [armaria] de modo que, quando for golpeado, você possa contra-atacar aquele que o golpeou¹⁴¹.

Muito do que Pedro aconselha está expresso nos tropos comuns da leitura meditativa, que incluem, de forma importante, a linguagem da *memoria* educada. Essas imagens da “pequena cidadela de sua cela”, das “estantes” (que joga com um significado possível do latim *armarium*, “arsenal”) nas quais são guardadas as armas com que nos defendemos, encontram ampla ressonância na técnica mnemônica. Mesmo uma linguagem que podemos não reconhecer como metafórica, o é: os monges beneditinos e cistercienses que compunham a audiência de Pedro não tinham realmente estantes em suas celas, pois as caixas de livros do monastério ficavam geralmente no claustro (ou fora dele), e esses monges não tinham celas particulares. Logo, a “estante” em “sua cela” devia ser entendida figurativamente, como cela-da-memória do monge, na qual os textos com os quais ele se armou estão ao alcance da mão (ou melhor, prontos para a invenção recordativa segura). E, é claro, Pedro, como abade de Celle, tinha uma razão adicional, pessoal, para jogar com a palavra *cella*¹⁴².

A leitura é alimento, “um forno quente cheio de pães feitos com a melhor farinha de trigo”¹⁴³ (Pedro também escreveu um tratado “Sobre os Pães” do Templo), e,

141 Idem, op. cit., p. 233, 25-28, 35-36: “Exarmat enim propugnacula sua *mille clypeis pendentibus ex eis* [cf. Cântico dos Cânticos 4:4] qui non uacat lectionibus diuinis. O quam cito et sine labor capietur ciuitatula cellae, nisi se defenderit auxilio Dei et scuto diuinae paginae! [...] Sume nihilominus de armario librorum missilia quibus percussus percussorem tuum repercutias”.

142 Um bom número de exemplos desses tropos comuns para o armazém da memória estão reunidos em *The Book of Memory*, cap. 1. Era um ideal do monasticismo que a memória fosse uma biblioteca de textos: por exemplo, Dídimo, o grego cego, expositor das escrituras, que Cassiodoro admirava porque havia guardado de tal maneira todos os autores e textos da Escritura na biblioteca de sua memória (“in memoriae suae bibliotheca”), que podia dizer de imediato em que parte do códice qualquer texto poderia ser encontrado; ver Cassiodoro, *Inst.* I.5.2. Terei mais a dizer sobre a admiração de Cassiodoro por Dídimo em um capítulo posterior.

143 Pedro de Celle, *De afflictione et lectione* (org. Leclercq, p. 234.33): “spirantem clibanum panibus similagineis plenum”.

enquanto você perambular pelos campos da Escritura, não dará com o dedo de seu pé contra uma pedra [Salmo 90:12; Mateus 4:6]. Em vez disso, como uma abelha colhendo flores, você pode compor com ela um favo de mel [Lucas 24:42; também Sêneca, *Moral Epistles* 84], que trará doçura ao seu paladar [cf. Salmo 118:103], luz aos seus olhos e maravilhosos perfumes com os quais você pode aspergir as paredes de seu quarto¹⁴⁴.

Essa descrição é composta de um pastiche de metáforas (confusas) e tropos da memória; não sendo um mestre do estilo focado, Pedro é notável pelo volume total de tralha em sua memória e por sua ânsia de reuni-la toda num só lugar sem qualquer edição aparente. Notemos novamente o método estrutural básico de colar pequenos pedaços de texto, reunidos não apenas segundo o tema, mas também por palavra coincidente. Contudo, devemos também notar como as mesmas técnicas elementares de memória e recordação foram usadas por duas personalidades fortes, Anselmo e Pedro, para dar forma a dois estilos literários pessoais completamente distintos.

A leitura, diz Pedro, é uma espécie de caminhada por entre os conteúdos da Escritura. Seus componentes variam segundo a velocidade com que esses conteúdos podem ser percorridos:

Nesse livro [do Gênesis] viaje através da maior parte de sua leitura, vindo ao paraíso [...] Caminhe com Deus, como Enoque [...] Entre na Arca na época do Dilúvio [...] Passe assim, com passo resolutivo porém ligeiro, através dos conteúdos desse livro [...], interpretando o que é obscuro, retendo e memorizando o que é claro. Sempre que adentrar uma aprazível campina de bênçãos proféticas, desate sua veste, relaxe seu ventre, abra sua boca e estenda sua mão [...] Venha então para o Êxodo [afligindo-se pela] entrada no Egito [...] Então, admire a prefiguração de nossa redenção no sangue do cordeiro sacrificial. Observe como a lei foi dada sobre o Monte Sinai e como ela está aberta ao entendimento do espírito. Pelas progressões nas virtudes, percorra os quarenta e dois locais de parada [no Sinai] com aquilo que eles significam. Com uma mente angelical, construa dentro de si o Tabernáculo e suas cerimônias¹⁴⁵.

144 Idem, op. cit., p. 235.13-16: "ut gradiens et deambulans per campum Scripturae non offendas ad lapidem pedem tuum, sed tanquam apes flores ex eo colligens, fauum mellis componas unde sit dulcedo in faucibus et lumen in oculis et miris odoribus cellae tuae etiam parietas conspergas". Em contextos monásticos, o tropo do favo de mel ganha força adicional por causa do jogo com o latim *cella*, que era também a palavra para as "células" de uma colmeia.

145 Idem, op. cit., pp. 236.24-237.11: "In hoc quoque libro [Genesi] grandiori passa lectionis ueni ad paradísium [...] Ambula cum Deo sicut Enoch. [...] Intra arcam tempore diluuii [...] Ad hunc modum presso et suspenso pede continentiam huius libri decurre [...] interpretando obscura, plana retinendo et memoriae commendando. Ubi amoenum pratum prophetarum benedictionum intraueris, laxa sinum, uentrem distende, dilata os

Pedro claramente pensa as matérias do Gênesis em termos de um mapa; sua leitura é para ele uma série de jornadas, uma peregrinação para ver paisagens. Ele nos ordena, em cada sítio, que observemos as histórias e eventos como cenas mentais. É exatamente o que faziam os primeiros peregrinos que realizaram a viagem real através da Terra Santa; os sítios marcam o *ductus* de um leitor que abre seu "caminho" através das narrativas bíblicas.

Como um meio para encontrar o caminho, Pedro valoriza particularmente as variações de tempo e humor, as *cores* da jornada determinadas em cada sítio: o Gênesis é adentrado "com passo resolutivo porém ligeiro"; as passagens proféticas são lugares para descansar e celebrar; o Êxodo deve ser percorrido com aflição e temor. Sua linguagem é recheada não somente de ordens ao leitor para que "ande", "entre", "viaje", mas também com ordens de olhar, tocar, saborear e ouvir. Notemos como ele construiu o texto bíblico *summatim*, como um mapa de "lugares": o paraíso, a Arca, o Monte Sinai. Notemos também sua ordem para "construir dentro de si", a partir do texto escrito, o Tabernáculo sagrado e suas cerimônias. Essa construção é feita visualizando mentalmente a descrição à medida que a lemos, pelo mesmo processo de meditação cuidadosa e penetrante recomendada por Pedro em cada sítio do mapa bíblico.

Durante a viagem, Pedro dedica certa atenção àquelas partes do Êxodo que constroem conjuntos de lugares, como lugares mnemônicos. Um dos mais importantes dentre eles é o Tabernáculo, que devemos construir em nossas mentes. Essa é sem dúvida uma recordação da metáfora do monastério como o Tabernáculo do Êxodo, que desempenha um grande papel no conhecido prólogo da Regra Beneditina. Existem, porém, outros sítios desse tipo menos óbvios. Por exemplo, Pedro aconselha que se deve, "pelas progressões nas virtudes, percorrer as quarenta e duas paragens [no Sinai] com aquilo que elas significam"¹⁴⁶. Essa particular prescrição não faz muito sentido, exceto em termos de técnica mnemônica. No trabalho de memória, contudo, os 42 lugares, *mansiones*, do Sinai servem como mais uma estrutura composicional mapeadora. Como a palavra

[Salmo 80:11], manum extende [...] Ad Exodum dolens pro ingressu Aegypti accede. [...] Deinde umbram nostrae redemptionis in sanguine immolati agni adora. Legem in monte Sina datam spiritaliter intellectam oserua, quadraginta duas mansiones cum suis significatis profectibus uirtutum peragra tabernaculum, cum suis caeremoniis mente angelica in teipso construens".

146 As 42 "paragens" são enumeradas em Números 33. Alguns diagramas medievais tardios usaram a palavra *mansiones* como sinônimo para *sedes*, os "assentos" ou *loci* mnemônicos, indicando que a palavra passara então a ter um uso mnemônico generalizado, talvez devido à prática monástica de usar as *mansiones* do Sinai como uma estrutura para uma variedade de meditações. As *mansiones* do Sinai originais eram parte da rota de peregrinação a Jerusalém já no tempo de Egéria.

sedes, mansiones é usada para fazer referência às áreas individuais dentro de uma estrutura diagramática. Estas *mansiones* estão relacionadas, escreve Pedro, “*profectibus virtutum*”. *Profectio* significa “ponto de partida”; e, embora a frase seja obscura, se supusermos que Pedro está pensando em um diagrama mnemotécnico do tipo encontrado com frequência em livros do século XII, será possível encontrar um sentido para ela. Cada área ou *mansio* seria rotulada — convenientemente, com o nome de uma virtude, talvez agrupadas em conjuntos, possivelmente seis conjuntos com sete virtudes cada um. Então, é possível colecionar dentro de cada *mansio* do mapa mental toda sorte de “significação”. Dessa forma, os 42 lugares do êxodo através do Sinai podem servir como uma coleção antológica organizada em tópicos (por virtudes), muito conveniente para todas as formas subsequentes de utilização pelo estudioso.

Assim, “visualizamos” nossa leitura, “caminhamos” através dela, não apenas para armazená-la convenientemente e com segurança, a fim de sermos capazes de reconstruí-la tal como era, mas também para meditar sobre ela, digeri-la, interpretá-la, e torná-la plenamente útil, eticamente e composicionalmente. Um leitor está em constante movimento, com todos os seus sentidos continuamente em ação, acelerando e desacelerando, como um artesão manuseando seus diferentes instrumentos. Nas recomendações a respeito da leitura dos séculos XI e XII, como aqui, a ênfase tende a ser colocada mais no processo de construção do que no objeto construído; assim também na mente que interpreta mais que na interpretação, ou mesmo no texto, exceto na medida em que ele “tensiona/tenciona” a mente e a energiza. Essa é também a ênfase de Cassiano e Gregório. A leitura monástica é uma leitura empreendida com “intenção” e *sollicitudo* — um sentimento direcionado e comprometido que é considerado o fundamento de todo o bem proporcionado pela meditação.

Como seria de esperar, um dos defeitos da *sollicitudo* é a apatia, o descomprometimento enfasiado (o descomprometimento produzido pela *curiositas* mal direcionada é o outro). Pedro explica como opor-se à indolência nos estudos:

O alimento dos livros sagrados é de fato tão frutífero e abundante que neles todo nosso enfado será contra-atacado por tantas variedades de leituras quantos são os momentos de nossa vida [...] Segundo as inclinações [*appetita*] de nossos diferentes sentimentos, deveríamos ler agora coisas novas, agora antigas; agora obscuras, agora claras; agora complicadas, agora simples; agora exemplos, agora mandamentos; agora coisas sérias, agora divertidas. Se a alma está rodeada por uma variedade assim harmoniosa, ela eludirá o tédio e alcançará sua cura¹⁴⁷.

147 Pedro de Celle, *De afflictione...*, pp. 235.26-7, 236.1-4: “Est autem adeo fertilis et copiosa sanctorum librorum refectio ut in eis toto fastidia nostra habeant lectionum mutatoria

A relação entre a emoção e a leitura é concebida por Pedro em termos de decoro retórico. Nossos “sentimentos” requerem — para sustentá-los, para curá-los — leituras “apropriadas” a eles. Não penso que Pedro esteja em busca de uma música que reflita cada estado de espírito (como faríamos hoje); penso, antes, que ele procura equilibrar um estado de espírito com o seu oposto para produzir o que ele denomina “variedade harmoniosa”, *varietas concordata*. Assim, da mesma forma como existem uma *curiositas* boa e uma *curiositas* má, existem também boa e má *sollicitudo*. Conseguir o equilíbrio adequado é uma questão de decoro e equidade, como se mantivéssemos com nossa leitura uma relação social da mesma espécie que estabelecem entre si um orador e sua audiência.

Como escreveu Jean Leclercq, um monge medieval era acima de tudo “une âme de désir”¹⁴⁸. Leclercq estava descrevendo os escritos espirituais de Pedro de Celle, e citou a seguinte cláusula da Regra: “*Vitam aeternam omni concupiscentia spiritali desiderare*”, “desejar a vida eterna com toda a paixão de nosso espírito” (*Regula Benedicti*, cap. 4.46). *Concupiscentia* se refere mais comumente ao desejo sexual, e não se supunha que sua intensidade fosse diminuída pela vida monástica, mas direcionada, como um olhar. Essa é mais uma razão por que Cassiano pôde com justiça descrever como uma espécie de pecado *sexual* o tipo de leitura desatenta que todos já experimentamos, quando nossas mentes estão longe de nossos olhos mentais e/ou físicos. Mas no contexto da leitura — um contexto no qual frequentemente encontramos, no monasticismo, a noção de “fornicação” — não estamos lidando exclusivamente, e talvez nem mesmo primordialmente, com a psique individual, mas com a comunidade, e isso deve trazer-nos novamente ao contexto da retórica. A leitura monástica, com toda sua complexidade cognitiva, tem suas fontes e resultados na atividade *social*. Pois “desejar o paraíso”, como Leclercq também observou, “dá à alma um apetite na expectativa do Paraíso” e um desejo ardente, uma necessidade ou ansiedade física, de ter cada vez mais dele — porém com o fim de fazer “do monge um cidadão da Jerusalém Celeste” (grifo meu)¹⁴⁹. A condição de cidadão é um constructo da retórica e da *paideia*.

quot uiuendi momenta [...] Secundum appetitum uero diuesarum affectionum nunc noua, nunc uetera, nunc obscura, nunc aperta, nunc subtilia, nunc simplicia, nunc exempla, nunc mandata, nunc seria, nunco iocosa legenda sunt; ut anima circumamicta, concordati uarietate uitet taedium et sumat remedium”.

148 J. Leclercq, *La spiritualité de Pierre de Celle*, p. 78.

149 Idem, op. cit., p. 79.

XVII. Pescando o pensamento: Romualdo de Camáldoli

Gostaria de concluir este capítulo com o exame de uma bem conhecida instrução sobre o método meditativo. Ele foi redigido por Bruno de Querfurt, discípulo do famoso místico do século XI, São Romualdo de Camáldoli, o qual parece não ter ele próprio escrito coisa alguma. Nessa instrução, como em virtualmente todo conselho desse tipo, devemos notar a importância primordial conferida ao espaço físico e em seguida aos recursos usados para engajar a audiência em formas de jogo mental, especialmente através do uso de “trocadilhos” com formas coincidentes e também trocadilhos verbais:

Ponha-se sentado em sua cela como se estivesse no paraíso; atire para o fundo de sua memória todas as distrações, pondo-se alerta e concentrado em seus pensamentos como um bom pescador no peixe. Um caminho [para esse estado] é a recitação dos Salmos; não o negligencie. Se não conseguir completá-los todos [de uma vez] como costumava fazer com o fervor de um noviço, esforce-se por entoar os Salmos em seu espírito, ora [começando] deste lugar, ora daquele, e para interpretá-los em sua mente [*intelligere mente*]; e, quando você começar a divagar em sua leitura, não pare o que você estiver fazendo, mas apresse-se em corrigir [*emendare*] pela interpretação; coloque-se [*pone te*] acima de tudo, na presença de Deus, com temor e tremor, como alguém que se encontra sob o olhar do imperador; recolha-se completamente e agache-se como um pintinho, contente com a dádiva de Deus, pois, a menos que sua mãe lho proporcione, ele não sabe o que comer nem consegue obtê-lo¹⁵⁰.

Embora Romualdo, é verdade, tenha fundado uma ordem monástica reformada (a camaldolense) que envolvia ambos os estágios cenobítico e eremítico e que enfatizava como meta de perfeição o viver em solitude, “cela” não pode ser aqui tomada apenas em seu sentido literal: na verdade, a passagem contém vários jogos de palavras, alguns dos quais ressoam dentro da técnica mnemônica¹⁵¹.

150 Romualdo de Camáldoli († 1027), conforme citado em Bruno de Querfurt, *Vita quinque fratrum* 2 (MGH, *Scriptores* 15.2, p. 738.23-30): “Sede in cella quasi in paradiso; proice post tergum de memoria totum mundum, cautus ad cogitationes, quasi bonus piscator ad pisces. Una via est in psalmis; hanc ne dimittas. Si non potes omnia, qui venisti fervore novicio, nunc in hoc, nunc illo loco psallere in spiritu et intelligere mente stude, et cum ceperis vagari legendo, ne desistas, sed festina intelligendo emendare; pone te ante omnia in presentia Dei cum timore et tremore, quasi qui stat in conspectu imperatoris; destrue te totum et sede quase pullus, contentus ad gratiam Dei, quia, nisi mater donet, nec sapit nec habet quod comedat”.

151 Romualdo foi assunto de uma biografia, escrita uma geração após sua morte pelo grande monge contemplativo e membro de sua ordem Pedro Damião, e o que sabemos sobre

Sede in cella joga com a metáfora-padrão da memória como uma sala ou *cella*, e também como um “celeiro” onde o alimento é armazenado (inventariado) de maneira ordenada. Uma cela é também um cubo feito de quadriláteros ou quadrados centrais: uma forma predileta, na ortopraxis monástica, para com ela iniciar a meditação.

A ordem “sede” também joga com uma metáfora comum para os locais da memória como os “assentos” ou *sedes* nos quais os materiais, como os Salmos memorizados, são armazenados segundo sua ordem. Logo, a ordem “sede in cella” é um comando direcionador: coloque-se em um “assento” da memória “como se estivesse no paraíso” — para fazer o trabalho da memória do Céu. Uma boa maneira de fazê-lo é por meio de uma jornada através dos Salmos. Notemos a recomendação de principiar “ora deste lugar, ora daquele”. Os Salmos individuais são imaginados como “assentos” ou “lugares” em uma jornada (*via*) cujo mapa está em sua memória. Hugo de St.-Victor, uma centena de anos mais tarde, usa praticamente a mesma imagem para as “sedes” dos Salmos no Prefácio mnemotécnico a sua *Crônica*¹⁵². É evidente que os Salmos, para Romualdo, como para Bento de Núrsia antes dele e para Hugo de St.-Victor depois dele, são o fundamento da *memoria*; no tempo de noviço aprendiam-se todos eles, e podia-se recitá-los do começo ao fim (ou como quer que se escolhesse). Mesmo uma memória envelhecida, apagada e fatigada pode começar a ler — quer dizer, mentalmente —, começando “ora deste lugar, ora daquele”. A palavra usada é “locus”, e fica claro que essa descrição pressupõe que o inventário de memória locacional do próprio monge, cultivado e estocado por ele, está o tempo todo à sua disposição individual.

Era preciso estar em um estado de alerta concentrado, *sollicitudo*, como um pescador vigiando o peixe. Esse é um outro tropo comum para o trabalho de memória; ele tem antecedentes antigos, e nós ainda “pescamos” uma lembrança¹⁵³. Quando sua mente (e memória) divaga, você deve chamá-la de volta para seu caminho. Você faz isso aplicando a si mesmo um enfático choque emocional. Temeroso e tremendo, você “coloca a si mesmo”, em imaginação, na presença de Deus e sob seu olhar. Em outras palavras, a ansiedade é um requisito da arte *mnemônica*, e portanto também da invenção. A emoção o “localiza” e o estabi-

Romualdo vem principalmente dessa fonte, pois ele não deixou escritos próprios. A descrição de seu método de meditação citada aqui vem de um de seus discípulos, Bruno de Querfurt, que viajou como missionário para a Rússia, onde foi martirizado em 1009.

152 Traduzido no Apêndice A de *The Book of Memory*, pp. 261-6.

153 Quintiliano compara o encontrar os “lugares” do argumento a encontrar os lugares onde o peixe ou a caça se escondem: *Inst. orat.* V.x.20-22. Uma metáfora semelhante é encontrada em grego; ver *The Book of Memory*, pp. 62, 247, e Figura 28.

liza em seu lugar de leitura, que é também seu lugar "de partida" para a meditação. A diferença entre o simples *legere* (ler) e *intellegere* (entender) é a arte, a arte rememorativa que o torna capaz de *situar* e encontrar o que você está lendo dentro dos "caminhos" que conduzem a Deus.

Mas você não se detém na emoção simples do temor. Notemos como em seguida Romualdo (falando por intermédio de Bruno) põe em movimento sua mente inventiva por meio de um pequeno quadro divertido e polivalente: a cena de um pintinho (*pullus*) agachando-se, temeroso, sob o olhar de um imperador. Bruno-Romualdo chega a esse quadro através de uma cadeia de associações da memória, partindo do requisito técnico de produzir em si mesmo um estado, um lugar, "de temor e tremor" (*sollicitudo*, ansiedade, *compunctio*). Imagine-se em uma situação assustadora: por exemplo, como alguém totalmente desamparado na presença de um inimigo mortal. Escolha ser um pintinho, que é uma criatura suficientemente diferente de você como para "capturar sua fantasia" e fazer com que sua imaginação e seu pensamento se tornem ativos. Visto que a ave imperial é uma águia, você deve imaginar o olhar imperial como aquele da águia contemplando sua próxima refeição — você, o pintinho. Visualize isso em si mesmo.

Um pintinho é alimento para uma águia — a menos que ele consiga esconder-se, e a menos que Deus o salve. Deus protege e alimenta, agindo como nossa galinha mãe, que alimenta seu pintinho (e o salva da faminta águia-imperador). Nem todas essas conexões são feitas explicitamente; fazê-lo frustraria o objetivo do dispositivo. Um número suficiente é feito, e a imagem é divertida o bastante para capturar nossa atenção e para colocar nossas mentes entediadas e divagantes "em ação", como uma "via de entrada" para nossa própria meditação criativa, que é nosso alvo. Um jogo associativo desse tipo constitui a própria substância da *memoria*.

Mas o jogo é iniciado e controlado *conscientemente*, através do "colorimento" e do revestimento retóricos da composição. O complexo imperador-águia-pintinho-galinha é um ornamento estilístico (empregando as figuras retóricas da *metáfora* e da *metonímia* e talvez também da *alegoria*), um pouco de decoração, propositadamente escolhida e aplicada segundo convenções retóricas bem conhecidas por uma mente bem educada e abastecida, abastecida como o viveiro de peixes de um monastério. As associações não são causadas primordialmente por um transbordamento *espontâneo* de sentimentos poderosos. Nem exprimem algum arrebatamento da mente *inconsciente*, durante o qual (talvez) um monge-missionário do século XI revela (sem sabê-lo) tanto sua educação rural como seu nascente imperialismo.

Admito que os intérpretes modernos possam examinar esse texto e encontrar essa sorte de conexões interessantes (a conexão final feita por Bruno, de Deus até

a mãe, é, a meu ver, digna de nota). Mas para Bruno, Romualdo e a audiência cujas memórias eles esperavam colocar em ação, as conexões óbvias seriam aquelas feitas com a Bíblia, por exemplo, com Mateus 23:37, onde Jesus, em um discurso apocalíptico à cidade de Jerusalém, lamenta que, muitas vezes, teria desejado reunir seus filhos "como a galinha reúne seus pintinhos embaixo de suas asas" — e, portanto, a galinha com seu pintinho torna-se ainda outro modo de "recordar Jerusalém", a tarefa com a qual começou este capítulo.

Porém, de qualquer maneira, precisamos ter claro que tanto Romualdo (se esse quadro textual originou-se com ele) como Bruno estavam aplicando deliberadamente uma técnica cuidadosa de invenção cognitiva situada em textos familiares, uma técnica que eles supunham que podia ser aprendida e dominada pela maioria das pessoas, cuja *virtus* ou energia era carregada para a atividade seriamente divertida de construção de cadeias, tornada possível por duas coisas: uma memória bem abastecida e conjuntos de convenções, elas próprias presentes na memória, que em conjunto construíam as "habitações" e "lugares comuns" sociais no interior dos quais esses contemplativos viviam e escreviam. Essas convenções, esses lugares comuns, são, tradicionalmente, a matéria da retórica, e o seu *uso* magistral na criação de coisas novas é aquilo que o treinamento retórico proporciona em primeiro lugar.

A esta altura deveria estar claro que virtualmente *todo* trabalho meditativo é suscetível do tipo de análise mnemotécnica que apliquei neste capítulo a Anselmo, Romualdo, Bernardo e Pedro de Celle. Como João Cassiano deixou claro, a arte da meditação é fundamentalmente uma arte de pensar com uma memória bem abastecida. Ainda que a meta da vida espiritual seja a visão não mediada de Deus, a divina *theoria*, só podemos chegar a ela viajando através de nossa memória. A memória de uma pessoa é toda ela uma composição, entre cujos lugares, rotas e caminhos é preciso mover-se sempre que se pensa em qualquer coisa. É essa a razão por que se considerava aquela *pia memoria*, da qual falava Hugo de Rouen, o mais poderoso e fecundo engenho da mente em meditação. Neste capítulo, examinamos os "mapas" cognitivos criados para alcançar aquele objetivo. No próximo, enfocarei mais especificamente os sítios e marcadores cognitivos, ou seja, nos ornamentos e figuras por meio dos quais construímos nosso caminho.

Cellula quae meminit est
cellula deliciarum.

Geoffrey de Vinsauf

O caminho da meditação era iniciado, orientado e demarcado pelos esquemas e tropos da Escritura. Como sítios assinalados em um mapa, eles funcionavam como as estações do caminho, nas quais se devia parar e permanecer algum tempo antes de continuar; ou podiam servir como indicadores da rota: “siga por aqui”, “reduza a velocidade”, “passe depressa”, ou “note bem”. Já falei sobre como a memória pública medieval, nas peregrinações e na liturgia, era conduzida processionalmente, como um caminho em meio a vários sítios, como aquelas realizadas em Jerusalém, Roma ou Dafne. Em uma composição meditativa, as “estações” são assinaladas por ornamentos estilísticos, as cores e modos das figuras de retórica. Toda linguagem figurativa pode funcionar dessa maneira para um leitor, mas, para a composição monástica, os esquemas e “tropos difíceis” da Bíblia eram particularmente importantes, aquilo que Agostinho chamava de *obscuritas utilis et salubris*, “dificuldade produtiva e salutar”¹.

Se adotarmos por um momento a figura central do conceito de *ductus* retórico — a de fluxo e movimento, como por um aqueduto —, podemos pensar nos ornamentos em uma composição como causadores de variações no movimento: uniforme, lento, rápido, mudando de direção, retrocedendo. Eles não apenas sinalizam a forma como algo deve ser “tomado” (como uma trilha) — se diretamente (literalmente) ou obliquamente (metaforicamente ou ironicamente) —, mas podem também oferecer uma indicação do movimento temporal, como as marcações de tempo em uma composição musical escrita. O *ductus* composi-

¹ A frase é usada por Agostinho em *De doctrina christiana* IV.viii.22.7-8 (CCSL 32, p. 131). Um ensaio importante sobre o poder inventivo da linguagem obscura é o de D. Kelly, “Obscurity and Memory”; ver também W. Kemp, “Visual Narrative, Memory, and the Medieval Esprit du Système”.

cional, movendo-se em cores e modos, varia tanto em direção como em andamento após deixar seu ponto inicial particular (o sumamente importante ponto "onde" começamos) em direção a seu alvo (*skopos*). Se é possível dizer que uma mente humana que pensa requer "máquinas" construídas pela imaginação com material da memória, então o ornamento e a decoração, a "roupagem", de uma peça indicarão as maneiras como esses instrumentos mentais serão tocados. Uma figura de estilo, uma "imagem", sinaliza não apenas um assunto (*res*) mas uma "disposição" (*modus, color*), uma "atitude" (*intentio*) e um "andamento" para a leitura. O movimento no interior e ao longo de uma peça literária ou visual é executado, como ocorre na música. Para o autor, há uma escolha envolvida na disposição, por toda a obra, dos ornamentos, ao passo que a escolha de sua audiência diz respeito à maneira como ela "caminha" em meio a tais ornamentos. E, como em toda execução, é fato que acontecem variações entre uma ocasião e outra.

Um primeiro passo essencial da invenção é, portanto, a cogitação rememorante. Para que o processo de construção-de-sentido realmente comece, nossa memória deve ser "conectada" e "pendurada" no jogo de associações da mente em ação. É essa a função essencial de qualquer ornamento, e isso explica por que muitas das características básicas dos ornamentos são também princípios mnemônicos elementares: surpresa e estranheza (por exemplo, *metaphora*, metonímia, *allegoria*, oxímoro e, em arte, o grotesco), exagero (hipérbole e litotes), ordenação e padrão (quiasmos, tropos de repetição, padrões variados de ritmo e rima), brevidade (elipse, epítome, sinédoque e outros tropos de abreviação) e abundância (tropos de amplificação), similaridade (similitude), oposição (paradoxo e antítese) e contraste (tropos da ironia). Todas essas características são essenciais para a construção de associações mnemônicas poderosas.

Todas elas também são deliberadamente divertidas e surpreendentes, pois todas as técnicas mnemônicas e rememorativas apoiaram-se fortemente na emoção como o meio mais rápido e certo de capturar a atenção da mente. Lembremos a descrição de João Cassiano da mente humana como uma roda de moinho que nunca para, e a preocupação de Romualdo em despertar a mente pensante de seu torpor com uma forte surpresa emocional. "Cellula quae meminit est cellula deliciarum", "a pequena cela que recorda é uma pequena câmara de prazeres", escreveu Geoffrey de Vinsauf, próximo do final dessa longa tradição meditativa². Esse é um lugar-comum mnemotécnico: a mente que cogita cansa-se facilmente, facilmente se entedia e facilmente se distrai. Logo, a prática da *memoria* requer instrumentos energizantes que coloquem a mente em funciona-

2 Geoffrey de Vinsauf, *Poetria nova*, linha 1.972.

mento e a mantenham interessada e em atividade, por meio da geração de emoções de medo e prazer, raiva, maravilhamento e reverência³.

Neste capítulo, trabalharei com dois temas distintos, ainda que relacionados. Primeiramente, gostaria de considerar com cuidado a natureza e a função das imagens mentais, segundo a análise essencialmente retórica feita por Agostinho e, derivando inteiramente de sua explicação, pelo estudioso carolíngio Alcuíno. No restante do capítulo, considerarei a função cognitiva de "achar-o-caminho" no *ductus* retórico de três importantes ornamentos estilísticos: *enargeia* ("colocar-diante-dos-olhos"), *paranomasia* ("jogo de palavras") e *allegoria* ("dificuldade"). Esses três, por sua vez, engendram muitas variedades especializadas de si mesmos, como a *ekphrasis* e a *etymologia*. Meu propósito não é classificar os ornamentos, mas analisar como eles são projetados para capturar nossas mentes em constante movimento e colocá-las em um movimento particular ou dar a elas uma tarefa particular. Incluirei exemplos de pinturas de manuscritos e também da literatura, embora tais coisas não sejam usualmente discutidas como exemplos de figuras retóricas.

I. Pensando com imagens: Agostinho e Alcuíno

Graças ao trabalho de muitos estudiosos excelentes, hoje em dia é um truísmo o fato de que na Idade Média pensava-se que o universo criado era um grande espelho simbólico da divindade. À primeira vista as afirmações "os seres humanos pensam com imagens" e "o pensamento humano é simbólico" podem parecer idênticas. Sob alguns aspectos elas o são, mas não em todos; e tratá-las como idênticas é obscurecer algo bastante notável a respeito de como as pessoas do medievo eram ensinadas a pôr em funcionamento e a ordenar seus procedimentos cognitivos, a respeito de como elas aprendiam como pensar. Podemos fazer a afirmação "a mente humana requer alguma espécie de imagem com a qual pensar" sobre a epistemologia humana em geral. Os filósofos clássicos e medievais estavam inclinados a fazer uma afirmação exatamente assim, expressando

3 Naturalmente, havia uma grande diferença de opiniões no que concerne aos méritos relativos dessas emoções. Agostinho se dizia contente com a conexão que havia feito entre dentes-ovelhas-apóstolos, que discutirei em breve. Mas a maioria dos autores (provavelmente com razão) colocam mais ênfase no medo como uma emoção confiável para agitar a mente; é certamente assim na ortopraxis meditativa que Agostinho delinea em *De doctrina christiana* II.vii, nas *Prayers and Meditations*, de Anselmo, e na prática descrita por Pedro de Celle em "On Affliction and Reading".

por meio dela uma importante limitação (como os cristãos a enxergavam) do pensamento humano⁴.

Aqui, porém, estou preocupada com uma variedade mais particular de imagem mental, aquela feita especialmente para o pensamento efetivo. Uma imagem cognitiva é propositadamente funcional (embora seu autor possa ter também algumas aspirações epistemológicas para ela). Na retórica monástica, uma imagem assim pode ter efeitos tanto retóricos quanto pedagógicos, mas esses efeitos têm lugar dentro da mente alerta e da emoção "colorida" daquele que a vê/ouve. A imagem é usada por seu criador — e por sua audiência, se tiver uma forma artística — como uma ferramenta cognitiva. A primeira pergunta que devemos fazer sobre tal imagem não é "O que ela significa?", mas sim "Para que ela serve?".

O grande erudito carolíngio da Nortúmbria, Alcuíno († 804), diretor da escola palaciana de Carlos Magno em Aachen, escreveu um pequeno tratado "De animae ratione" para Eulália — nome dado por ele a uma monja chamada Gundrada. Trata-se de uma compilação dos ensinamentos de Agostinho sobre a alma "trinitária". Agostinho dissera que a natureza trinitária da alma humana consiste no funcionamento interconexo do intelecto, da vontade e da memória. Falando sobre como os humanos aprendem, Alcuíno diz o seguinte:

Consideremos agora a notável velocidade da mente ao dar forma ao material que ela absorve por meio dos sentidos carnis, a partir dos quais, *como se atuasse por meio de uma espécie de serviço de mensageiros [nuntios]*, o que quer que ela absorva de coisas sensíveis conhecidas ou desconhecidas, ela, imediatamente e com indescritível velocidade, forma dentro de si figuras dessas coisas, e oculta essas "in-forma-ções" no tesouro de sua memória (grifo meu)⁵.

A ideia é que alguma espécie de "mensageiros" mentais traduzem, tanto fisiológica como mentalmente, os dados brutos dos sentidos para uma forma diferente, como imagens da memória, que são então, nessa forma traduzida, escondidas

- 4 As melhores introduções à epistemologia medieval continuam sendo a de Colish, *The Mirror of Language*, e a de Chenu, *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century* (tradução para o inglês de *La théologie au douzième siècle*). Ver também G. Ladner, "Medieval and Modern Understanding of Symbolism".
- 5 Alcuíno, *Liber de anima ratione* 7 (PL 101.642A): "Nunc autem consideremus miram velocitatem animae in formandis rebus, quae percipit per carnales sensus, a quibus quasi per quosdam nuntios, quidquid rerum sensibilibus cognitarum vel incognitarum percipit, mox in seipsa earum ineffabili celeritate format figuras, informatasque in suae thesauro memoriae recondit". A metáfora "uma espécie de serviço de mensageiros" para aquilo que, na psicologia aristotélica escolástica, é equivalente a *sensus communis* e *vis imaginativa* é tomada de Agostinho, *De Genesi ad litteram* XII.xxiv.

na memória. Alcuíno enfatiza a velocidade incrível com que a mente realiza essas traduções. É importante lembrar que a palavra latina *translatio*, um conceito retórico, significa fundamentalmente "carregar de um lugar para outro"; é um tipo de palavra muito ativo. A alvoroçada metáfora da mente como um serviço de mensageiros, de Alcuíno, é compatível com a ênfase de João Cassiano na incessante atividade da mente, como uma roda de moinho que gira sem parar. Contudo, a imagem de Alcuíno sugere não apenas atividade mas atividade *consciente*: *nuntii* não são servos involuntários ou "inconscientes" (tampouco o é o moleiro que abastece o moinho de grão, na imagem de Cassiano). Essa é uma importante diferença em sua ênfase, e nas premissas subjacentes a elas, entre as psicologias modernas e as medievais.

Alcuíno continua:

Assim, quem vê Roma também forma [uma imagem de] Roma em sua alma, e a forma como ela realmente é. Quando, porventura, ouvir ou se lembrar de "Roma", sua essência [para *animus*, com o sentido de "parte principal", i.e., uma memória *summatim* de Roma, não *verbatim* e, portanto, em detalhes não digeridos] imediatamente recorre a sua memória, na qual ele havia armazenado sua imagem, e ele a manda vir daquele lugar [*ibi*] onde a havia guardado. E é mais notável que, com relação às coisas desconhecidas, se elas chegam a nossos ouvidos por lermos ou escutarmos algo, a mente imediatamente dá forma a uma imagem da coisa desconhecida. Assim, quicá, um de nós poderia ter formado em sua mente uma imagem de uma Jerusalém putativa: não importa o quão grandemente diferente a realidade possa ser, assim como sua mente moldou [sua imagem] para si, assim [Jerusalém] parecerá a ele. [...] Ele não imagina os muros, casas e praças reais de Jerusalém, mas tudo aquilo que viu em outras cidades conhecidas por ele, essas coisas ele modela como possivelmente semelhantes àquelas em Jerusalém; a partir de coisas conhecidas, ele dá forma a uma coisa desconhecida [...] Assim a mente humana constrói imagens relacionadas a cada matéria; a partir do que ela conhece, dá forma a coisas desconhecidas, mantendo todos esses particulares dentro de si mesma. [...] Por meio dessa veloz atividade da mente, pela qual ela assim dá forma dentro de si a tudo que ouviu, ou viu, ou tocou, ou provou, ou cheirou, e novamente evoca suas formas, pelo admirável poder de Deus e pela eficácia de sua natureza, a mente pode, a partir de quaisquer circunstâncias, adquirir conhecimento⁶.

- 6 *Liber de animae ratione* 7-8 (PL 101.642A): "Sicut enim qui Roman vidit, Roman enim [*forte*, etiam] fingit in animo suo, et format qualis sit. Et dum nomen audierit vel rememorat Romae, statim recurrit animus illius ad memoriam, ubi conditam habet formam illius, et ibi recognoscit [eam ad memoriam], ubi recondidit illam. Et adhuc mirabilis est, quod incognitarum rerum, si lectae vel auditae erunt in auribus, anima statim format figuram ignotae rei. Sicut forte Jerusalem quisquam nostrum habet in anima sua formatam, qualis sit: quamvis longe aliter sit, quam sibi anima fingit, dum videtur. [...] Muros et domos et plateas non fingit in eo, sicut in Jerusalem facit, [sed] quidquid in aliis civitatibus vidit sibi

Os produtos da fantasia e da memória são a matriz e os materiais de todo o pensamento humano. É o que diz aqui Alcuíno, seguindo seu mestre. E esses instrumentos-de-pensamento, essas ficções por meio das quais podemos compreender Deus (ou qualquer conceito) em nossa mente, são construções que alguém pode ouvir, cheirar, saborear, tocar e, acima de tudo, *ver* mentalmente.

A utilidade das imagens para pensar não decorre primordialmente de seu conteúdo de verdade objetiva ou de sua capacidade mimética: elas não possuem nenhuma dessas características, ou as possuem, na melhor das hipóteses, incidentalmente. Tampouco são úteis porque "desenham" alguma experiência passada detalhadamente e sem alterações, por exemplo, uma visita anterior a Roma. O que recordamos, diz Alcuíno, não é a cópia *verbatim*, exata, da experiência bruta, mas sua essência, seu *animus* — um exemplo de *memoria rerum*. Pois, quando Alcuíno diz que "os seres humanos pensam com imagens", está fazendo uma afirmação sobre o processo cognitivo — as pessoas usam essas imagens para pensar com elas (e recordar com elas). Não faz diferença para seu valor cognitivo que minha imagem de "Jesusalém" seja ou não parecida com a sua. E certamente não importa se uma ou outra de nossas imagens mentais se parece com a cidade real.

Para termos um exemplo de como as variações idiossincráticas de uma imagem de uso generalizado parecem não perturbar o pintor e seu público, observemos como o detalhamento arquitetônico da cidade de "Nova Jerusalém" varia mesmo entre imagens copiadas da mesma gravura original: a "Cidade Celeste" de St.-Sever, produzida no sul da França, tem os arcos redondos de sua época e lugar, enquanto o *Beatus* de Facundo, feito na Espanha, mostra os arcos em forma de fechadura da arquitetura moçárabe (Pranchas 2 e 3). E uma pintura da Cidade Celeste no *Trinity Apocalypse*, do século XIII, uma cópia inglesa da mesma imagem do *Beatus*, mostra arcos ogivais góticos⁷. Dado que tais imagens

cognitis, hec fingit in Jerusalem esse posse; ex notis enim speciebus fingit ignota [...] Sic de omni re facit animus hominis, ex cognitis fingit incognita, habens has omnes species in se [...] Ex qua velocitate animae, quo in se sic omnia fingit audita vel visa, aut sensa, aut odorata, aut gustata, iterumque inventa recognoscit, mira Dei potentia et naturae efficacia, utcunque cognosci poterit". Esse trecho é a continuação da citação na n. 5; o material entre colchetes, incluindo as emendas, aparece tal como impresso em Migne.

7 O *Trinity Apocalypse* é o manuscrito MS R.16.2, do Trinity College, Cambridge, feito aproximadamente em 1260. O arco redondo, "romano", da pintura de St.-Sever, pode também refletir uma tradição remontando à Antiguidade tardia, que estaria presente na imagem original, embora estivesse em uso o arco "românico" na época em que foi feita a imagem de St.-Sever, no século XI. Sobre o debatido problema da relação entre os estilos dos vários manuscritos da tradição do *Beatus*, ver os comentários de J. Williams que resumem essa questão em *The Illustrated Beatus*, vol. 1, esp. pp. 53-78, 143-57; P. Klein, "Les sources non

eram usadas como ficções cognitivas, em vez de serem pensadas como representações de um objeto real, um detalhe como esse pode ser alterado com muita liberdade, desde que a essência seja lembrada⁸.

Alcuíno tem uma dívida com o oitavo livro do *De trinitate*, de Agostinho, por sua ideia de que os seres humanos devem conhecer as coisas em termos de imagens daquilo que experimentaram. Por exemplo, Agostinho diz que, "quando damos crédito a qualquer coisa terrena sobre a qual lemos ou ouvimos falar, mas não vimos, nossa mente deve representá-la para si mesma como algo com formas e características corpóreas, exatamente como acontece com nossos pensamentos"⁹. Se essa imagem que formamos é ou não conforme a realidade, diz ele, não importa: o que é importante é que "ela é útil para algum outro propósito", a saber, o conhecimento. "Pois", continua ele,

hispaniques et la genèse iconographique du Beatus de Saint-Sever"; e o ainda pertinente ensaio de M. Schapiro, "Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographical Problems" (1954; rpt. *Romanesque Art*, pp. 306-27). Meus comentários não contribuem de forma alguma para esclarecer questões de genealogia ou influência. Os historiadores da arte parecem estar de acordo apenas em que o primeiro comentário do *Beatus* provavelmente incorporava um programa de ilustrações, mas é impossível determinar qual poderia ter sido seu estilo: ver Williams, *The Illustrated Beatus*, vol. 1, pp. 36-9.

8 Essa distinção é crucial para entender os argumentos da maioria das iconoclastias religiosas: ver G. Ladner, "The Concept of the Image in the Greek Fathers". Uma discussão interessante sobre a iconoclastia moderna, especialmente a de Marx, está em Mitchell, *Iconology*, esp. pp. 160-208. O papel da *memoria* com relação àquilo que ele chama de "retrato" é discutido brevemente em H. Belting, *Likeness and Presence*, pp. 9-14. A definição de Belting de "memória" em relação com sua própria teoria das "imagens sagradas" ou culturais, entretanto, está em completo desacordo com meu entendimento de como o termo era usado na Idade Média; como muitos historiadores, Belting pressupõe que o conceito de "memória" foi sempre limitado à repetição e à reiteração do passado. Ver especialmente seus comentários (p. 28) sobre a arte bizantina tardia, cujo "desenvolvimento estilístico chegou ao fim apenas quando o ícone se tornou meramente um meio de rememoração. [...] um desejo de agarrar-se a uma tradição perdida". Uma análise fecunda de como essa visão e a visão retórica da memória levaram a "diálogos de surdos" entre os estudiosos modernos é a de F. Wallis, "The Ambiguities of Medieval 'Memoria'".

9 Agostinho, *De trinitate* VIII.iv.7 (CCSL 50, p. 275.26-31): "Necesse est autem cum aliqua corporalia lecta uel audita quae non uidimus credimus, fingat sibi animus aliquid in lineamentis formisque corporum sicut occurrerit cogitanti [...] non hoc tamen fide ut teneamus quidquam prodest, sed ad aliud aliquid utile quod per hoc insinuator". Para minha tradução dessa obra, consultei a de S. McKenna para a série *Fathers of the Church*. Embora Agostinho use nessa passagem uma forma no plural para referir-se às "coisas terrenas" desconhecidas, coloquei-a no singular, pois o latim emprega com frequência o plural onde o inglês idiomático usaria o singular; conservar dessa maneira o singular em todo o trecho previne uma dificuldade que os falantes ingleses podem experimentar na mudança de "corporalia" para "aliquid".

quem, ao ler ou escutar aquilo que o apóstolo Paulo escreveu ou o que foi escrito sobre ele, não forma em sua mente tanto a aparência do apóstolo como também as de todos aqueles cujos nomes são ali lembrados? E dado que, em meio ao grande número de homens por quem tais palavras são assim observadas, uma pessoa representa suas características e sua figura de uma maneira, e uma outra, de maneira diferente, é seguramente incerto quem é aquela cujos pensamentos se encontram mais próximos da realidade e se parecem mais com ela. Mesmo a face terrena do próprio Senhor é representada de maneiras diferentes por todas as diferentes pessoas que pensam sobre Ele, ainda que em realidade Sua face fosse somente uma, qualquer que fosse sua real aparência. *Mas para nossa fé no Senhor Jesus Cristo, não é a imagem que a mente forma para si mesma [para usá-la para pensar] (a qual pode talvez ser muito diferente do que Ele realmente parecia) que nos conduz à salvação, mas, segundo nossa representação mental, que [tipos de pensamentos temos] sobre sua humanidade (grifo meu)*¹⁰.

Agostinho vai em frente e diz, naturalmente, que essas imagens mentais são significativas somente como sinais que apontam para a "matéria" que está sendo conhecida; elas funcionam da mesma maneira que as imagens mnemônicas, "apontando" para algo além (a matéria). De uma maneira mais ou menos similar, Aristóteles sustentou que os humanos só podem pensar sobre o conceito de "triangularidade" formando uma representação cognitiva de um triângulo em suas mentes¹¹. Mesmo coisas nunca encontradas são "vistas" e pensadas usando uma imagem, não importa quanto ela seja inadequada ao objeto real.

10 Agostinho, *De trinitate* VIII.iv.7 (CCSL 50, pp. 275.32-276.47): "Quis enim legentium uel audientium quae scripsit apostulus Paulus uel quae de illo scripta sunt non fingat animo et ipsius apostoli faciem et omnium quorum ibi nomina commemorantur? Et cum in tanta hominum multitudine quibus illae litterae notae sunt alius aliter lineamenta figuramque illorum corporum cogitet, quis propinquius et similis cogitet utique incertum est. [...] Nam et ipsius facies dominicae carnis innumerabilium cogitationum diuersitate uariatur et fingitur, quae tamen una erat quaecumque erat. Neque in fide nostra quam de domino Iesu Christo habemus illud salubre est quod sibi animus fingit longe fortasse aliter quam res habet, sed illud quod secundum speciem de homine cogitamus". Minha tradução difere significativamente da de S. McKenna na última frase. Tomei a frase "secundum speciem" como adverbial, modificando "cogitamus", com *secundum* significando "seguir-se após" ou "depois", e *speciem* significando uma "imagem" ou "representação", a imagem cognitiva que cada pessoa constrói para si mesma (tal como a imagem de São Paulo que podemos evocar quando lemos sua obra), como Agostinho acabou de explicar.

11 Ver Sorabji, *Aristotle on Memory*, pp. 2-17. Ver também os importantes comentários de B. Stock (*Augustine the Reader*, pp. 251-4) sobre as observações de Agostinho em *De trinitate* VIII; Stock demonstra como Agostinho distingue cuidadosamente as questões sobre a verificação da imagem (uma questão epistemológica) daquelas referentes a seu uso cognitivo.

O que mais me interessa na descrição de Agostinho, porém, é a maneira casual como ele observa que alguém, "ouvindo ou lendo" os escritos de São Paulo, "desenha em sua mente uma imagem" do rosto do santo. Isso implica que qualquer leitor, enquanto ouvir ou ler um texto literário, estará pintando figuras em sua mente, e que essa tarefa é essencial na cognição. É esse o modo como retemos e, conseqüentemente, como nos tornamos capazes de conhecer o texto de Paulo. Agostinho sugere que ele está pensando em tais imagens também como marcas mnemônicas: "Quem não forma em sua mente tanto a aparência daquele apóstolo [Paulo] como também as de todos aqueles cujos nomes são ali lembrados [ibi, 'naquele lugar']?". A imagem serve como um marcador de lugar para um conjunto de leituras recordadas por meio do nome com a imagem do rosto, como se fosse um nome de arquivo codificado¹².

Nesse comentário é também visível o fato de que Agostinho não associa essa "pintura" mental a um único tipo de leitura. Sua união de "leitura ou escuta" é uma alusão à prática dual de ler um livro "em voz alta" ou "em silêncio", sendo a primeira a prática comum na escola (e em outras ocasiões de leitura social) e a última a da leitura ruminante, meditativa, frequentemente um murmúrio, a qual é identificada com a oração e outros tipos de composição mental. Durante as duas espécies de leitura, diz Agostinho, podemos pintar figuras mentais formadas a partir de materiais familiares presentes em nossa memória.

II. Ornamento: pondo a mente em movimento

Em *The Book of Memory*, discorri extensamente sobre a tese de que os escritores antigos e medievais não estabelecem distinções entre o que chamamos de memória "verbal" e "visual"; que as letras usadas para a escrita eram consideradas tão visuais quanto aquilo que hoje chamamos de "imagens"; e que, em consequência, a página como um todo, o pergaminho inteiro com suas letras e toda sua decoração era considerado um "quadro" cognitivamente valioso. Gostaria agora de explorar o fenômeno correlato dos "quadros" literários, organizações de imagens concebidas para atingir com força o olho da mente e para iniciar ou pontuar o "progresso" de um leitor através de um texto, da mesma maneira como imagens particulares (ou partes de imagens) estruturam o "caminho" do olho de

12 Robert Holcot, frade dominicano do século XIV, dizia que "via" suas "imagens" esquemáticas colocadas em sua mente sobre as letras iniciais das divisões principais do livro de Oseias; ver *The Book of Memory*, p. 231.

um observador através de um quadro¹³. De fato, a confecção da imagística mnemônica poderia ser analisada como um processo de "ornamentação" mental.

Dado o papel cognitivo atribuído à memória pelas psicologias pré-modernas, essa ornamentação não é mero enfeite, mas desempenha o papel essencial de prender a atenção do leitor e orientar seus procedimentos cognitivos. Considerava-se que todas as figuras e tropos, mas especialmente os mais "difíceis", como a alegoria e o oxímoro, ofereciam àquele que via ou ouvia um sítio para sua invenção ulterior, agindo como um marcador, sobre a "superfície" do texto, dos materiais que poderiam requerer atenção e concentração especiais. De forma semelhante, no ensino da mnemotécnica os estudantes eram aconselhados a empregar *notae*, figuras e sinais, para marcar os materiais importantes, com vistas à recuperação segura da memória¹⁴.

Em certa medida, o foco monástico no ornamento foi herdado da retórica romana. Em sua descrição de como um orador-cidadão romano deveria ser educado, Quintiliano dedicou muita atenção à ornamentação de um trabalho composto. Fazendo isso, agiu segundo o que era convencional entre os autores romanos de manuais de retórica. É talvez essa ênfase particular da retórica romana — sua preocupação com a superfície, mais do que com as "ideias" e com a base racional de um trabalho — o que mais serviu para convencer muitos filósofos e historiadores da retórica, desde a Renascença, da especial trivialidade da retórica romana, da retórica grega tardia e da retórica medieval. Em um livro-texto influente, George Kennedy afirmou sobre o texto de retórica de Agostinho, *De doctrina christiana*: "[sua] fraqueza [...] é que ele encorajou a identificação da retórica ao estilo e conferiu autoridade ainda maior à categorização dos estilos e figuras, o que já era uma obsessão da retórica clássica"¹⁵.

A ênfase no ornamento, contudo, correspondia adequadamente à atenção dedicada, na exegese e na espiritualidade dos primórdios do cristianismo, à re-

13 Mitchell, discutindo o pintor-poeta inglês do início do romantismo, William Blake, comenta que seus quadros estão "permeados de ideias, o que faz deles uma linguagem visível", mas também que a sua caligrafia requer que nos "detenhamos na superfície sensória das formas caligráficas e tipográficas" (*Picture Theory*, p. 147). É possível observar uma caligrafia "sensorial" semelhante, especialmente nas divisões principais dos textos, em muitos manuscritos medievais carolíngios, insulares e posteriores. A escrita de Blake também é, naturalmente, uma arte da meditação. Achei muito valiosa a discussão de Mitchell sobre essas questões em Blake; ver esp. pp. 111-50.

14 Essa prática foi mencionada aprobativamente por Quintiliano e conservou-se onipresente ao longo de toda a Idade Média; ver minha discussão sobre ela em *The Book of Memory*, pp. 107-8, 117-9, 242-5.

15 Kennedy, *Classical Rhetoric*, p. 159.

cordação *summatim* da Bíblia — para a qual suas "gemas" serviam a propósitos heurísticos e inventivos cruciais — e às suas "obscuridades" enquanto focos convenientes para a expansão de textos e para a oração meditativa. Além da retórica romana, uma fonte importante da ênfase dada na retórica monástica ao valor da ornamentação difícil encontra-se nas tradições exegéticas do judaísmo rabínico primitivo, com sua particular atenção às passagens "difíceis" da Torá¹⁶. As tradições rabínicas no âmbito das quais originou-se a cristandade primitiva, e das quais ela se alimentou, ofereciam um método dilatativo, aumentativo, de estudo textual, organizado na forma de explicação e elaboração moral, especialmente de passagens "difíceis". A atenção da retórica romana aos tropos estilísticos proporcionou um sistema classificatório dentro do qual a linguagem oblíqua da Escritura podia ser explicada e examinada em "esquemas e tropos" de importância mnemônica inventiva.

Os principais tratados sobre retórica da Idade Média monástica incluem um trabalho de Alcuíno em forma de diálogo, parte de uma série sobre as artes liberais que o estudioso da Nortúmbria produziu para Carlos Magno ("Sobre a retórica e as virtudes" — notemos a conexão)¹⁷ e o breve tratado de Beda sobre os esquemas e tropos da Bíblia. O trabalho de Beda, em particular, tem sido posto de lado em alguns histórias modernas da retórica como um fragmento de "monaquice" vazia (ou "peculiarmente inglesa"), sendo seus preceitos meras citações de Do-

16 Ver Gerhardsson, *Memory and Manuscript*, e Neusner, *The Memorized Torah*, sobre o procedimento rabínico de usar passagens breves do texto da Torá como nódulos de memória aos quais se podem anexar porções consideráveis de comentários e outros tipos de ensinamento. Alguns desses "breves" pedagógicos ganharam até mesmo apelidos, como "o espinheiro" para Êxodo 3 (Gerhardsson, *Memory and Manuscript*, pp. 142-56). Sobre o valor da "dificuldade" no ensino rabínico, mesmo nos períodos mais antigos, as observações de M. Fishbane, "The Holy One Sits and Roars", Wolfson, "Beautiful Maiden Without Eyes", e D. Stern, "The Rabbinic Parable and the Narrative of Interpretation", são esclarecedoras. O conceito e a prática do ornamento "difícil" nas várias poéticas medievais, incluindo a hebraica, é o tema de *Medievalia* 19 (1996). Vários ensaios nesse volume sugerem que tal obscuridade era uma característica convencional das primeiras literaturas vernáculas tanto na tradição céltica quanto na germânica: essa preferência cultural teria reforçado, na exegese patrística, a ênfase nos méritos da "dificuldade". Sobre o valor da dificuldade na retórica romana, ver J. Ziolkowski, "Theories of Obscurity in the Latin Tradition". A própria *translatio* foi algumas vezes considerada um tropo "difícil": ver M. Nims, "Translatio".

17 A retórica de Alcuíno foi editada com comentários e tradução de W. S. Howell, que estava inclinado a pensar que o tratado sobre as virtudes era separado daquele sobre a retórica. Ver, contudo, os comentários sobre essa questão em L. Wallach, *Alcuin and Charlemagne*. O casamento entre a eloquência e as virtudes de governo era uma meta da pedagogia retórica para Quintiliano e para os últimos retóricos da Antiguidade, como Julius Victor e Marciano Capella, cujas obras influenciaram diretamente Alcuíno.

nato (um gramático, não um retórico), mas com seus exemplos retirados da Bíblia. O tratado inteiro, disseram alguns historiadores modernos, tem por objetivo mostrar que a Bíblia não apenas possui toda a elegância dos escritores latinos, mas que a possuía antes deles¹⁸. Ele é também acusado, como a retórica de Agostinho, de enfatizar o estilo em detrimento da invenção, traindo com isso a falta de entendimento de seu autor a respeito daquilo de que a retórica "realmente" se ocupa.

Mas nós deveríamos levar essa obra mais a sério. Poderíamos começar indagando por que um monge como Beda deveria dar tamanha importância à identificação e à classificação daquilo que ele chama de "embelezamento" da Bíblia. Obviamente Beda não considerava os "adornos e roupagens" do texto superficiais e triviais. E por quê? Ele evidentemente pensava que seu tratado mapearia os nodos mais ricamente texturizados da Escritura: aqueles lugares (tópicos, locais) que vão "prender" um aluno, convidando-o a empregá-los na rememoração, a ruminar o texto em uma oração meditativa — aquelas figuras que são cruciais porque são *secundas*. Ou, para invocar outro tropo, a leitura efetiva requer que um monge "coma o livro", e esses tropos são particularmente os pães da Escritura. Quanto mais precisam ser "mastigados", mais difíceis são eles, e mais ricos para nutrir uma mente engajada no trabalho da memória¹⁹.

III. Invenção e dificuldade: Agostinho e Rábano Mauro

As figuras e tropos da Escritura são, tanto para Beda como para Agostinho e Gregório, lugares especiais para a geração de novas composições na leitura e na oração meditativas. De fato, na época de Hugo de St.-Victor, as figuras obscuras tornaram-se o objeto particular da meditação: "a meditação é uma assídua e penetrante atenção do pensamento, cintilando com brilho para iluminar algo

18 J. Murphy não está muito interessado no tratado. Notando que este se baseia em Donato, diz que não se deveria considerá-lo uma retórica de fato, mas uma gramática: *Rhetoric in The Middle Ages*, pp. 78-80. Uma Introdução à sua tradução em uma antologia-padrão diz que sua "importância assenta" no fato de ter sido o primeiro tratado sobre retórica escrito na Inglaterra e de ter estabelecido "uma atitude peculiarmente inglesa para os próximos oito séculos: o igualamento da retórica ao estilo" (Miller, *Readings in Medieval Rhetoric*, pp. 96-7). Mais recentemente M. Irvine considerou o tratado uma obra exclusivamente de gramática; de fato, afirma que ele foi "erroneamente classificado" como um trabalho sobre retórica (*The Making of Textual Culture*, pp. 293-6).

19 As conexões entre "comer o livro" e as práticas de leitura meditativa e as características associadas do trabalho de memória, especialmente o murmúrio subvocalizado da *memoria* empenhada, são integralmente discutidas em *The Book of Memory*, esp. pp. 165-73.

obsuro [*obscurum*] ou olhando de muito perto para enxergar algo escondido [*occultum*]"²⁰.

Ao insistir em que um texto como o de Beda é verdadeiramente retórico e não apenas uma gramática, estou abandonando a companhia de alguns estudiosos que têm discutido o interesse de Beda pelos tropos da Escritura como uma questão exclusivamente de explicação gramatical e, conseqüentemente, como um estágio importante na "literaturização" (minha tradução para a palavra italiana *letteraturizzazione*, difícil de pronunciar) do material escrito em detrimento de uma retórica mais oral, inventiva e performativa²¹. Os estudiosos que acreditam nisso também insistem em que, principiando na Antiguidade tardia, o tropo da *allegoria* tornou-se, por assim dizer, "gramaticalizado", com suas leituras interpretativas codificadas de forma muito similar àquela como eram codificados os paradigmas ordinários de correção gramatical²². Mas argumentar dessa forma é ignorar o elevado papel espiritual atribuído à meditação no monasticismo, e a continuada — e mesmo crescente — ênfase dada pela leitura monástica ao que é obscuro, escondido, escuro²³. Em seu texto sobre a leitura (como observei anteriormente), Hugo de St.-Victor distingue cuidadosamente medita-

20 Hugo de St.-Victor, *De modo dicendi et meditandi* 8 (PL 176.879): "Meditatio est assidua ac sagax retractatio cogitationis, aliquid obscurum explicare nitens, vel scrutans penetrare occultum".

21 Um corretivo para a identificação usual de "literaturização" apenas com o *escrever* é o uso do termo por Enders em todo o seu trabalho *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*; Enders equipara *letteraturizzazione* a uma tendência clássica tardia em direção à "estetização" da retórica legal, fazendo-a mais narrativa e patética e, conseqüentemente, mais dramática. O papel eticamente básico dessas abordagens "estetizadas" da narrativa bíblica é, naturalmente, enfatizado também na leitura e na meditação monásticas, dos Padres do século IV em diante; isso tudo, e também o caráter dramático da liturgia processional, contribuiu para o ethos monástico no âmbito do qual desenvolveu-se o drama medieval. Sobre a impropriedade da identificação rigorosa entre gramática e textos escritos, e entre retórica e execução oral, em situações medievais, ver os comentários de M. Woods, "The Teaching of Writing in medieval Europe", e J. Ward, "From Antiquity to the Renaissance" e *Ciceronian Rhetoric*, pp. 51-73.

22 Embora não utilizasse esse vocabulário, foi essa essencialmente a justificativa de D. W. Robertson para suas leituras exegéticas "históricas" até mesmo da literatura medieval vernacular e secular: ver especialmente sua Introdução em *A Preface to Chaucer*. Robertson reconhece a sua própria dívida com E. Panofsky.

23 Os movimentos de reforma monásticos tipicamente acusavam os monges não reformados de despender muito tempo em práticas codificadas que se haviam tornado simplesmente rotina, e de não dar atenção suficiente à meditação, vista como a chave para o crescimento espiritual: provavelmente as mais conhecidas dessas reformas sejam a de Bento de Aniane no século IX e a "querela" cluníaco-cisterciense no século XII.

ção de *lectio*, o trabalho de exposição textual explicativo e crítico. A gramática é necessária como a fundação da meditação proveitosa, mas a meditação “não é limitada por nenhuma [de suas] regras”. Na meditação, a mente está livre para percorrer seu inventário, para lançar sua luz sobre o que é obscuro, para escrutinar o oculto e o sombrio. As fundações são feitas apenas para que se contrua sobre elas; a meditação é o bem real da leitura²⁴.

Os estudiosos modernos deveriam ter em mente uma distinção adicional entre o ornamento verbal que os retóricos denominavam *allegoria* (as “gemas” referidas por Pedro Crisólogo, as “obscuridades” elogiadas por Agostinho, que são “criadas” em outras variedades de linguagem não alegórica) e o método exegético específico do período clássico tardio, derivado de Orígenes e outros, que consiste em entender “alegoricamente” uma ficção narrativa inteira (quer os eventos que ela incorpora sejam imaginários, quer sejam reais — por exemplo, a *Eneida* de Virgílio ou os Livros dos Reis). Essas categorias eram reconhecidas na distinção pedagógica comum feita entre uma alegoria de palavras e aquela dos eventos (narrados) — e, estritamente falando, somente Deus poderia criar na história alegorias verdadeiras. Mas os dois tipos de *allegoria* compartilham uma característica essencial. Um objetivo importante da figura verbal é encorajar alguém a tornar familiar e “doméstico”, o que, à primeira vista, parece obscuro e estranho. Aplicada como uma ferramenta de exegese da narrativa, a alegoria tem o mesmo efeito: reduzir a ênfase na estranha alteridade dos textos, incluindo sua particularidade histórica (um efeito que os muitos críticos de Orígenes perceberam imediatamente). O *skopos* da alegoria é ético e contemplativo e, dado que ela opera inteiramente no âmbito da ortopraxis associativa da *memoria* meditativa, ela inevitavelmente enfocará o presente e olhará para a *theoria* futura. Ao caracterizar a meditação como um refrigério cognitivo e um deleite espiritual, *mas não como uma leitura ordinária*, Hugo de St.-Victor mostra um conhecimento mais aguçado e mais prático do funcionamento da alegoria do que muitos críticos literários posteriores.

Os dois textos bíblicos usados para justificar o uso e o estudo continuados pelos cristãos da arte e da literatura pagãs, Êxodo 12:35 e Deuteronômio 21:11-13, são bem conhecidos pelos historiadores do medievo, e muito tem sido escrito sobre eles para servir de justificativa para tal apropriação. Gostaria de considerar sua utilização por dois autores medievais importantes do ponto de vista da ênfase dada nesses textos ao ornamento, pois isso revela de forma muito clara, penso

24 Hugo de St.-Victor, *Didascalicon* III.9-10; ver também todo o livro VI, no qual ele expõe a metáfora da “leitura como construção” que discuti em meu primeiro capítulo. Também discuti o assunto em *The Book of Memory*, esp. pp. 156-88.

eu, o papel sumamente importante do *decus*, o “adorno apropriado”, nos conceitos monásticos de meditação e invenção retórica.

“E eles pediram aos egípcios vasilhas de prata e ouro, e também muitas roupas.”²⁵ Esse texto recebeu seu tratamento mais influente de Agostinho, que escreveu no segundo livro do seu *De doctrina christiana* que os filósofos pagãos, “especialmente os platônicos”, disseram coisas verdadeiras em seus livros e que, portanto,

da mesma forma como os egípcios, não somente tinham ídolos e impunham pesadas cargas, que o povo de Israel condenava e evitava, mas possuíam também vasilhas e ornamentos de ouro e prata, e vestimentas, que os israelitas, fugindo do Egito, em segredo reivindicavam para si, como se fossem fazer deles um melhor uso — não por sua própria autoridade, mas pelo comando de Deus, tendo-lhes fornecido, os egípcios, coisas que eles próprios não usavam bem —, assim também todos os ensinamentos dos pagãos [*gentilium*] contêm [...] estudos liberais [...] adequados aos usos da verdade [...] e alguns preceitos muito úteis concernentes à moral [...], que são, por assim dizer, seu ouro e sua prata, que eles não encontraram por conta própria, mas extraíram, por assim dizer, de algumas minas da divina Providência [...]; um cristão deveria tirar-lhes esse tesouro para o uso justo de ensinar o Evangelho. E suas vestimentas [...] podem ser tomadas e conservadas para serem convertidas [*conuertenda*] para o uso cristão²⁶.

Os comentários modernos sobre essa passagem de Agostinho enfatizaram o lado do “tesouro-escavado” dessa metáfora: a verdade de ouro e prata, escondida em livros pagãos, porém útil para os cristãos. E, visto que o tesouro com o qual Agostinho principia é de pepitas de filosofia, os comentadores moldaram toda a passagem como um conselho para escavar e usar as *ideias* dos filósofos (especialmente os platônicos). Agostinho de fato diz isso, porém aqui sua principal ênfase está em sua utilidade moral, em como os materiais podem ser social e retoricamente “convertidos” ao uso cristão. Ele está pensando, nessa passagem, não como

25 Êxodo 12:35b: “et petierunt ab Aegyptiis vasa argentea et aurea, vestemque plurimam”.

26 Agostinho, *De doctrina christiana* II.xl.60.4-27 (CCSL 32, pp. 73-4): “Sicut enim Aegyptii non tantum idola habebant et onera gravia, quae populus Israhel detestaretur et fugeret, sed etiam uasa atque ornamenta de auro et argento et uestem, quae ille populus exiens de Aegypto sibi potius tanquam ad usum meliorem clanculo uindicauit, non auctoritate propria, sed praecepto dei ipsis Aegyptiis nescienter commodantibus ea, quibus non bene utebantur, sic doctrinae omnes gentilium [...] liberales disciplinas usui ueritatis aptiores et quaedam morum praecepta utilissima continent [...] quod eorum tanquam aurum et argentum, quod non ipso intituerunt, sed de quibusdam quasi metallis diuinae prouidentiae [...] eruerunt [...] debet ab eis auferre christianus ad usum iustum praedicandi caungelii. Vestem quoque illorum [...] accipere atque habere licuerit in usum conuertenda christianum”. Para fazer minhas várias traduções dessa obra, consulte as de D. W. Robertson.

um platônico, mas como um retórico. Escavar os *auctores* em busca de tesouros é uma metáfora que não se encontra no Êxodo, mas é muito comum em descrições de invenção retórica. E Agostinho trata "o ouro e a prata" dos pagãos do mesmo modo como a retórica trata seus tropos e lugares comuns, que são úteis precisamente porque não são absolutamente invariáveis em suas formas, mas podem (e devem) ser "transformados" (a metáfora básica em "converter", como também em "tropo") no *ethos* do próprio falante²⁷. No fim das contas, Agostinho está dizendo que o "tesouro" literário pagão (o tesouro memorial do inventário de um orador) é "para o justo uso de ensinar o Evangelho" — a principal atividade retórica cristã primitiva.

E então Agostinho aconselha também a apropriar-se das "vestimentas" dos pagãos. A *vestis* que os israelitas tomaram é mencionada somente uma vez nos dois versículos do Êxodo, que contam como eles espoliaram os egípcios (Êxodo 11:2 e 12:35); Agostinho está, portanto, dando a ela uma ênfase particular em seus comentários. Tanto quanto o tropo do "tesouro", a metáfora da "vestimenta" tem uma ressonância específica, pois era assim que o ornamento — estilo — era denominado na pedagogia da retórica, com referência não somente à literatura, mas também à arquitetura. *Venustas*, "revestimento", é o que acontece a uma composição depois de ser primeiramente inventada e ordenada. Logo, "converter" a *vestis* dos "egípcios" significa escavar não somente (retoricamente) seu tesouro de lugares comuns morais, mas também seu estilo.

O outro lugar-comum textual para esse tipo de "conversão" cultural é uma passagem de Deuteronomio 21, em que a lei instrui os judeus que capturem mulheres gentias com as quais desejem se casar, a desvesti-las e sob outros aspectos "desaculturá-las" antes de re-vesti-las como judias e assim como companheiras de leito apropriadas:

[se] vires entre os cativos uma mulher formosa, e tiveres um desejo em relação a ela, de tê-la por esposa; Então tu a trarás para tua casa; e ela raspará sua cabeça, e aparará suas unhas; E ela deitará fora a veste de seu cativo, e permanecerá em tua casa e chorará seu pai e sua mãe um mês inteiro; e depois disso tu dormirás com ela, e serás seu marido, e ela será tua esposa²⁸.

27 Os exemplos listados por Agostinho em II.xli.61, daqueles que estão bem carregados ("suffarcinatus", usado de Cipriano; CCSL 32, p. 74.29) com o ouro, a prata e as vestes dos pagãos, são todos oradores e poetas: Cipriano, Lactâncio, Vitorino, Optato e Hilário.

28 Deuteronomio 21:11-13: "et videris in numero captivorum mulierem pulchram [...] voluerisque habere uxorem, introduces in domum tuam: quae radet caesariem, et circumcidet unguis, et deponet uestem, in qua capta est: sedensque in domo tua, flebit patrem et matrem suam uno mense: et postea intrabis ad eam, dormiesque cum illa, et erit uxor tua".

O tropo da gentia cativa é evocado por Rábano Mauro no século IX, quando apresenta seu programa de "educação para clérigos" (*De clericorum institutione*). O que é particularmente interessante é o fato de Rábano ligá-lo ao modo como os estudantes cristãos podem utilizar de maneira ética as "flores de eloquência", os tropos e figuras da retórica pagã. Em uma breve discussão sobre a gramática — definida como "a ciência do entendimento dos poetas e contadores de histórias", uma disciplina que se devotava, entre outras coisas, a apontar e analisar gramaticalmente as figuras e esquemas "difíceis" da Escritura (e de fato muito do ensinamento de Rábano é um curto resumo do tratado de Beda sobre os esquemas e tropos da Escritura) —, Rábano diz que,

se desejarmos ler os poemas e livros dos gentios [= os pagãos] por causa da flor de sua eloquência, devemos nos prender ao modelo [da história] da mulher cativa descrito no Deuteronomio: pois conta essa passagem que o Senhor ordenou que, se um israelita desejasse tê-la como esposa, ela deveria cortar o cabelo, cortar as unhas, remover os pelos, e, quando ela estivesse completamente limpa e despida, então ele poderia tomá-la como esposa. Se entendermos isso literalmente, não é ridículo? E assim fazemos nós [...] quando lemos os poetas gentios [...], o que quer que encontremos neles de útil, nós o convertemos a nossa doutrina; porém toda matéria supérflua que encontrarmos sobre ídolos, ou sexo, ou preocupações com as coisas do mundo, devemos arrancá-las, raspá-las a zero e cortá-las com o ferro mais afiado, como se faz com as unhas²⁹.

Esse é um comentário bastante singular, porque vai exatamente no sentido oposto ao que essas palavras têm no Deuteronomio (e é por isso que Rábano diz dos versículos do Deuteronomio que são "literalmente [...] ridículos"). As vestes estrangeiras que distinguem a gentia cativa (e das quais ela deve ser purificada) pareceriam logicamente ligadas como uma metáfora às "flores da eloquência", a "roupagem" da poesia pagã. Mas esses ornamentos são exatamente o que Rábano quer salvar.

Por isso ele evoca o esquema da mente como um pergaminho sobre o qual alguém está escrevendo; nesse caso, copiando os textos dos poetas "gentios". À

29 Rábano Mauro, *De clericorum institutione* 18 (PL 107.396): "poemata autem et libros gentilium si velimus propter florem eloquentiae legere, typus mulieris captivae tenendus est, quam Deuteronomium describit; et Dominum ita praecipisse commemorat, ut si Israelites eam habere vellet uxorem, calvitium ei faciat, unguis praeseceat, pilos auferat, et cum munda fuerit effecta, tunc transeat in uxoris amplexus. Haec si secundum litteram intelligimus, nonne ridicula sunt? Itaque et nos hoc facere solemus [...] quando poetas gentiles legimus [...] si quid in eis utile reperimus, ad nostrum dogma convertimus; si quid vero superfluum de idolis, de amore, de cura saecularium rerum, haec radamus, his calvitium inducamus, haec in unguium more ferro acutissimo desecemus".

medida que os lemos, devemos corrigi-los como um escriba corrige seus erros, raspando, cortando, apagando. Por meio de um conjunto de associações de jogos de palavras — sobre o apagar como raspar um pergaminho até que fique “careca”; sobre depilar (pergaminhos têm os lados da pele e do pelo); sobre a expressão pontuar *ad unguem* (literalmente, “até a unha do dedo do pé”), significando assinalar um texto com precisão para a leitura e o trabalho da memória —, Rábano “reúne” a situação da leitura de um livro pagão ao paralelo, de outro modo “ridículo”, sobre como desenraizar e tornar judia uma cativa de Canaã que nos agrada por sua bela aparência. É somente porque as *flores eloquentiae* podem ser convertidas, desfolhadas de maneira independente e transplantadas dos contextos pagãos para o bem cristão que a gentia cativa pode ser purificada, apagada, raspada e, amputada de suas ideias errôneas, transformada em uma esposa adequada.

Logo, ainda que ele esteja evidentemente preocupado com os perigos morais da leitura de Virgílio, Ovídio e Horácio, Rábano admite que eles devem ser estudados não pelo seus conteúdos, mas por seu “flos eloquentiae”, seu estilo ou roupagem, as *vestis* dos egípcios que Agostinho mostrara como converter. Pareceria que a “nudez” dos textos apropriadamente expurgados (as *mulieres* pagãs tornadas *mundae* ou “limpas”) os reduz não a seu conteúdo, mas apenas a seu estilo, a seus “trajes”, às flores de sua eloquência, sem as ideias que os faziam perigosos.

Assim, o valor ético desses livros pagãos repousa quase inteiramente em sua ornamentação apenas. E os ornamentos só podem ser “convertidos” por meio de um procedimento da retórica, trabalhando-se um conjunto de tropos que servem como os sítios para a invenção *crístã*, exatamente da forma como funcionam os esquemas e tropos da Bíblia — com a única diferença que os ornamentos derivados da poesia pagã são completamente desligados de seu contexto original e têm sua forma original expandida. Esse tipo de leitura é, claramente, aquilo que também hoje é chamado de “alegorização”, mas é preciso enfatizar que esse processo é fundamentalmente um procedimento de invenção retórica. Os tropos conquistam seu valor apenas quando são capazes de ser “abundantemente” convertidos. Afinal, antes de se ter tornado um método exegético, a *allegoria* era classificada como um ornamento estilístico de “obscuridade” e engano.

Não quero dizer com isso que um estudioso como Rábano era um mau leitor, religiosamente fanático, dos textos clássicos (e da Bíblia, no que diz respeito ao assunto). Ao contrário, esse seu comentário mostra claramente o extraordinário poder moral e inventivo que ele atribuía à ornamentação, mesmo em textos sob outros aspectos perigosamente imorais. Rábano poderia simplesmente ter aconselhado diretamente que tais textos não deveriam ser estudados. Que ele não o fizesse, e que gerações de leitores monásticos, antes e depois dele, tampouco o tenham feito, indica que eles investiam a ornamentação estilística de um grande

poder ético durante o ato da leitura meditativa, poder esse proveniente, em primeiro lugar, não de um suposto “sentido” desses textos — lembremos que é seu *ornamento* o que os faz interessantes —, mas dos jogos de engenhosa meditação a que eles encorajavam os cristãos, que na verdade exigiam deles. A leitura dos poetas pagãos era claramente considerada um exercício ético e cognitivo especialmente estimulante; as armadilhas eram temíveis, mas os resultados, revigorantes.

A virtude dos ornamentos retóricos “obscuros” é um princípio estético fundamental para Agostinho. Em *A Cidade de Deus*, ele discorre sobre como a própria ordem do mundo (*ordo saeculorum*) incorpora o tropo da *antithesis*: “uma retórica não de palavras, mas de eventos”, como se Deus quisesse que o mundo fosse adornado e desenhado com a mais elegante das figuras retóricas, “como um poema sumamente belo”³⁰.

E em sua discussão sobre como ensinar o cristianismo (*De doctrina christiana*), Agostinho demora-se memoravelmente sobre a difícil analogia do Cântico dos Cânticos 4:2: “teus dentes são como rebanhos de ovelhas”. Agostinho elogia essa *allegoria* da Escrituras com base no *prazer* estético: “Contemplo os santos com mais deleite quando os vejo como os dentes da Igreja [...] Reconheço-os com mais contentamento como ovelhas tosquiadas”³¹. Parte do prazer reside certamente na surpresa inicial que se pode sentir diante de um tal absurdo (santos

30 Agostinho, *De civitate dei* XI.18.4-21 (CCSL 48, p. 337): “ita ordinem saeculorum tamquam pulcherrimum carmen etiam ex quibusdam quasi antithesis honestaret. Antitheta enim quae appellantur in ornamentis elocutionis sunt decentissima, quae Latine ut appellantur opposita [...] ita quadam non uerborum, sed rerum eloquentia contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur”. Na seção seguinte desse livro (XI.19.1-8), Agostinho exalta as virtudes da obscuridade retórica como ferramenta moral: “quando um homem pensa isso e outro aquilo, muitas interpretações da verdade são concebidas e geradas à luz do conhecimento”. Tais interpretações são então julgadas pelos seus méritos relativos, frequentemente “após muito debate”. Há nessa passagem uma firme suposição de que a interpretação é frequentemente um processo comunal e retórico; essa suposição persiste posteriormente nas justificativas medievais para a obscuridade retórica, como aquelas de Hugo de St. Victor. Naturalmente, Agostinho também supunha que tais atividades interpretativas tinham lugar ao longo do tempo e no seio de uma comunidade cristã coerente, a qual Deus estava conduzindo através da história humana; sua posição, conseqüentemente, está protegida tanto do solipsismo quanto do relativismo cultural.

31 Agostinho, *De doctrina christiana*, II.vi.7.22-26 (CCSL 32, p. 36): “Et tamen nescio quomodo suavius intueor sanctos, cum eos quasi dentes ecclesiae uideo [...] Oves etiam iucundissime agnosco detonsas”. J. Baldwin traduziu uma breve composição recordada *ad res* a partir desse texto, de autoria de Pedro, o Chantre (fim do século XII); em um extenso comentário sobre Números 3:18, Pedro diz: “os dentes da frente são os apóstolos; os caninos são os intérpretes da Escritura que ‘ladram’ contra os heréticos; os molares são os mestres modernos que preparam a doutrina sagrada para alimentar os fiéis” (“Masters at Paris”, p. 161; texto na nota 104). Pedro de Poitiers, um contemporâneo, compôs uma *distinctio* “De dentibus” em

como ovelhas pastando). Note-se, em um nível mais básico, que os veículos para esse prazer estético são a visualização mental da leitura ("eu vejo") e a memória ("eu reconheço"). O deleite leva à contemplação, mas aquela absurdidade divertida inicial, combinando olhar mental e recordação, põe sua mente em ação. Lembremos como Romualdo de Camaldoli, procurando chocar uma mente entediada e indisciplinada para trazê-la de volta "ao caminho", também usou uma absurdidade, o imaginar a si mesmo como um aterrorizado pintinho que se encolhe.

IV. *Enargeia*: pintando na mente

Um dos principais sintomas do estilo clássico tardio "decadente", na opinião de alguns historiadores, é o seu uso abundante da *enargeia*, a pintura com palavras sensual e vívida. Esse ornamento pode ser encontrado na forma de um cenário textual compondo um "sítio" para a pintura mental, como uma descrição de um trabalho de arte ou de arquitetura, imaginado ou real (*ekphrasis*), ou pode ser uma qualidade da linguagem usada para descrever a ação vívida, para dar vividez a discursos fictícios (*prosopopeia*), ou para fazer o retrato falado de uma pessoa, real ou imaginária (*ethopoeia*)³². Embora não seja o único ornamento capaz de fazer isso, a *enargeia* contribui enormemente para a "construção de quadros" da literatura, e era ensinada nos exercícios de composição das pedagogias retóricas romana e bizantina denominados *progymnasmata*, que todo estudante praticava assiduamente³³.

Muitas aparentes falhas de estilo, diz Quintiliano, podem ser transformadas em ornamento quando usadas deliberadamente para provocar um efeito como o riso ou a subestimação, a ênfase ou a ironia. Um defeito, porém, é irreversível, a saber: a monotonia, "um estilo que não tem variedade para aliviar seu tédio e

sua coleção de *Distinctiones super psalterium*: sermões inteiros eram compostos dessa maneira, a partir de fragmentos de "coisas lembradas".

32 Um ensaio interessante, que sustenta que a "visualizabilidade" do material descrito em palavras era uma preocupação fundamental até mesmo para os mais factualmente inclinados dentre os historiadores, é o de A. Walker, "Enargeia and the Spectator in Greek Hystorography". A *enargeia* atende diretamente à necessidade de memorabilidade do leitor, o requisito cognitivo crucial; isso pode explicar por que os "fatos" pré-modernos são, quase sempre, ou identificados de alguma maneira (por exemplo, sendo ajustados a um modelo narrativo ou postos em um mapa geográfico ou estelar), ou inseridos em um esquema visual facilmente recordado (a geometria euclidiana, por exemplo).

33 Uma descrição sucinta desses exercícios nas escolas medievais está em Woods, "The Teaching of Writing in Medieval Europe".

que apresenta uma cor uniforme; esse é um dos sinais mais certos da falta de arte, e produz um efeito unicamente desagradável [...] devido à mesmice de seu pensamento, à uniformidade de suas figuras e à monotonia de sua estrutura"³⁴. Em uma composição sem ornamento, a mente se encontra sem marcos.

A *enargeia* parece ser, para Quintiliano, o ornamento básico, aquele que inclui a maioria dos outros. "Devemos colocar entre os ornamentos aquela *enargeia* que mencionei [no livro IV.ii.63], pois a oratória não alcança seu efeito completo [...] se seu apelo se dirige meramente à audição [...] e não se patenteia aos olhos da mente" (VIII.iii.61-2). E ele, como fez anteriormente (em IV.ii.63), é da opinião de que um orador deveria aprender a construir "rerum imago quodammodo verbis depingitur", "uma imagem das coisas que seja, de certa forma, pintada pelas palavras"³⁵.

Ele então louva Cícero (o mestre) por sua habilidade nessa área e, dos discursos *Contra Verrés*, cita: "Lá na praia, em suas sandálias, ficava o pretor do povo romano, em seu extravagante manto púrpura, sua roupa de baixo caída em torno dos pés, agarrado em sua tola namorada"³⁶.

Há alguém [observa Quintiliano] tão incapaz de formar uma imagem mental de uma cena que [...] não lhe pareça ver não apenas os atores, o próprio lugar e até suas roupas, mas até mesmo imaginar outros detalhes que o orador não descreve? [...] Por minha parte, parece-me ver diante de meus olhos o seu rosto, seus olhos, as carícias indecentes dele e de sua amante, a silenciosa aversão e a vergonha espantada daqueles que viam a cena³⁷.

E de *minha* própria parte, parece que vejo o congressista Wilbur Mills, de Arkansas, presidente do Ways and Means Committee da Câmara dos Deputa-

34 Quintiliano, *Inst. orat.* VIII.iii.52; a tradução é a de H. Butler para a LCL, como todas nesta obra, salvo menção em contrário; por essa razão, não considere necessário citar o original latino. De todas as falhas, só uma não pode ser redimida, a saber: *homoeideia*, literalmente "tudo de uma só forma". O apelo ao olho da mente está implícito nesse conceito, pois *eidōs* significa contorno ou forma visível.

35 Embora continuasse a ser muito influente, Quintiliano sobreviveu durante a Idade Média por meio de excertos e resenhas, tendo-se "perdido" toda sua obra. Sobre a recepção medieval a Quintiliano, ver especialmente J. Ward, "Quintilian and the Rhetorical Revolution of the Middle Ages".

36 Quintiliano, *Inst. orat.* VIII.iii.64, citando Cícero, *Verrine Orations* V.33.86: "Stetit soleatus praetor populi Romani cum pallio purpureo tunicaque talari muliercula nixus in litore" (minha tradução, a partir da consulta à tradução de H. Butler). Parte do efeito, que não pode ser reproduzido na tradução, reside na aliteração. Tentei transmitir o conteúdo dessa descrição por outros meios.

37 Quintiliano, *Inst. orat.*, VIII.iii.64-65.

dos, emergindo do Espelho d'Água em Washington com a *stripper* Fanny Fox, a Argentine Firecracker. Você, dependendo de sua idade e história de vida, verá sem dúvida algum outro casal. O que importa não é quem colocamos diante dos olhos de nossa mente, mas a essência (nesse caso, desprezo) transmitida por nossa imagem.

Quintiliano esperava que os leitores normalmente tentassem “ver” o que liam, que o ver ou ouvir a língua poderia — e deveria — envolver alguns procedimentos de visualização mental. E, de fato, muitos modernos, quando podem participar dessa atividade hoje em dia rara, a leitura em voz alta, construirão alguns tipos de imagens mentais enquanto ouvem a leitura. Quintiliano, dirigindo-se a uma sociedade na qual a leitura em voz alta era corriqueira, diz que convém a um orador tirar vantagem dessa resposta humana normal, proporcionando quadros pintados (por assim dizer) com suas palavras, a fim de “impor [sua obra] a nossa atenção” e fazer-nos construir um quadro em nossas mentes³⁸. Em resumo, é uma função elementar do ornamento, mesmo na retórica romana, desacelerar nosso ritmo, fazer que nos concentremos, que criemos momentos de meditação — e, portanto, ajudar-nos a pensar e a lembrar.

Quintiliano diz aprobativamente que, “quanto mais distante um símile está do sujeito ao qual é aplicado, maior será a impressão de novidade e de inesperado que ele produz”³⁹. O valor cognitivo da surpresa e da novidade aplica-se especialmente à memória, pois nos lembramos melhor daquilo que é inusual e dessa forma capta a nossa atenção. Logo, o símile “que prende” serve como um marco do inventário, um guia para a nossa memória.

Como Agostinho depois dele, Quintiliano também supunha que uma imagem mental apresentaria, de um indivíduo para outro, variações em seus detalhes (de fato, como poderia ser de outro modo?). “*Ego certe mihi* cernere videor [de minha parte, parece que vejo]”, escreve ele: a ênfase na natureza individual do “ver” não poderia ser mais clara. Note-se, além disso, que ele admite que a “imagem” mental de cada pessoa provavelmente conterá detalhes que sequer se encontram nas palavras do autor: um membro da audiência parece ver “não apenas os atores na cena [...], mas até imagina consigo mesmo outros detalhes que o orador não descreve”⁴⁰. A ênfase não recai na “ilustração” fidedigna das palavras, como poderíamos pretender, mas na construção de alguma “imagem” para poder sentir, lembrar e, dessa forma, conhecer. Devemos concluir que a leitura deve ter sido, idealmente, um processo tão deliberativo e inventivo na cultura romana

38 Idem, op. cit., 62.

39 Idem, op. cit., 75.

40 Idem, op. cit., 64.

como veio a ser na cultura monástica, e que a construção de imagens mentais, longe de ser considerada pueril ou um luxo desnecessário, era claramente tida como essencial para a cognição, para nossa capacidade de apreender e, em verdade, de trabalhar com qualquer material conceitual. E aqui, novamente, podemos detectar uma suposição fundamental de que a memória produzida pela linguagem e a memória produzida pelos sentidos são cognitivamente a mesma coisa, feitas da mesma maneira.

A *enargeia* apela não somente para os olhos, mas para todos os sentidos. É fácil esquecer isso quando lemos textos de retórica, porque a ênfase é muito forte no sentido da visão. Mas o visual conduz a um engajamento de todos os outros sentidos, e é acompanhado por eles na construção de uma ficção meticulosamente trabalhada. A recordação meditativa emocionalmente afetiva que encontramos em Anselmo e Pedro de Celle — a conexão estreita entre “aflição” e “leitura” — tem alguns de seus antecedentes na retórica romana. O procedimento é reconhecivelmente similar àquele que Quintiliano (e Cícero antes dele) recomendou a um orador que se preparava para a corte:

o primeiro ponto essencial é que devem prevalecer em nós aqueles sentimentos que desejamos que prevaleçam no juiz, e que nós próprios deveríamos estar comovidos antes de tentar comover os outros. Mas como fazer para gerar essas emoções em nós mesmos? [...] Existem fenômenos que os gregos denominam “phantasias” e que os romanos judiciosamente denominam “visiones”, por meio dos quais as imagens das coisas ausentes [*imagines rerum absentium*] são mostradas a nossa mente com tal vividez que parecem estar diante de nossos próprios olhos. [...] é um poder que todos podem obter rapidamente, se desejarem. Quando a mente está desocupada ou encontra-se absorta em expectativas e devaneios fantásticos, somos em tal extensão assombrados por essas visões de que estou falando que imaginamos estar viajando para longe, atravessando o mar, lutando, falando com pessoas [...] e a nós próprios parece que não estamos sonhando, mas agindo. É certamente possível empregar de alguma forma esse poder mental. Suponha que eu esteja apresentando um caso em que uma pessoa foi assassinada. Não porci diante de meus olhos todas as circunstâncias que seja razoável supor que tenham ocorrido nessa ocasião? Não vejo o assassino saltar subitamente, sua vítima tremer, implorar misericórdia ou socorro, ou tentar fugir? Não vejo o golpe fatal, e o corpo ferido cair? Seu sangue, sua palidez, seu último suspiro e seu estertor não serão indelevelmente impressos em minha mente? É dessa forma que surge essa *enargeia*, que Cícero traduziu como “*illustratio*” e “*evidentia*”, e que faz com que não pareçamos tanto falar sobre algo que vimos quanto realmente mostrá-lo, enquanto nossas emoções estão tão ativamente engajadas como se estivéssemos presentes aos próprios eventos [*rebus ipsis*]⁴¹.

41 Idem, op. cit., VI.xxx-xxxii.

O que Quintiliano descreve é um uso retórico de imagens para persuadir. Antes, porém, de persuadir os juizes da corte, devemos primeiramente persuadir a nós mesmos por meio dessas *visiones*, imagens conscientemente trabalhadas, planejadas para gerar emoções específicas em nós mesmos. Notemos como Quintiliano usa *visiones* como o equivalente, em latim, para o grego *phantasias*, as imagens que nossa imaginação (ou fantasia) conscientemente fabrica para gerar o “caminho” e as emoções necessários para um trabalho rememorativo e cognitivo efetivo, para suscitá-las e canalizá-las, dando-lhes ambos movimento e direção (amedrontado, vexado, triste, divertido) — os elementos do *ductus* em uma obra.

V. “Pinte em seu coração”: a Cidade Celeste como *ekphrasis*

A *enargeia* era reconhecida na exegese escritural cristã do século IV (embora não fosse chamada especificamente por esse nome). Por exemplo, em seu comentário sobre Ezequiel, Jerônimo falava de pintar em nossos corações as imagens que o texto nos fazia ver. Essa expressão, *(de)pingere in corde nostro*, derivava claramente do tropo retórico da *enargeia* e de sua ênfase sobre experimentar, “ver” o que se está lendo. Naturalmente, pintar *in corde* é o trabalho emocionalmente comprometido de construir imagens da memória⁴².

Ao comentar Ezequiel, Jerônimo trata as várias descrições de templos (tanto aquela do cap. 8 como aquelas da Cidade glorificada, nos caps. 40-43) como um tipo de *ekphrasis*. Os diversos detalhes são moralizados e espiritualizados com base em uma imagem interna que as palavras pintam em nossa mente. Temos um templo e um tabernáculo interiores, diz Jerônimo, e, porque todas as coisas em Ezequiel são mostradas a nós e ao profeta em uma espécie de imagem ou quadro, podemos pintá-las em nossos próprios corações e mentes⁴³. Por exemplo, comentando o versículo que descreve os deuses egípcios pintados nas paredes

42 O verbo estreitamente relacionado, *depingere*, também era usado, talvez até mais comumente, para pintar com palavras ou mentalmente; ver as citações em *TLL s.v. depingo*, 1.b. Muitas delas são dos Padres latinos (Cassiodoro, Jerônimo, Boécio), bem como de Cícero e Quintiliano (ver especialmente os empregos de Quintiliano, *Inst. orat.* VIII.iii.63, a passagem sobre *enargeia* que acabei de citar).

43 Jerônimo, *Commentarii in Hiezechielem* III.viii.7-9.173-174 (CCSL 75, p. 95): “omnia quasi imagine picturaque monstrantur”. Jerônimo enfatiza em todo o comentário que Ezequiel é uma visão, que as coisas que ele vê são imagens, que elas devem ser enxergadas com o olho da mente e compreendidas meditativamente (espiritualmente), não literalmente. As imagens, contudo, são uma concessão divina a um requisito básico do saber humano, pois Ezequiel nada saberia sem elas.

externas do templo (Ezequiel 8:10). Jerônimo aconselha que “também nós podemos expor ídolos pintados nas paredes de nosso templo [interior], quando cedemos a todos os vícios e pintamos em nossos corações a consciência e as diversas imagens dos pecados. [...] Pois de fato não existe ser humano que não tenha alguma imagem, seja de santidade, seja de pecado”⁴⁴. Essa é certamente uma advertência contra a pintura mental com propósitos imorais, mas a vividez da ilustração mental, como veremos, é dada como certa pela observação de Jerônimo. Mais importante, o mesmo vale para a suposição de que a leitura fará surgir imagens no olho da mente. Os exemplos que Jerônimo dá de qualidades humanas, boas ou más, que são dessa forma “representadas por imagens” incluem expressões figurativas como “geração de víboras” e “não seja como um cavalo ou uma mula, carente de inteligência” — todos eles exemplos de *enargeia*, palavras que pintam nossos pensamentos.

Em vários textos do século IV, “pintar no coração” está associado à construção de “um templo do coração”. Em seus sermões, Agostinho associa as duas coisas. Pregando sobre a ordem de Jesus, “fazei amigos com o dinheiro da iniquidade” (Lucas 16:9), Agostinho rejeita uma justificativa particularmente fácil para o roubo, no estilo Robin Hood, que havia sido oferecida para esse texto paradoxal, e diz à sua congregação: “Não pinte [pingere] Deus para si dessa maneira, não recolha um ídolo como esse no templo de seu coração”⁴⁵. E, ao comentar uma imagem verbal usada no Salmo 74:8, “na mão do Senhor há uma taça”, Agostinho diz, dirigindo-se aos membros instruídos da congregação, que “vocês não devem pintar-se Deus, em seus corações, circunscrito em uma forma humana, para não erguer em seus corações simulacros de um templo fechado”⁴⁶. Nesse sermão (embora não em todos os seus escritos, como vimos), Agostinho tratou a

44 Idem, op. cit., 201-207 (CCSL 75, p. 96): “Possumus et in nostro templi parietibus idola monstrare depicta, quando omnibus vitiis subiacemus et pingimus in corde nostro peccatorum conscientiam imaginesque diuersas. [...] Quod scilicet nullus hominum sit qui aliquam imaginem non habeat, siue sanctitatis, siue peccati”.

45 Agostinho, *Sermo* 113 (PL 38.649): “Noli tibi talem pingere Deum, noli collocare in templo cordis tui tale idolum”.

46 Agostinho, *Enarrationes in Psalmis* LXXIV.9.11 (CCSL 39, p. 1.032.14-16): “*Calix in manu Domini*, cum dicit, eruditus in ecclesia Christi loquor, non utique ueluti forma humana circumscripsum Deum debitis uobis in corde pingere, ne clausis templis simulacra in cordibus fabricetis”. A restrição contra pintar um simulacro de um *clausulum templum* é interessante: Poderia Agostinho estar sugerindo que é preferível uma planta esquemática de um templo? Ver minha discussão sobre a imagem “cartográfica” do Templo para meditação no cap. 5, seção IV. As restrições nesse sermão são contra as pinturas mentais exageradamente “descritivas”: entre outras coisas, é possível que se pensasse que essa inclinação para o literal seria uma distração e que “congelaria” a flexibilidade de uma imagem cuja função é cognitiva.

pintura mental com certo cuidado, como algo que somente os cristãos experientes deveriam fazer.

É importante considerar a audiência de Agostinho ao ponderar essas considerações. Ele estava preocupado, como muitos cristãos do século IV, com as memórias dos deuses pagãos antropomorfizados, o mundo de estátuas, pinturas e mosaicos em que os romanos viviam naquele tempo, e suas restrições refletem isso. Mas estava preocupado com um tipo de pintura mental mundana e vívida, com inclinação particular para a literalidade. No *De trinitate*, seus comentários sobre a necessidade humana de imagens cognitivas deixam claro que, embora possa ter lamentado o fato, ele não nega que os seres humanos precisam ver e sentir para pensar. A qualidade vívida de sua própria linguagem, sua *enargeia*, demonstra isso.

Um último exemplo do idioma que venho discutindo coloca a pintura mental sob uma luz completamente positiva (embora Jerônimo, como sabemos, falasse em pintar no coração tanto imagens de santidade como de pecado). Em meados do século V, o monge Arnóbio, ao comentar uma certa veia apocalíptica no Salmo 98, ora para que o Senhor venha. Ao convidar sua audiência a contemplar a vinda do Senhor, pede a eles que pintem diante de seus olhos os contornos da Jerusalém Celeste:

Pinte, pinte diante de seus olhos as várias coisas criadas, toda vez que cantá-las [enquanto recita os versos do salmo]. Que tipo de coisas? Aquelas que foram vistas com maravilha pelos apóstolos [principalmente por João]: pinte os templos, pinte as termas, pinte os fóruns e as fortificações erguendo-se até o alto. E, enquanto as contempla, lembre-se de alguma pequena cabana feita de um trançado de galhos. Ela não será para você mais desprezível do que você se sentirá confundido por esses prodígios⁴⁷.

47 Arnóbio Júnior, *Commentarii in Psalmos*, 118.81-176 (CCSL 25, p. 199.151-156): "Pinge, pinge ante oculos tuos, qui haec cantas, aliquas fabricas. Quales? Illas qua mirabantur apostoli: pinge templa, pinge thermas, pinge fora et moenia in uertice excelso surgentia. Et dum ista consideras, memento casulae cuiusquem ex frondium septo contextae. Numquid non tanto illa tibi erit despectior, quanto ista mirabilia stupueris". Alguns historiadores acreditam que um ciclo de pinturas do Apocalipse estava em circulação já no século V; ainda que não haja necessariamente uma ligação, os comentários de Arnóbio aqui têm certamente interesse no que concerne a esse assunto. Ver P. Klein, "The Apocalypse in Medieval Art", em R. Emmerston e B. McGinn, *The Apocalypse in the Middle Ages*, p. 175, e as referências citadas na nota 78, p. 176. As alusões a Virgílio remetem à *Écloga* I.26, 67-69, ocasionada pelo abandono de suas terras pelo poeta, e eram parte do conjunto-padrão de instrumentos mentais da educação do fim da Antiguidade. A conexão não é feita por meio de uma palavra comum, mas de uma imagem comum, a de uma cabana rural feita com galhos de árvore (em Virgílio, com um teto de turfa).

Como Jerônimo, Arnóbio considera a descrição da Cidade Celeste feita por João como um exemplo de *écfrase*, grandemente expandido (e combinado com a cidadela na montanha, de Ezequiel) na "pintura" contemplativa de sua mente e de sua memória. Ele convida sua audiência a *fabricar* tal pintura em suas mentes enquanto entoam sua descrição textual, incluindo itens (como casas de banho) que não estão em João nem em Ezequiel. E, usando o tropo da antítese, contrasta esses esplendores urbanos celestiais com aqueles da cidade imperial terrena, aludindo "brevemente" a um bem conhecido momento virgiliano da pastoral edênica recordada, quando, na Primeira *Écloga*, o pastor Melibeu teme não "ver" nunca mais sua cabana e pede a Títiro, seu companheiro, que recontre a ocasião em que ele "viu" a grande cidade, Roma. Uma tal alusão só pode funcionar para uma audiência acostumada a prestar atenção à *enargeia*, os convites em um texto que pedem ao leitor que "veja" o que lê.

VI. Um excuro sobre aprender a visualizar: o *Dittocheon* de Prudêncio e outros versos pictóricos

Devido ao fato de meu estudo enfocar a recordação inventiva e meditativa de textos e imagens, não destaquei as funções pedagógicas de muitas dessas mesmas imagens e textos. E no entanto não se pode falar de uma sem falar da outra. A meditação era uma parte essencial do aprendizado e do ensino; o propósito da meditação é tanto memorizar quanto "afrouxar e expandir" o que foi memorizado. Os dois significados da palavra "inventar" em nenhum outro lugar se encontram tão próximos quanto nesse ato mental. Toda educação ensina aos alunos como pensar, os "caminhos" do pensar e os "hábitos mentais" que eram chamados, até o século XVII, de *formae mentis*, esquemas e dispositivos da mente, primas-irmãs das *machinae mentis*.

A importância atribuída à memorização de textos na educação básica antiga e medieval foi reconhecida há muito pelos historiadores. Conforme escreveu certa vez Henri Marrou: "uma cultura clássica se define pela reunião de obras-primas, a fundação reconhecida de sua estrutura de valores"⁴⁸. "Reconhecida" é um adjetivo-chave nessa caracterização. Esses textos formam os "lugares comuns" do pensamento e do julgamento moral na vida posterior, e a suposição de que uma criança devia memorizar cuidadosamente pelo menos longas passagens

48 Marrou, *History of Education in Antiquity*, p. 225.

deles, um verso ou dois a cada vez, e dispô-los diligentemente e de maneira segura em sua memória com o auxílio de várias *rationes* mnemônicas ou esquemas dispositivos estratégicos, pode ser encontrada desde as primeiras descrições que temos da educação antiga. E a prática não se alterou na Idade Média. Pois quaisquer que fossem as mudanças no currículo, para aprender a ler em latim, o procedimento elementar consistia em construir a partir das unidades menores (letras e sílabas), passando às maiores e a outras ainda maiores: palavras e frases, e então sentenças.

Essa pedagogia teve pelo menos duas conseqüências que são estranhas aos conceitos modernos de aprendizado da linguagem. Em primeiro lugar, a tendência ao longo de toda a Idade Média é de enxergar as palavras, em primeira instância, como letras isoladas combinadas de diversas formas em sílabas, em lugar de “compreendê-las” de uma vez como unidades semânticas (o modo que acredito ser ensinado à maioria dos modernos). As palavras são assim entendidas como *construções feitas* de sílabas, não como unidades de sentido. O modo como os textos antigos eram escritos, sem divisões de palavras, reforça esse hábito mental, pois o leitor primeiro tinha que analisar as sílabas antes que elas pudessem ser “coladas” para formar unidades semânticas. Há um poema bem conhecido do poeta cristão do século V, Optaciano Porfírio (muito admirado por alguns escritores carolíngios), que joga com essa capacidade, pois, se suas sílabas forem analisadas de um modo, formam um poema em latim; mas, se forem analisadas de forma diferente, formam um poema em grego!⁴⁹

As letras são formas visuais que sinalizam sons. Assim, toda palavra é analisada em primeira instância como um padrão sensorial de unidades mais simples, visuais e auditivas, que não possuem em si mesmas um sentido conceitual. Signos com sentido são o resultado de um “jogo” de unidades não semânticas, de modo semelhante ao desenho gráfico ou à composição musical feita com base em tonalidade, altura e duração. A pedagogia elementar do latim predispunha quem quer que se submetesse a ela a primeiramente reconhecer as letras em padrões de sílabas, formadas por uma das cinco vogais e uma, duas ou três consoantes. Nessas culturas, a tolerância, e às vezes até mesmo o gosto popular, pelo “verso con-

49 Descrito por Levitan, “Dancing at the End of the Rope”, pp. 255-6. Sobre a instituição pelos escribas da divisão das palavras e seus possíveis efeitos nos hábitos de leitura, ver P. Saenger, “Silent Reading”. Uma revisão abrangente das *carmina figurata*, acrósticos e anagramas carolíngios, está em Ernst, *Carmen figuratum*. W. Ong analisou o jogo silábico em um hino de Tomás de Aquino, em “Wit and Mystery”; ver também *A Game of Heuene*, de M. C. Davlin, um estudo cuidadoso dos jogos de palavra no poema em inglês médio *Piers Plowman*, a maioria dos quais se baseiam em jogos no nível de uma única sílaba.

creto” como aquele de Optaciano é mais uma vez instrutiva. Como William Levitan escreve sobre os versos de Optaciano (no gênero literário também chamado de *technopaegnia*), “em nenhuma das linhas o artifício depende da referência de suas palavras [...], escrever não funciona mais primordialmente como o registro da fala mas como o meio de uma [...] construção artificiosa”⁵⁰. Naturalmente, nem todos que aprendiam latim (incluindo Optaciano) tornavam-se, por isso, incapazes de atribuir referências às palavras; não é esse o meu ponto. Quero dizer, em vez disso, que discernir e, então, erigir padrões dotados de sentido a partir de elementos subsemânticos da linguagem, que eram considerados possuidores ao mesmo tempo de ressonância igualmente visual e oral, era um hábito elementar da mente que sempre podia ser invocado por aqueles que experimentaram essa educação.

Uma segunda conseqüência dessa pedagogia básica é a tendência a ver o conhecimento menos como uma “linguagem” em nosso sentido da palavra, cujas unidades racionais são semanticamente completas, e referenciais ou “conceituais” apenas em sua função, e mais como envolvendo conjuntos recombinantes de elementos de desenho, cujas unidades são “signos” subsemânticos de todos os tipos que *constroem* sentidos (em lugar de unidades que necessariamente “possuem” sentidos) em combinações com outros “signos”, combinações que variam constantemente. Isso encoraja aquela habilidade de manipular e calcular com letras que torna algumas pessoas até hoje extremamente boas em fazer acrósticos e anagramas. Uma boa quantidade das primeiras palavras que as crianças em idade escolar tinham de memorizar como exercício não eram de maneira alguma palavras “reais” em nosso sentido: elas eram completamente inventadas ou extremamente raras (isso era feito para incluir letras usadas raramente, como o “x”). E essas letras e sílabas eram praticadas em variações que varriam toda a escala de possibilidades, não importando se elas eram ou não encontradas na “vida real” (ou seja, em nossos termos, se elas tinham ou não o estatuto de “fatos”).

O resultado deve ter sido o de conferir à educação elementar o aspecto de um jogo de cálculos, no qual o reconhecimento de padrões era a chave do sucesso. Essa facilidade de cálculo depende de uma memória bem guarnecida, “disposta” em padrões que permitam prontamente “ver onde colocar” novo material, associando-o aos materiais que já estivessem “em seus lugares”⁵¹.

50 Levitan, “Dancing at the End of the Rope”, p. 249.

51 Alguns cientistas cognitivos contemporâneos analisam a cognição como algo que envolve fundamentalmente a construção e o reconhecimento de padrões. É de particular interesse a teoria do “processamento distribuído paralelo”: ver especialmente o cap. 17 de D. Rumelhart e J. L. McClelland, *Parallel Distributed Processing*, e M. Johnson, *The Body in the*

Memorizar proporcionava às crianças uma educação nos elementos do desenho gráfico de um tipo mental, interno. Esses elementos correspondiam a técnicas locacionais de divisão e recombinação para “dispor” o material na memória com propósitos cognitivos. As formas visuais das letras eram uma espécie de esquema gráfico de invenção, elementos para “representar em quadros” a leitura; eles não eram apenas signos transparentes indicando sons. Isso fica claro pelo conselho de Quintiliano (dado também por Hugo de St.-Victor mais de mil anos depois) de que os estudantes deveriam sempre memorizar textos do mesmo papiro ou códex, não fossem as imagens sobrepostas dos mesmos textos escritos em livros diferentes desorganizarem e confundirem suas memórias⁵².

Cassiodoro parece ter desenhado diagramas e outras imagens pedagógicas para alguns de seus livros⁵³. Essa prática era um reconhecido acompanhamento para a leitura, especialmente para a organização de “informações” de outro modo desprovidas de estrutura. Mas tais auxílios visuais não são as características mais comumente “vistas” daquilo que se tornou a pedagogia monástica. A importância dada a que se aprendesse a visualizar enquanto se lia (silenciosamente ou em voz alta) é enfatizada pelo fato de que vários livros de leitura padrão, de nível elementar, da época medieval, são também livros de imagens: o *Bestiário*, o *Aratus* ou livro das constelações, e uma série de “livros de gravuras” narrativos, incluindo o livro de Prudêncio, formado de resumos, em poemas de quatro versos, dos enredos de histórias da Bíblia, chamados coletivamente de *Dittocheon*.

Como o *Bestiário*, o *Dittocheon* teve uma vida extremamente longa como livro de leitura para iniciantes, e uma vida igualmente longa como fonte iconográfica de episódios-chave narrativos, do Antigo e do Novo Testamento, em relação figurais uns com os outros. Os leitores são chamados a “olhar” e “ver”, visto que cada episódio é sintetizado em uma imagem simples e, frequentemente, única. Eis um exemplo: “Coberto de túmulos, o campo de Haceldama, vendido pelo

Mind. H. Margolis, em *Patterns, Thinking, and Cognition*, aplica a noção de “padrão” cognitivo à construção dos juízos racionais; sua discussão da “revolução copernicana” segundo esses termos é particularmente instrutiva.

52 Quintiliano, *Inst. orat.* XI.ii 32; ver *The Book of Memory*, pp. 74-5.

53 As figuras de Cassiodoro foram várias vezes discutidas, e sua autenticidade é motivo de debates, mas a maioria dos estudiosos parecem ter decidido que são originais. Ver os comentários de R. Mynors, o organizador de *Institutiones*, pp. xxii-iv, e mais recentemente K. Corsano, “The First Quire of the Codex Amiatinus”, e F. Troncarelli, “Alpha e acciuga”. Algumas das variedades e dos possíveis usos dos diagramas escolares e planos pedagógicos, particularmente das artes liberais, têm sido examinados, do período carolíngio até a época do Mestre Eckhart, por K.-A. Wirth, “Von mittelalterlichen Bildern und Lehrfiguren”. Sobre o uso de formas diagramáticas nos primeiros livros, ver K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*.

preço de um crime indizível, recebe corpos para sepultamento. Eis o preço do sangue de Cristo. À distância [*eminus*], Judas, desesperando-se por seu grande pecado, aperta com força seu pescoço em um laço⁵⁴. Essa locação é tratada por Prudêncio como um lugar de memória, não importando se seus versos descreviam inicialmente alguma pintura real. Primeiro vemos o campo, coberto com túmulos acima do solo, à maneira romana. Seu nome hebraico significa “campo de sangue” (Mateus 27:5; Atos 1:19); essa etimologia (que um estudante deve prover com base em seu próprio conhecimento textual, ou que um professor deve fornecer-lhe em seus comentários) recorda o dinheiro sujo de sangue da recompensa que Judas recebeu por trair Jesus. Então, atendendo ao convite feito nessas linhas pelo poeta, para olhar além da cena, vê-se, à distância (a de um “arremesso de lança” em lugar da distância de um combate corpo a corpo), a figura de Judas enforcado⁵⁵. Finalmente, para que enxerguemos o detalhe de seu pescoço comprimido no laço, a linguagem traz a imagem até nossos olhos, de longe para muito perto. Essa telescopia de nosso ponto de vista pode ser executada mentalmente com facilidade, mas seria difícil realizá-lo fisicamente (especialmente se, como usualmente se supõe, essas quadras descrevessem cenas pintadas à distância, numa parede de igreja).

O ponto que desejo ressaltar é que, ainda que essas estâncias tivessem sido escritas originalmente como uma descrição de imagens materiais, Prudêncio as trata (como obviamente o fizeram as gerações depois dele) como prescrições para visualização mental, usando o recurso da *enargeia* retórica. Ele faz delas lembretes *summatim* mnemotecnicamente efetivos dos principais eventos da Bíblia. Elas eram de fato tão efetivas que essas 49 cenas ofereceram tropos iconográficos padrão para a decoração de igrejas durante toda a Idade Média⁵⁶.

54 Prudêncio, *Dittocheon (Tituli historium)*, xxxix (LCL 398, p. 364): “Campus Acheldemach sceleris mercede nefandi / venditus exequias recipit tumulosus humandas. / sanguinis hoc pretium est Christi. Iuda eminus artat / infelix collum laqueo pro crimine tanto”.

55 *Eminus* é geralmente traduzido por “de longe”, mas “longe” é uma medida notoriamente incerta. Tudo que se pode dizer com razoável segurança é que aqui a palavra significa “não bem perto”. Ver as citações, especialmente as de Caesar, em OLD e em Lewis e Short s.v. *eminus*.

56 Não há imagens em nenhum dos manuscritos existentes do *Dittocheon*. Tem sido admitido que as quadras do *Dittocheon* serviam originalmente como *tituli* para um conjunto de murais, agora perdidos. Elas podem ter servido para isso — mas a qualidade “pintural” da linguagem não é suficiente por si só para sustentar essa afirmação. Sobre o papel desse poema no estabelecimento de uma iconografia tipológica de cenas bíblicas, ver C. Davis-Weyer, “Komposition und Szenenwahl im Dittochaem des Prudentius”.

Mas o *Dittocheon* também foi (um fato menos conhecido) um livro de leitura básico comum, usado durante toda a Idade Média⁵⁷. Surge então a questão de por que isso aconteceu, especialmente quando se sabe que nenhuma imagem acompanhava a leitura. Havia outros textos (os dísticos de "Cato", por exemplo) cujo latim era igualmente simples e edificante. O que o *Dittocheon* faz é apresentar as histórias da Bíblia em uma linguagem altamente visual como uma série de quadros sintetizados. Ele não apenas sintetiza conteúdos, mas instrui e treina um hábito da mente. Um leitor se move de uma cena cuidadosamente visualizada em seu "lugar" para a cena seguinte, como se passasse de um quadro a outro, através das quadras individuais que compõem todo o poema. Cada cena tem pelo menos uma imagem dotada da qualidade estilística conhecida como *enargeia*, descrição visual vívida e, de fato, sinestésica, que pinta tal imagem diante dos sentidos *da mente*. O nome *Dittocheon* significa "alimento em dobro", proporcionando um banquete para a meditação realizada pela mente sensorial e memorante, do tipo que vimos analisando.

Algumas vezes a literatura pedagógica medieval dessa espécie também proporcionava de maneira explícita orientações locacionais e descritivas para a pintura mental — "coloque", "pinte", "faça" e outras semelhantes. Um bom exemplo é o Bestiário, que, ao longo de sua existência medieval, não foi tanto um livro de história natural quanto um livro de leitura-e-memória, que proporcionava alguns dos "lugares comuns", os blocos fundacionais, da mnemônica inventiva⁵⁸. A descrição da criatura é chamada de *pictura*, e, enquanto o leitor "pinta" mentalmente seu retrato a partir da descrição dada nas palavras, vinculam-se máximas às características da imagem⁵⁹. Dessa maneira, cada *pictura* completa no Bestiário proporciona a organização dos temas morais — sua *forma* ou *ratio*, para usar outras duas palavras técnicas que são sinônimas no contexto prático do trabalho de memória⁶⁰. Logo, o Bestiário, além de ser um compêndio de conteúdo moralizado, também ensina uma técnica inventiva e cognitiva particular, a qual (como os medievalistas reconhecerão) é uma das maneiras mais comuns, na Idade Média, de se fazer uma composição.

57 Ver Gehl, *A Moral Art*, esp. pp. 43-56.

58 Sobre a ambiência pedagógica da tradição do Bestiário, ver E. McCulloch, *Medieval French and Latin Bestiaries*. Ver também a longa Introdução ao *The Medieval Book of Birds*, de W. Clark.

59 Um excelente exemplo é a tradução anglo-normanda do Bestiário por Philippe de Thaon; dicuti isso em *The Book of Memory*, pp. 126-7.

60 Isso foi demonstrado em um artigo importante de B. Rowland, "The Art of Memory and the Bestiary". Ver também os comentários de S. Lewis, "Beyond the Frame", sobre uma variedade correlata de "livro de gravuras".

Outros "quadros" em versos elementares, comuns nos manuscritos posteriores e associados particularmente a livros escolares, foram bem descritos por Michael Curschmann⁶¹. São os assim chamados *versus rapportati*, cuja existência em manuscritos data do final do século XI: havia um exemplo bem conhecido deles no *Hortus deliciarum*. Essa figura apresenta um interesse particular porque, embora claramente concebida para a pedagogia elementar, também era usada como um tropo de invenção por adultos instruídos, um esquema heurístico útil para a meditação e para a composição de sermões. Esse tipo de figura escolar, feita de palavras e desenhos, não é muito diferente dos complexos quebra-cabeças (para o cérebro e para a imaginação) dos poetas da Antiguidade e das *carmina figurata* carolíngias.

Os *versus rapportati*, diferentemente dos gêneros de jogos de palavras complexos empregados no verso concreto mais sofisticado, servem especificamente como exercícios: proporcionam uma prática elementar na formação de padrões cognitivos do tipo explorado por aqueles gêneros mais sofisticados. Os desenhos são de monstros, modelados a partir de formas de animais. Mas as formas, por sua vez, figuram as partes constituintes dos versos. Nem desenhos nem versos podem ser isolados uns dos outros: as formas surgem das palavras e vice-versa.

A Figura A mostra duas gravuras, que funcionam um pouco como as estâncias na poesia (isto é, composições de versos), feitas a partir desses *versus rapportati*. O texto latino associado à figura semelhante a um pássaro é

61 M. Curschmann, "Imagined Exegesis". Embora eu pense que Curschmann conclui muito rapidamente que a exegese visual era uma novidade no século XI, e também que era uma invenção germânica, apoio completamente sua conclusão principal, de que a relação entre imagens e palavras deve ser discutida em termos de "função: como, independentemente de suas tradições estilísticas, iconográficas ou intelectuais próprias, textos e imagens funcionam juntos em instâncias dadas" (p. 169). A maioria dos trabalhos recentes sobre a relação entre texto e imagem têm-se concentrado (por razões óbvias) em materiais produzidos depois do século XI, mas penso que seria errado concluir a partir disso que a cultura monástica anterior fosse iconoclástica de uma forma verdadeiramente prática. Minha própria pesquisa conduziu-me a uma conclusão bem diferente, como deveria ser aparente a esta altura. Um estudo preliminar da "teoria" (se pudermos chamá-la assim) da exegese visual, de Paulino de Nola e Prudêncio até o século XI, é o de A. Esmeijer, *Divina quaternitas*, embora eu ache que a autora enfatiza demasiadamente as fontes neoplatônicas para essa prática, o que lhe confere um aspecto esotérico que eu não penso que ela tivesse na Idade Média. Entre muitas discussões excelentes sobre o uso *cognitivo* das imagens em livros produzidos em torno do século XII, achei particularmente úteis as observações de M. Camille, "Seeing and Reading"; C. Hahn, "Picturing the Text"; e M. Caviness, "Images of Divine Order". O ensaio inicial de H. Bober, "An Illustrated Medieval School-Book of Bede's 'De natura rerum'", é muito relevante para o assunto. Ver também Sicard, *Hugues de Saint-Victor et son école*, esp. pp. 7-45, e *Diagrammes médiévaux*; e J.-C. Schmitt, "Les images classificatrices".

Bos lepus ales equus homo serpens pavo leo grus
pes caput os pectus manus ilia cauda juba crus.

Associada à criatura com chifres, está a seguinte estância:

Latrans vir cervus equus ales scorpio cattus
Dente manu cornu pede pectore retro vel ungue
Mordeo cedo peto trudo neco scindo⁶².

Para ler cada um desses “poemas” e extrair deles algum sentido, deve-se ler cada frase verticalmente (*Bos-pes*, *lepus-caput*, *ales-os*, ou *latrans dente mordeo e cervus cornu peto*). Note-se que essas frases não têm relação gramatical — não têm uma sintaxe —, pois todos os substantivos-sujeitos estão declinados apenas no nominativo singular, porém os verbos, nos lugares em que aparecem, estão na primeira pessoa do singular. Os versos têm sentido somente quando relacionamos as frases ao desenho. Como já foi escrito muito sobre eles, não os discutirei extensamente aqui. Quero apenas observar que a maneira como tais figuras em versos requerem uma “divisão” do todo em partes menores, as quais devem ser combinadas ou “compostas” para construir quaisquer padrões de sentido, seja a partir das palavras ou das imagens, engloba exatamente as tarefas gêmeas da leitura e do trabalho da memória: *divisio* para absorver e *compositio* para usar o que foi absorvido para o pensamento ulterior. Os versos demonstram a técnica da *divisio*, e os desenhos “construídos” a partir deles demonstram a técnica da *compositio*.

Como diz Curschmann sobre eles, as figuras e o poema são desenhados como itens separados do manuscrito, ocupando espaços na página não associados a qualquer contexto particular. Eles são “armazenados de maneira muito parecida com uma *tabula*, uma figura escolar concebida para iniciar ou estruturar a discussão em variados [...] contextos; não para dar a conhecer por si mesma qualquer lição particular”⁶³. Todo o complexo de palavras e desenho é denominado

62 “Boi lebre pássaro homem serpente pavão leão garça-azul / pé cabeça bico peito mão corpo cauda juba perna”; “O que ladra [cão] homem veado adulto cavalo pássaro grande escorpião gato / Com dente com mão com chifre com pé com seio da parte de trás [cauda] ou com garra / Eu mordeo eu recuo eu ataco eu golpeio eu empurro eu mato eu despedaço.” *Versus rapportati* similares foram editados por G. Silagi como “Tituli zu Kompositfiguren” em MGH, *Poetae latini medii aevi* vol. 5.3, p. 656 (#11). Eles continuaram muito populares, ainda que a figura do “pavão” mostrada aqui tenha perdido a terceira linha que outros exemplos possuem.

63 Curschmann, “Imagined Exegesis”, p. 161.



Figura A: Duas figuras monstruosas compostas a partir de *versus rapportati*; f. 255v do *Hortus deliciarum* do século XII. Apud R. Green, *Hortus deliciarum*.

por Gerhoch de Reichersberg (meados do século XII) uma *pictura*. Ele usa essas figuras como a forma estrutural para um tratado exegético sobre alguns textos dos Salmos⁶⁴. Por exemplo, quando Gerhoch explica o Salmo 37:4, e em particular a frase “a face dos meus pecados [*facies peccatorum*]”, ele diz que ser um pecador é ser como as bestas. Assim, a “face dos pecados” pode ser vista como

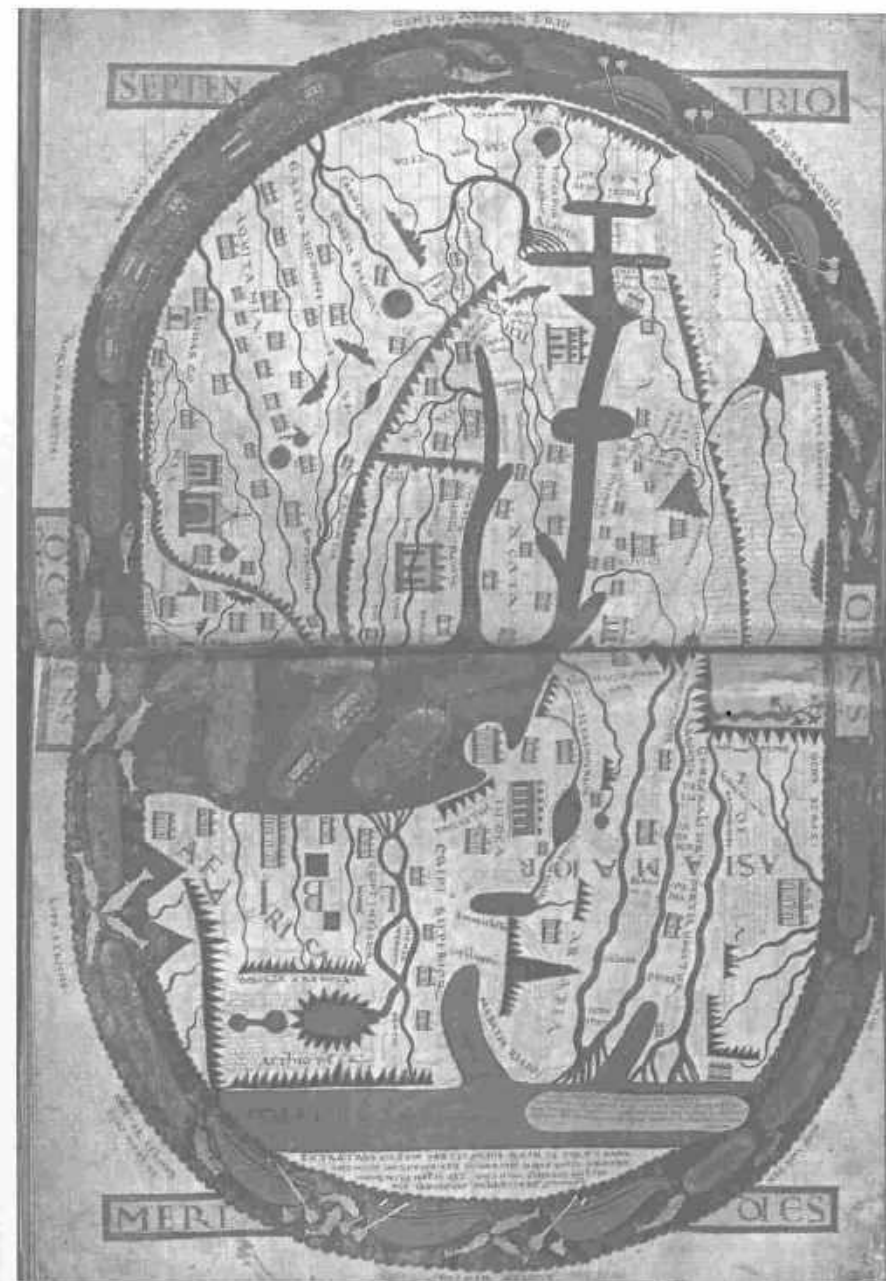
64 O uso por Gerhoch desse instrumento é discutido em Curschmann, “Imagined Exegesis”, pp. 162-3.

um compósito de formas animais. Gerhoch mostrará isso aos seus leitores “em *pictura*”, pois “aquelas coisas que nos esforçamos para expressar em palavras aparecerão mais claramente através da observação da seguinte pintura [*subiecta pictura*]”⁶⁵. No manuscrito, no lado oposto a esse texto, são desenhadas as figuras dos *versus rapportati*. Entretanto, como demonstra Curschmann, essas figuras convencionais são grandemente expandidas e retoricamente dilatadas no curso da composição exegetica. Logo, pareceria que a *subiecta pictura* à qual Gerhoch se refere não é somente o desenho a pena desse manuscrito, mas toda a composição que ele constrói, usando o desenho como base.

Eu modificaria o entendimento comum sobre os variados diagramas e desenhos e até, em alguns casos, das ilustrações completas que encontramos nos manuscritos monásticos. Eles não são apenas “auxílios” para a compreensão, como poderíamos dizer, implicando com isso seu papel subserviente à linguagem e também que eles são, de alguma maneira básica, desnecessários para o conhecer. Eles são exercícios e exemplos a serem estudados e lembrados tanto quanto o são as palavras. Palavras e imagens *juntas* são dois “modos” da mesma atividade mental — invenção. Além da aquisição de um repertório de palavras — os *dicta et facta memorabilia* —, as crianças também reuniam em suas memórias um repertório de imagens⁶⁶.

65 Citado de Curschmann, “Imagined Exegesis”, p. 163: “Sed ea quae verbis molimur exprimere, clarius apparebunt per inspectionem subjectae picturae”. A fonte original é Munique, Bayerische Staatsbibliothek MS. Clm. 16012.

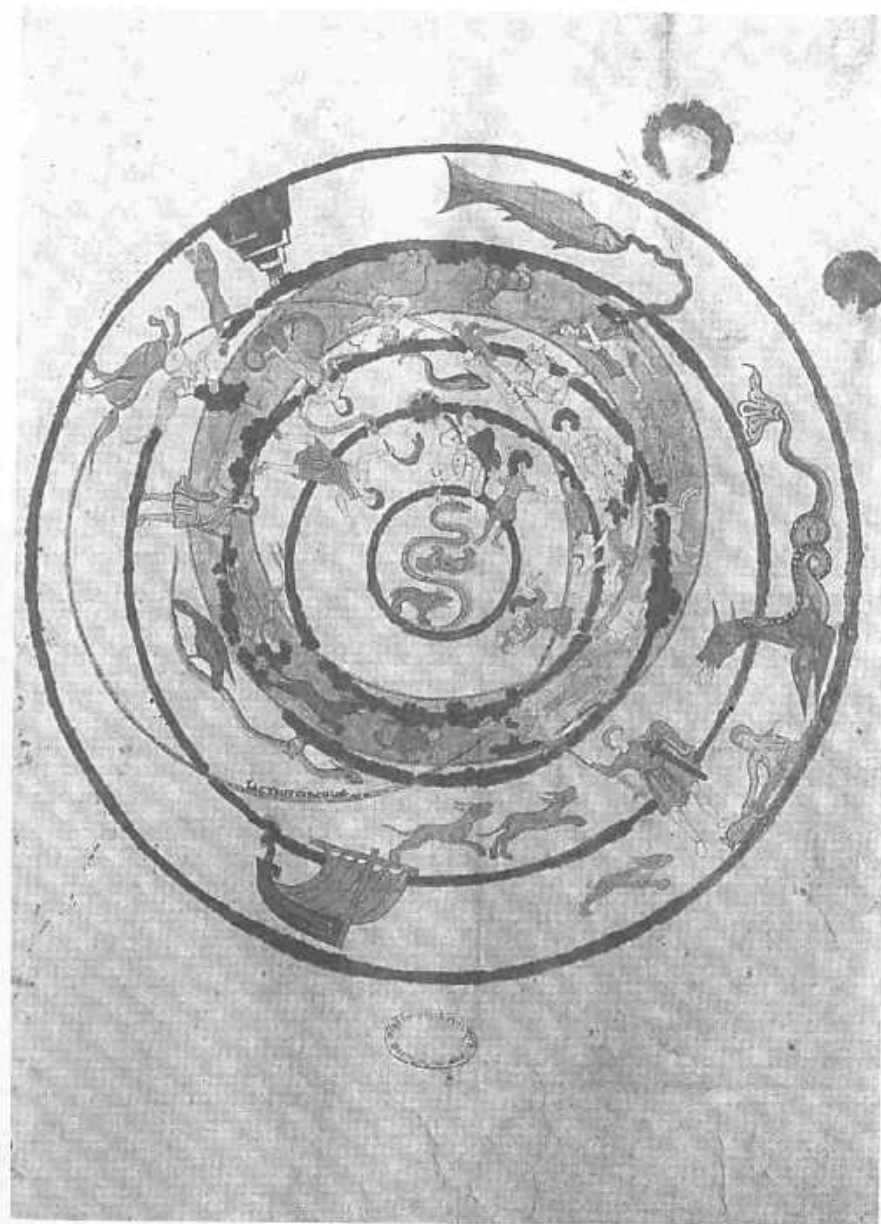
66 Vários estudos recentes discutiram os métodos desse treinamento preliminar e as pessoas, principalmente a mãe, responsáveis por ele nas casas medievais. O alfabeto e os salmos e orações básicos eram o conteúdo desse treinamento; as imagens constituíam uma parte essencial dessa educação. A disposição e a ornamentação dos livros de oração medievais para os leigos deveriam ser estudados nesse contexto educacional: por exemplo, há um Livro de Horas do século XV feito para Marguerite d’Orléans (Paris, BN MS. Lat. 1156B) com um alfabeto desordenado (f. 153), exatamente do tipo que as crianças usavam para ter certeza de que reconheciam as formas das letras individuais. Ver M. T. Clanchy, “Learning to Read in the Middle Ages and the Role of Mothers”, e D. Alexandre-Bidon, “La lettre volée”. Quintiliano enfatiza como uma criança deveria aprender as formas das letras através de meios táteis como blocos de marfim cinzelados (*Inst. orat.* Li.25-26). Essa ênfase educacional na forma, é tentador especular, pode ter contribuído para uma inclinação pelo “desenho gráfico” nas letras escritas, que os estudiosos frequentemente observaram, especialmente nos livros insulares e carolíngios. Durante toda a Idade Média, um escriba escreveria várias formas diferentes para certas letras (A, por exemplo) em razão do desenho da página, e há exemplos bem conhecidos do uso de letras com formas animais e humanas.



Prancha 1: Mappamundi, uma pintura esquemática mostrando o hemisfério da Terra cercado por Oceanus, do *Beatus* de St-Sever. Feito na Abadia de St-Sever (Gasconha), terceiro quartel do século XI. Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 8.878, ff. 45v-46.



Prancha 4: A abertura do sexto selo do Livro do Cordeiro, que causou um grande terremoto e fez que as estrelas caíssem do céu (Revelação 6:12-17). *Beatus* de St.-Sever; essa página foi pintada por Stephanus Garsia, o mestre-iluminador desse manuscrito. Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 8.878, f. 116.



Prancha 5: Aratus, *Phaenomena*: os círculos celestes e as constelações boreais. No centro encontram-se as duas Ursas e o Dragão. Feito em torno do ano 1000 pelo abade Odbert em St.-Bertin (Pas de Calais). Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque Municipale, MS 188, f. 20.



Prancha 6: Isidoro de Sevilha, *De natura rerum*: constelações. Cada constelação é desenhada como um padrão de estrelas, com um texto descritivo que o acompanha. Nessas duas páginas aparecem Gêmeos, Câncer, Leão, "Agriator" (Auriga, o Cocheiro), Touro, Cefeu, Cassiopeia, Andrômeda e "Equus"



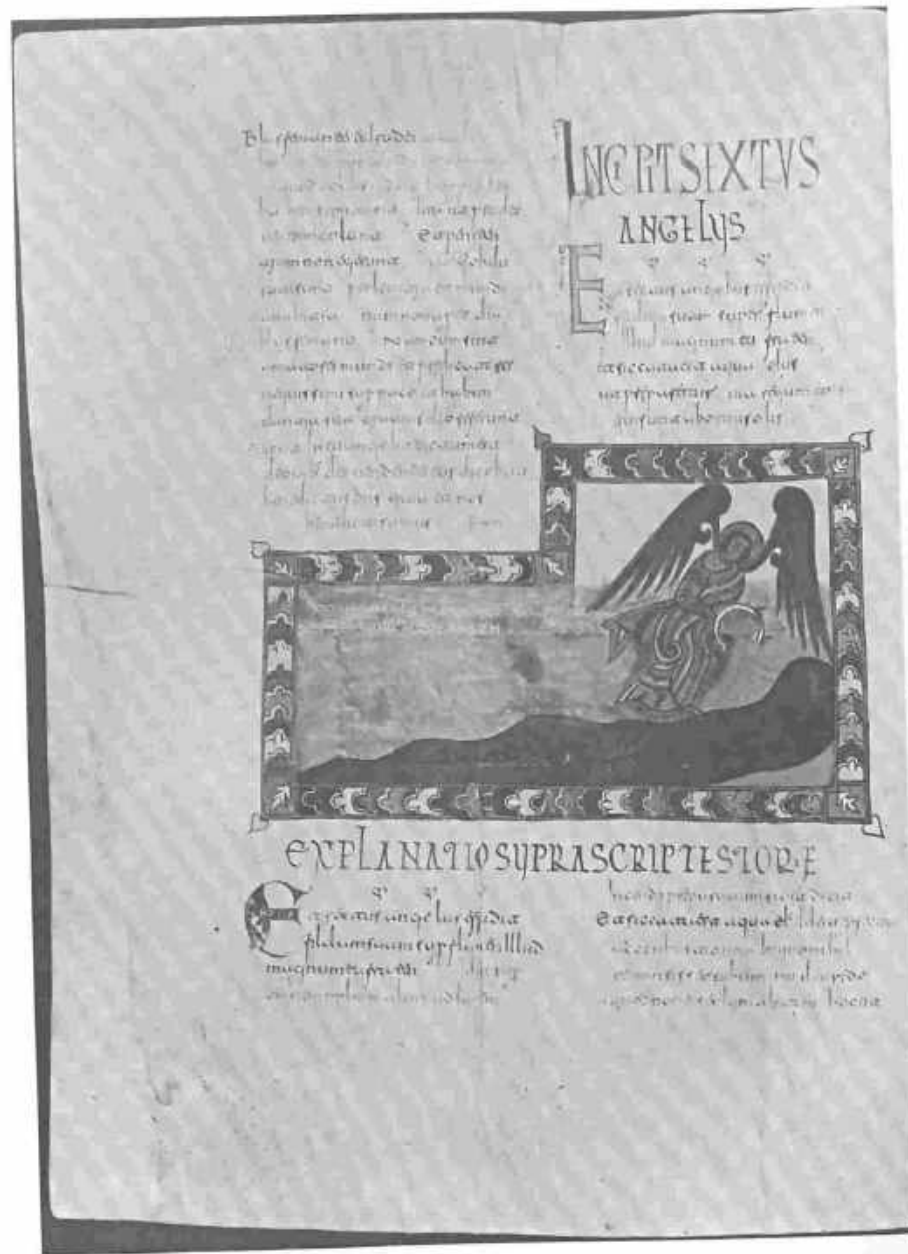
(Pégaso). Fim do século VIII ou início do IX, Monastério de Notre-Dame de Laon, possivelmente feito ali. Laon, Bibliothèque Municipale, MS 422, ff. 27v-28.



Prancha 7: O Moinho: capitel na nave lateral sul da Basílica de Santa Madalena em Vézelay; segundo quartel do século XII.



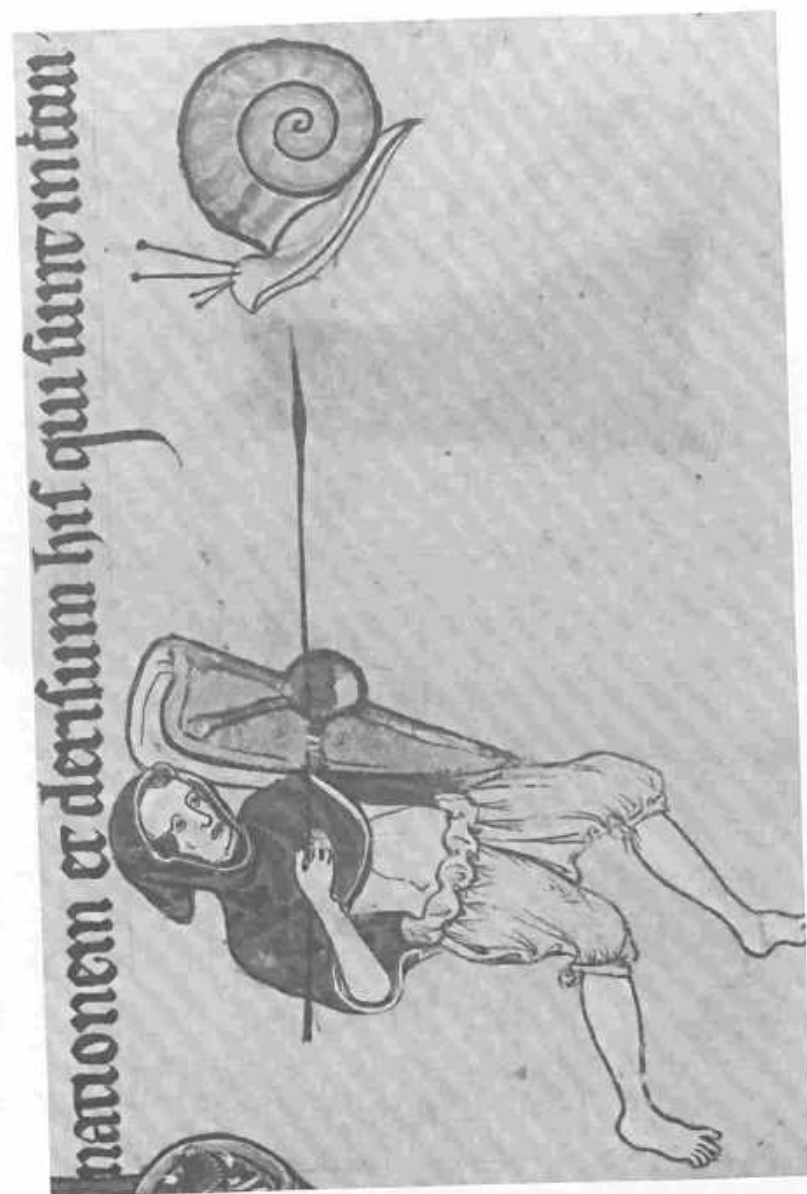
Prancha 8: Uma imagem de Prudência, desenhada logo antes da oração final da *Psychomachia*, cujo texto começa na página seguinte. O texto escrito nessa página é o das linhas 880-7; na legenda da margem, lê-se: "Prudentius gratias Deo agit", "Prudência dá graças a Deus". Cambridge, Corpus Christi College MS 23, f. 40; primeira metade do século XI, da Abadia de Malmesbury.



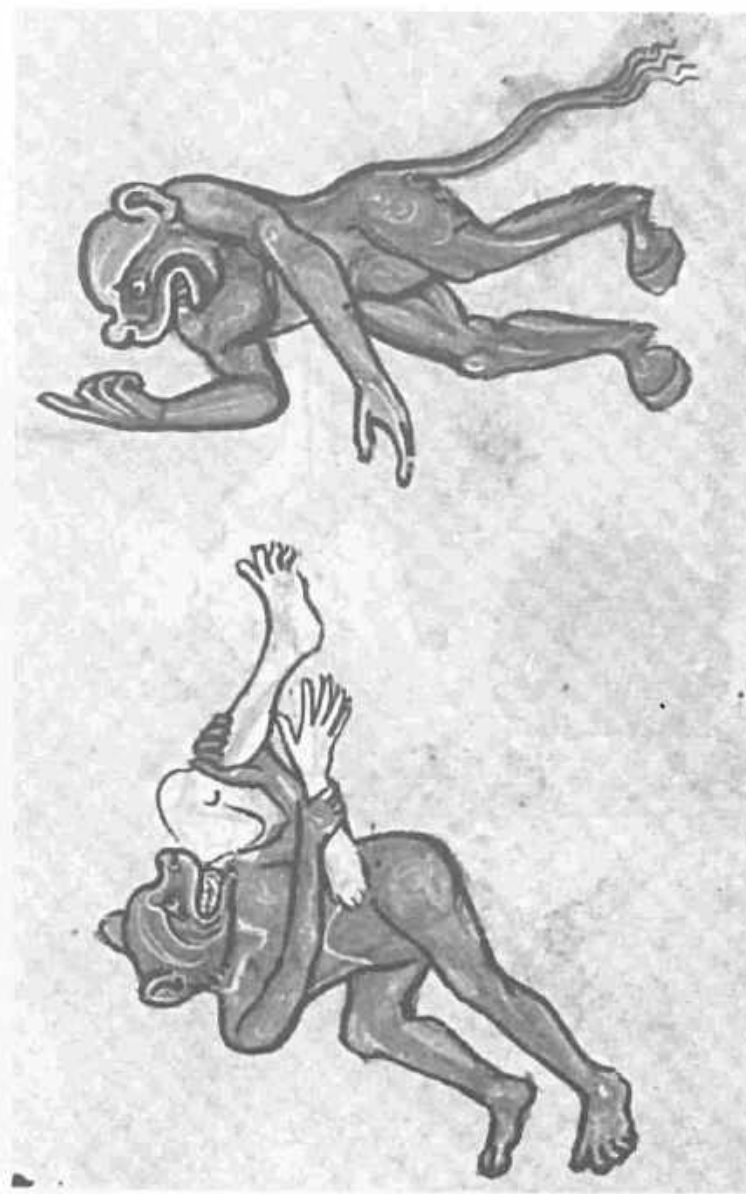
Prancha 9: O sexto anjo derrama sua taça sobre o rio Eufrates (Revelação 16:12), do *Beatus Morgan*. Feito por Maius c. 940-945, na Espanha, talvez em Tábara. Nova York, Pierpont Morgan Library MS M. 644, f. 190v.

RES QUASI AD LACRONEM EXFUSIS CUM GLA
 ONIS QUSABUS CUM PRACHEN TO CRE INC.
 CUM COACHIE UOBIS CUM FUERIM IN TEM
 PLO NON EXTERIORES IN QUS IN ME SED
 HAECEST HORA UEFERA QUS POTESTUS
 TE IEBRARUM
QU PRACHEIDENTES AUTEM CUM
 DUXERUNT AD OOMNUM PRINCIPES
 SACERDOTUM
 ET US UERO SEQUEBATUR CUM ALI
 TE ACCENSO AUTEM IGNE IMMEDIO
 ATRIO QUS CIRCUM SEDE TAB: ILLIS
 ERAT PTERUS IMMEDIO EORUM QUEM
 CUM IUDISSA APICELLA QUE CLAM SEDE
 TEM AD UMEI QUS CUM FUISSA IN AITA
 DIXIT QUS HIC CUM ILLO ERAT AT ILLE NEG
 TIT

Prancha 10: Uma página pontuada do Livro de Kells, um livro insular dos Evangelhos, feito no século IX, provavelmente em Northumberland. Dublin, Trinity College, MS 58, f. 278.



Prancha 11: Um caramujo em justa com um cavaleiro em uma margem inferior do Saltério Rutland, produzido c. 1260 para a família Lacy, na Inglaterra, talvez em Londres. Londres, British Library MS Add. 62.925, f. 48.



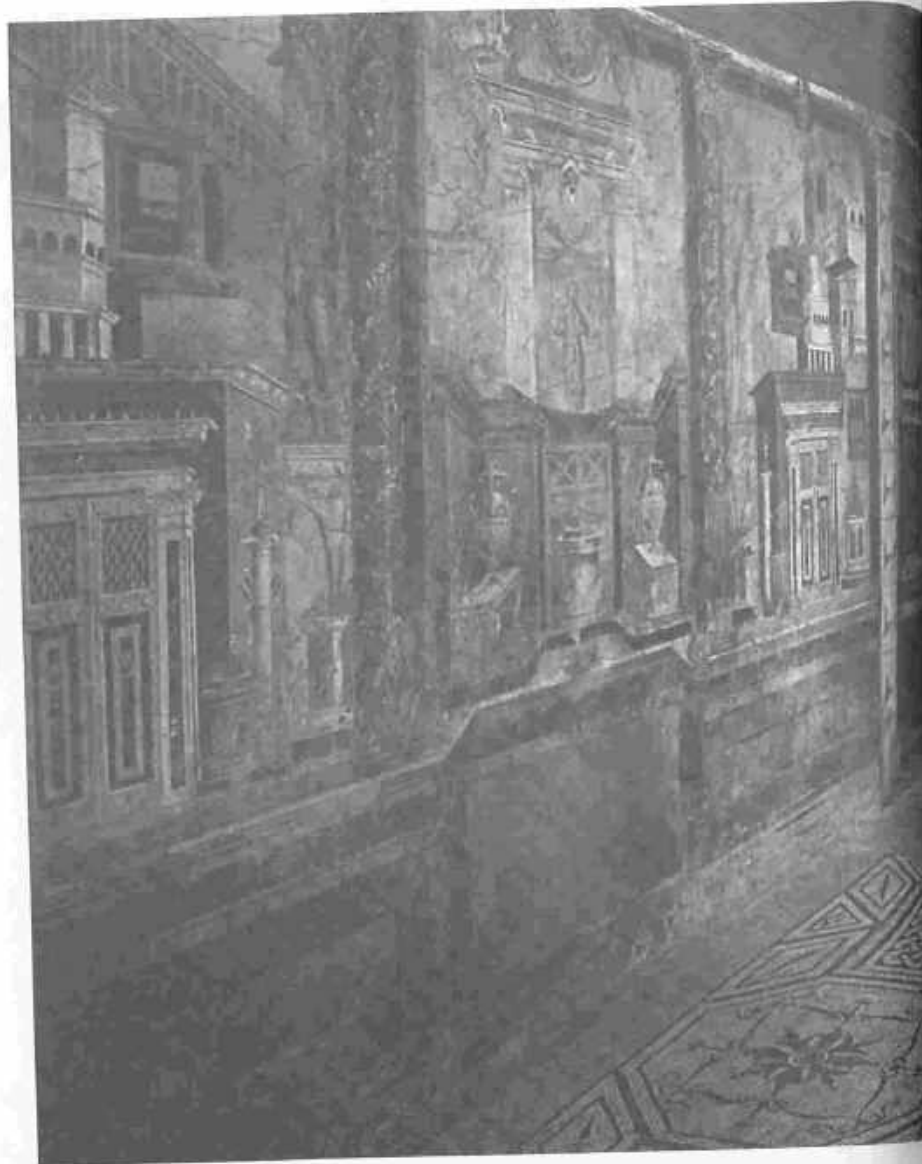
Prancha 12: Um monstro mastiga vários membros seccionados em uma borda do Saltério Rutland. Londres, British Library MS Add. 62.925, f. 83v.



Prancha 13: Um cão de caça (*lymer*) segue a pista de um coelho escondido, em uma margem do Saltério Rutland. Londres, British Library MS Add. 62.925, f. 57v.



Prancha 14: Uma cadeia de *pretzels* e biscoitos circunda a margem de uma oração; das *Horas* de Catarina de Cleves, feito na Borgonha nos anos 1430. Nova York, Pierpont Morgan Library MS M. 917, p. 228.

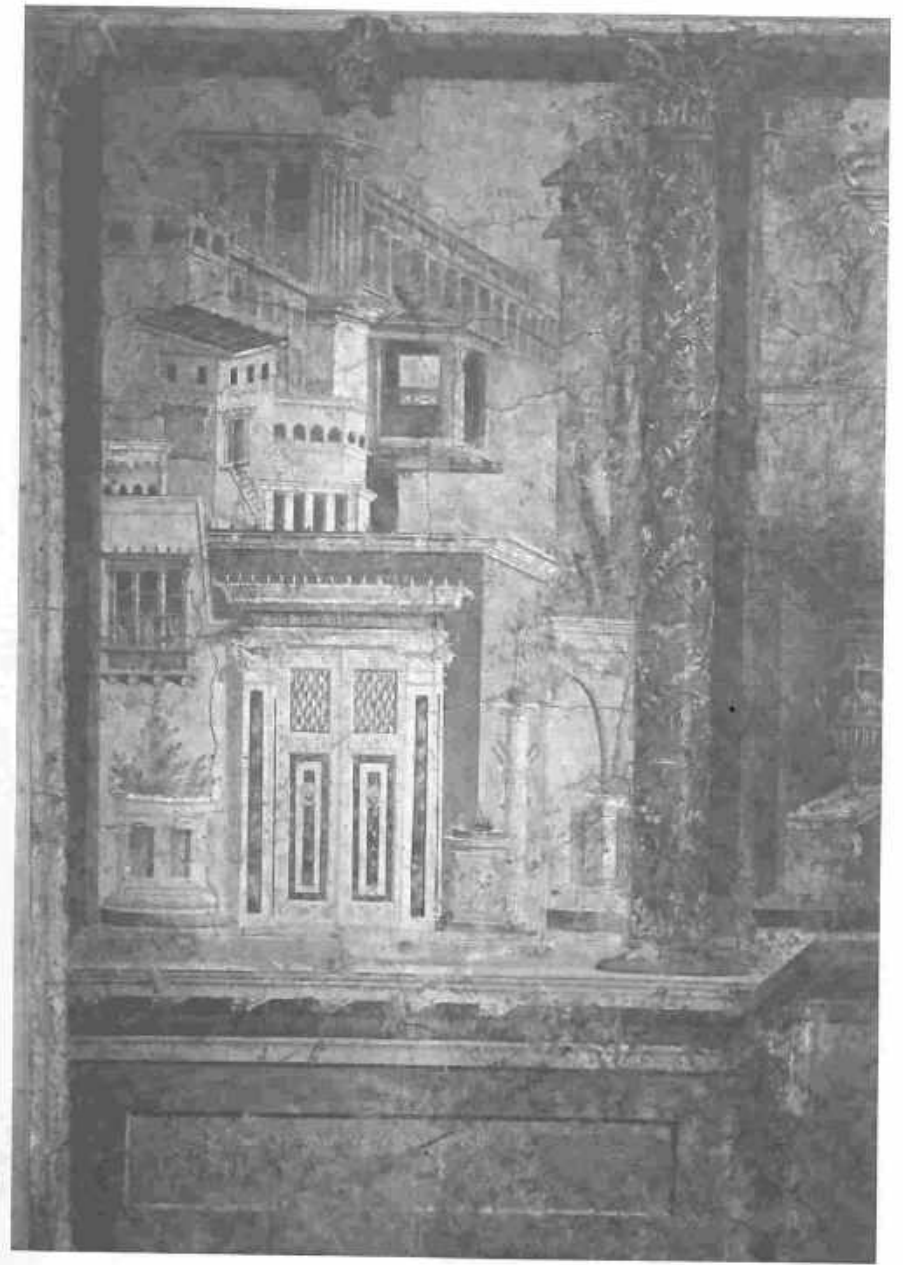


Prancha 15: *Cubiculum M*, na *Villa* de Fannius Synestor, Boscoreale; Romano, 40-30 a.C. A instalação completa é moderna; nem o mosaico do chão nem o divã e a banqueta vieram da mesma *Villa*. Nova York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1903 (03.14.13).





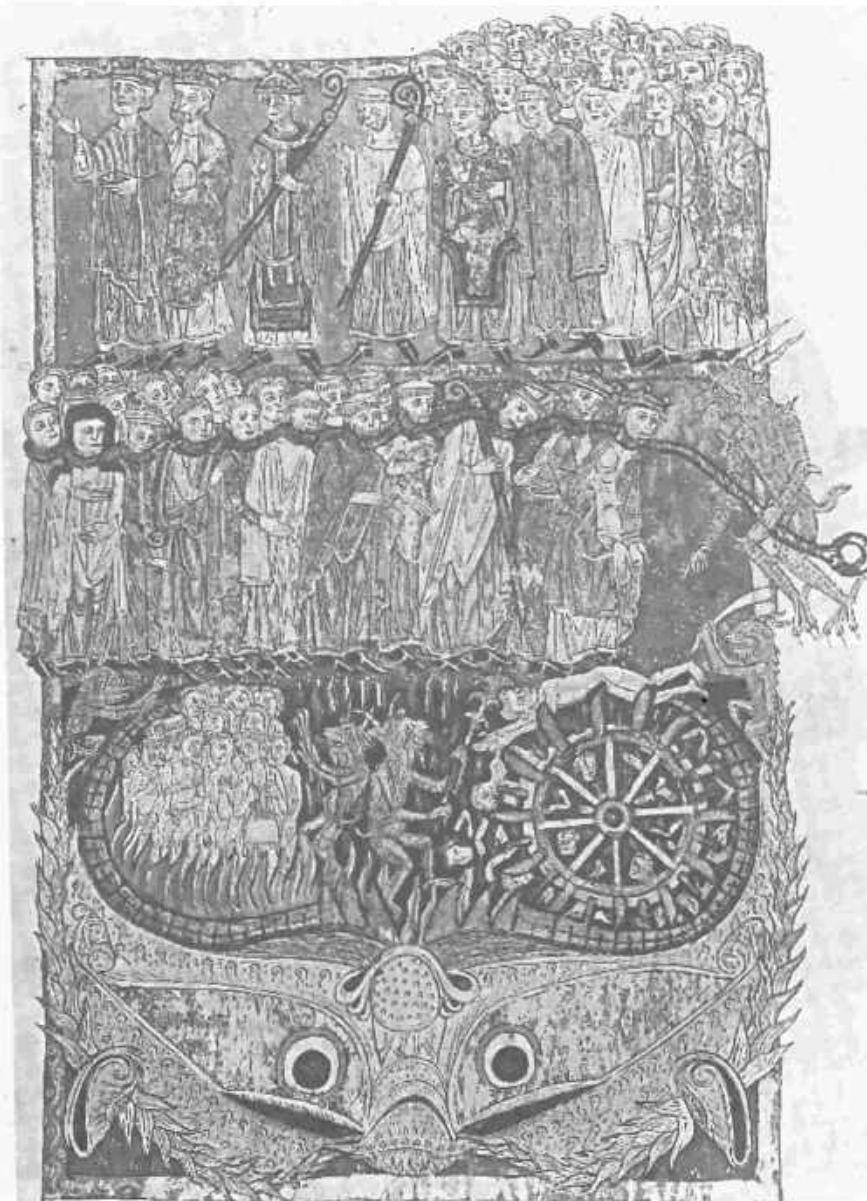
Prancha 16: Uma página com tapete de cruzes no início do Evangelho de Lucas, dos Lindisfarne Gospels, produzidos na Abadia de Lindisfarne, Londres, British Library MS Cotton Nero D.IV, f. 138v.



Prancha 17: Pintura mural, painel II, do *Cubiculum M* na *Villa* de Fannius Synestor, Boscoreale. Nova York, Metropolitan Nova York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1903 (03.14.13).



Prancha 18: Uma pintura do Inferno, f. 255 do *Hortus deliciarum*, um livro de meditação feito pela abadessa Herrad de Hohenbourg, século XII; de uma cópia do século XIX da página do livro original, que hoje está destruído. Apud R. Green, *Hortus deliciarum*.



Prancha 19: O Inferno e a Boca do Inferno, do *Beatus* de Arroyo, feito na região de Burgos, primeira metade do século XIII. Paris, Bibliothèque Nationale, MS nouv. acq. lat. 2290, f. 160.



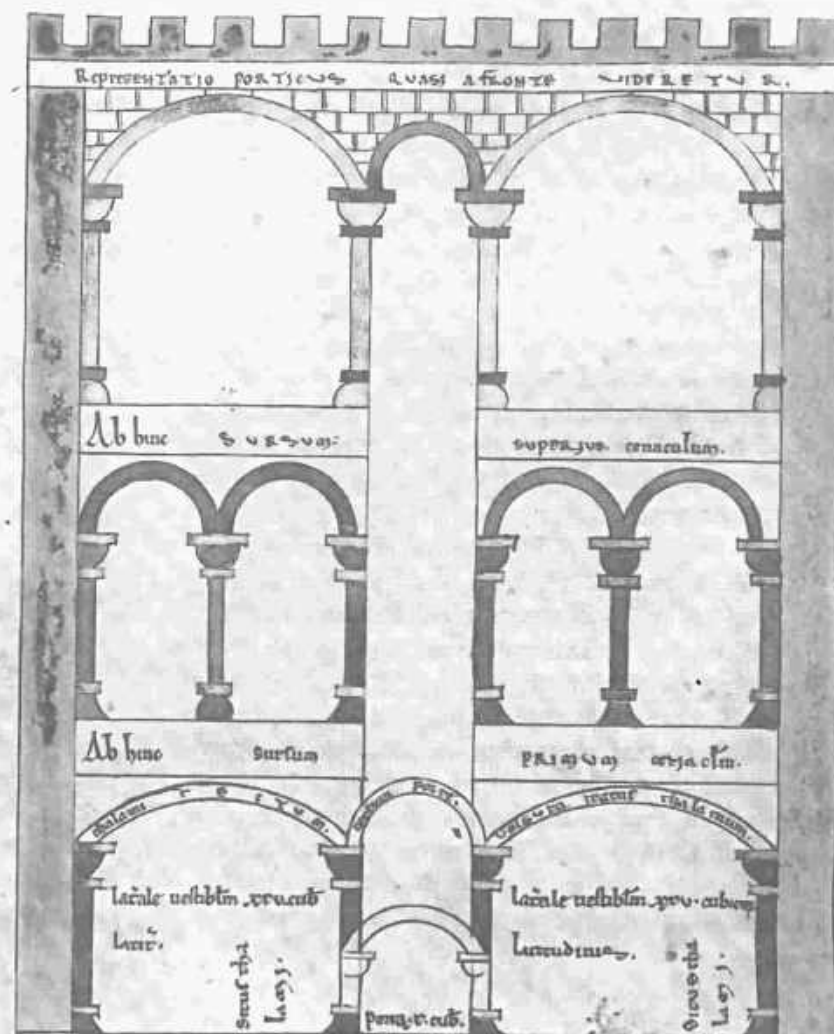
Prancha 20: Igreja de Teodulfo em Germigny-des-Prés (Loire): mosaico da Arca da Aliança ladeada por dois querubins guardiões. Feito no início do século IX por artesãos italianos.



Prancha 21: Gunzo, em seu sonho (notemos seus olhos abertos), vê São Pedro, São Paulo e Santo Estêvão com linhas de construtor medindo o plano na nova igreja em Cluny. Paris, Bibliothèque Nationale MS lat. 17.716, f. 43. Detalhe de um manuscrito feito c. 1180.

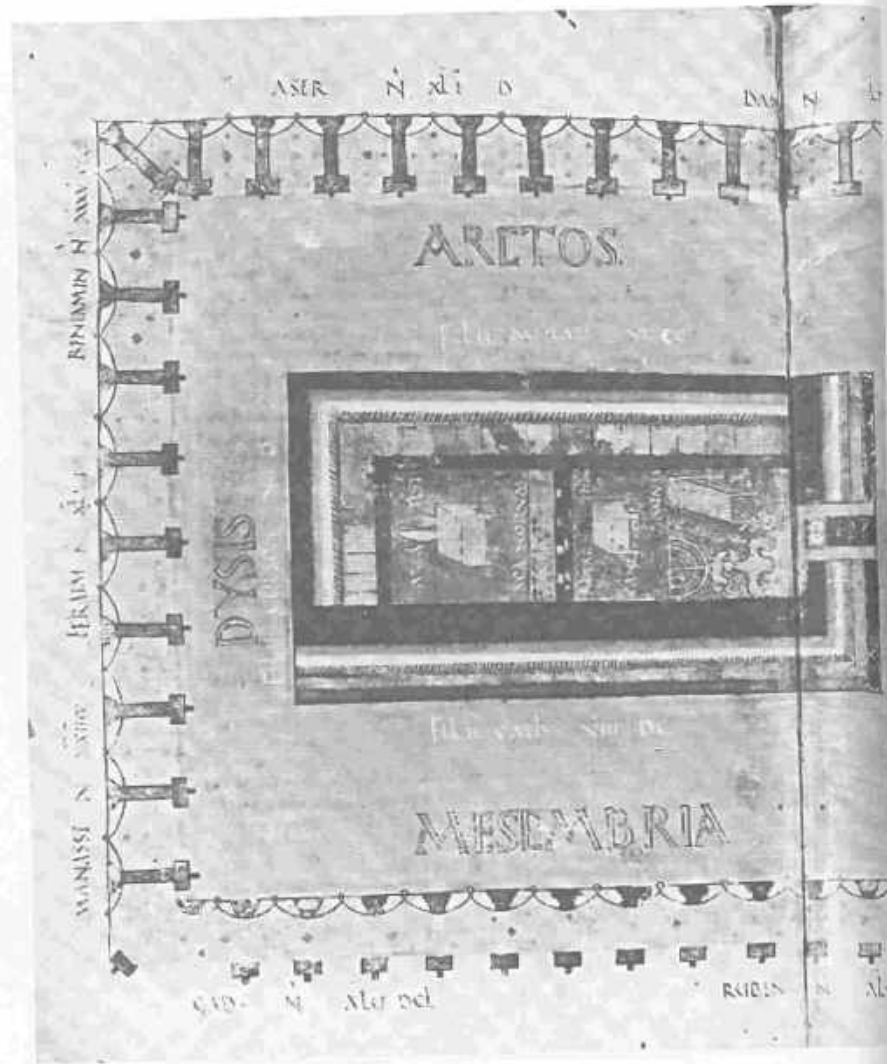


Prancha 22: A mandala de Jnanadakini. Aquarela opaca em tecido, final do século XV, Tibete (Escola do Monastério Ngor). Nova York, Metropolitan Museum of Art. Aquisição, Lita Annenberg Hazen Charitable Trust Gift, 1987 (1987.16).



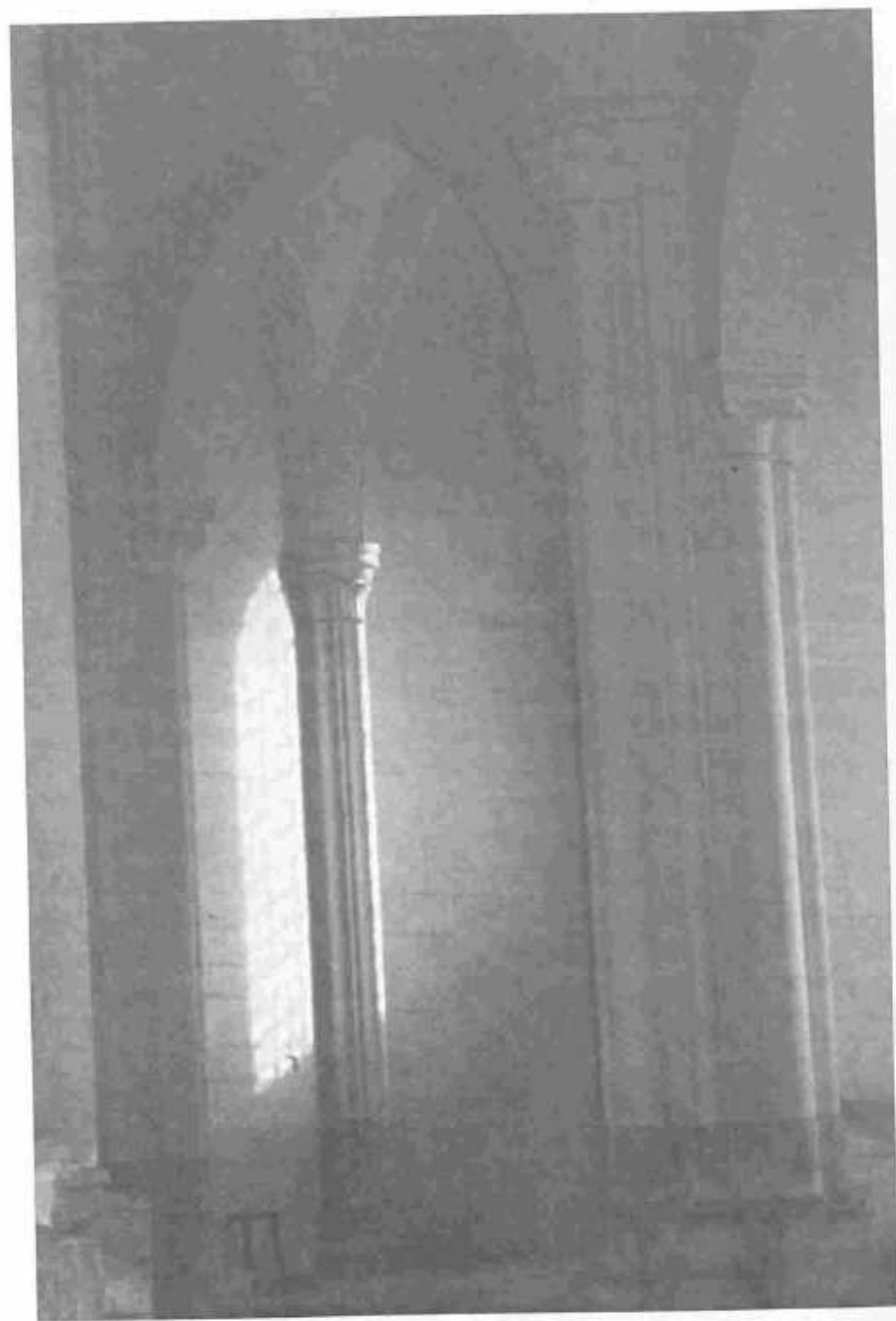
Senectas qm decreto thalami postm elegit dñs uener facile
 un' aduenerit portat' p'ou'at' possit. Is una senex qm' ad ef-
 fectua' u' destruit qm' de una t'm' p'p'ia' incedit.

Prancha 23: Elevação do portão leste da Cidadela do Templo da visão de Ezequiel, feita para o comentário sobre Ezequiel de Richard de St-Victor. O título da pintura é "Representatio porticus quasi a fronte videretur". Inglês, c. 1160-1175. Oxford, Bodleian Library MS Bodley 494, f. 155v.

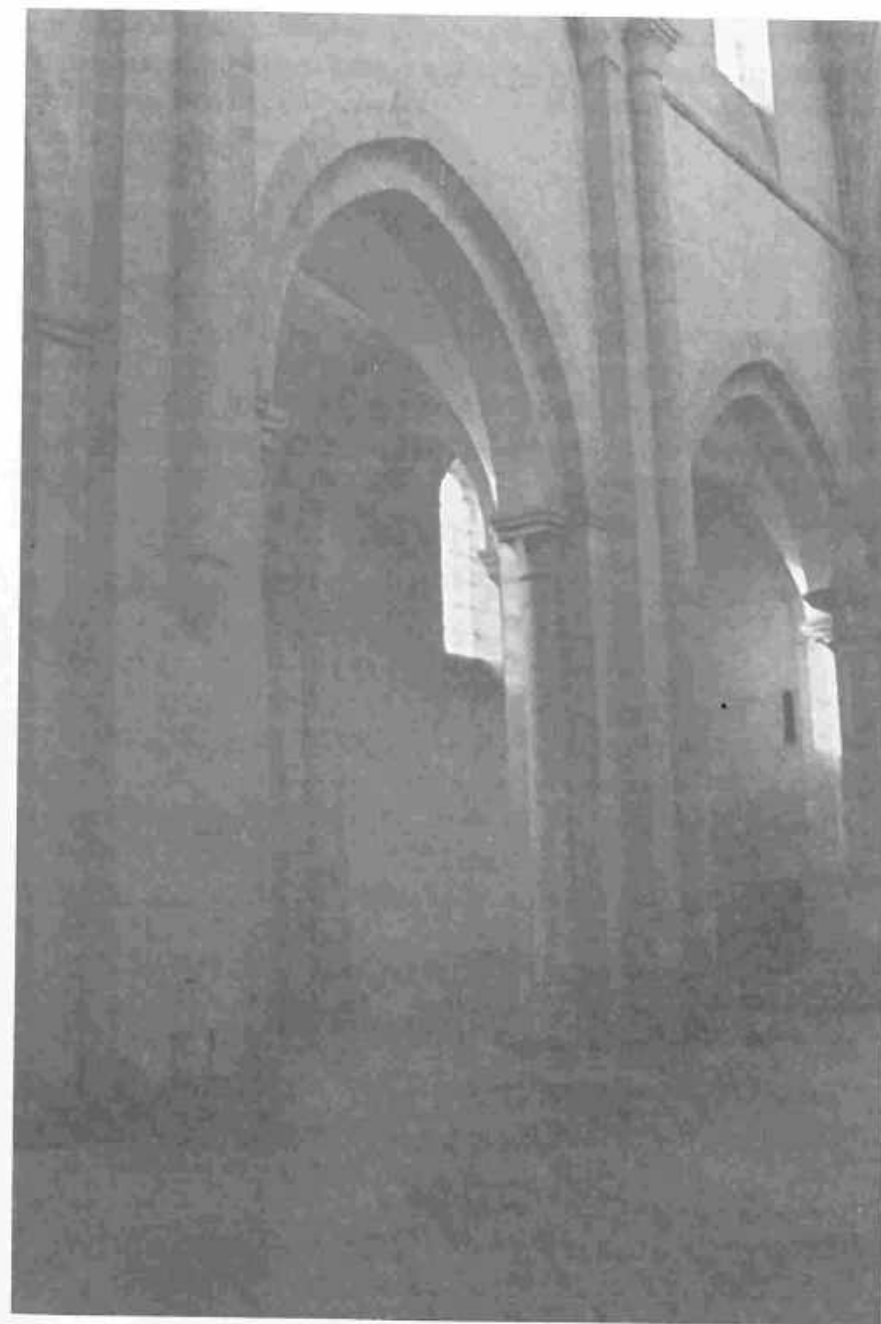


Prancha 24: Uma pintura do Tabernáculo, do *Codex Amiatinus*, feita na Inglaterra, no Monastério de Jarrow, c. 715. Florença, Biblioteca Medicea Laurenziana MS Amiatinus I, ff. IIv-III.





Prancha 25: Parte do deambulatório e dois "cômodos" da abside na igreja da abadia cisterciense de Pontigny (Yvonne). Essa seção foi reconstruída pelos mongens nos anos 1180.



Prancha 26: Parte oeste da nave lateral sul em Pontigny, construída nos anos 1140.



Prancha 27: O deambulatório da abside reconstruída de Suger (c. 1140) em St-Denis.



Prancha 28: O tremó, Santa Maria, Souillac (Lot); meados do século XII.



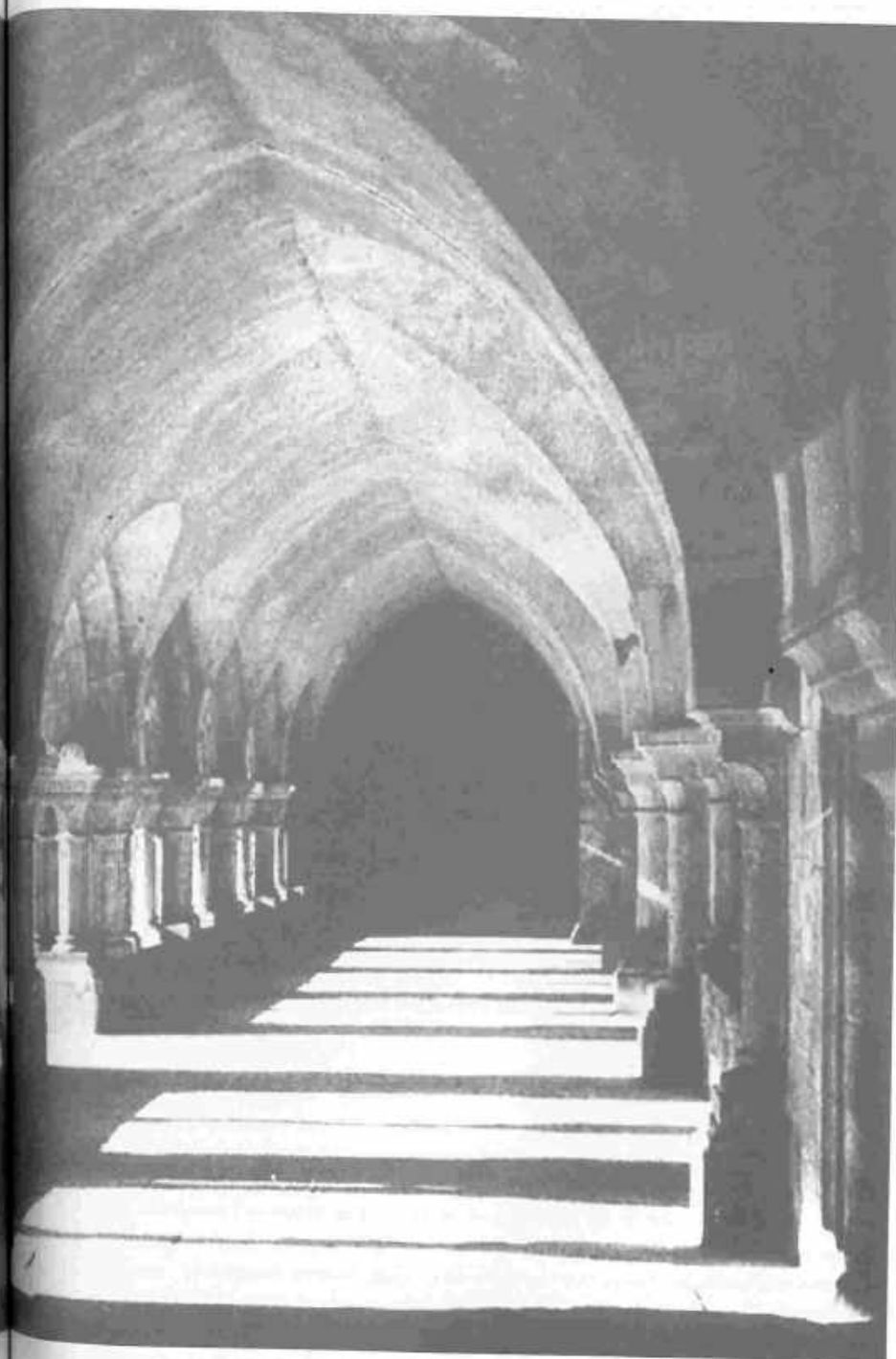
Prancha 29: Parede ocidental do portal da igreja da abadia cluniacense de Moissac (Tarn-et-Garonne), mostrando a história do rico e de Lázaro na duas filas de painéis superiores, e na inferior o castigo da Avareza (à esquerda) e da Lúxuria (à direita); esculpido c. 1115-1130.

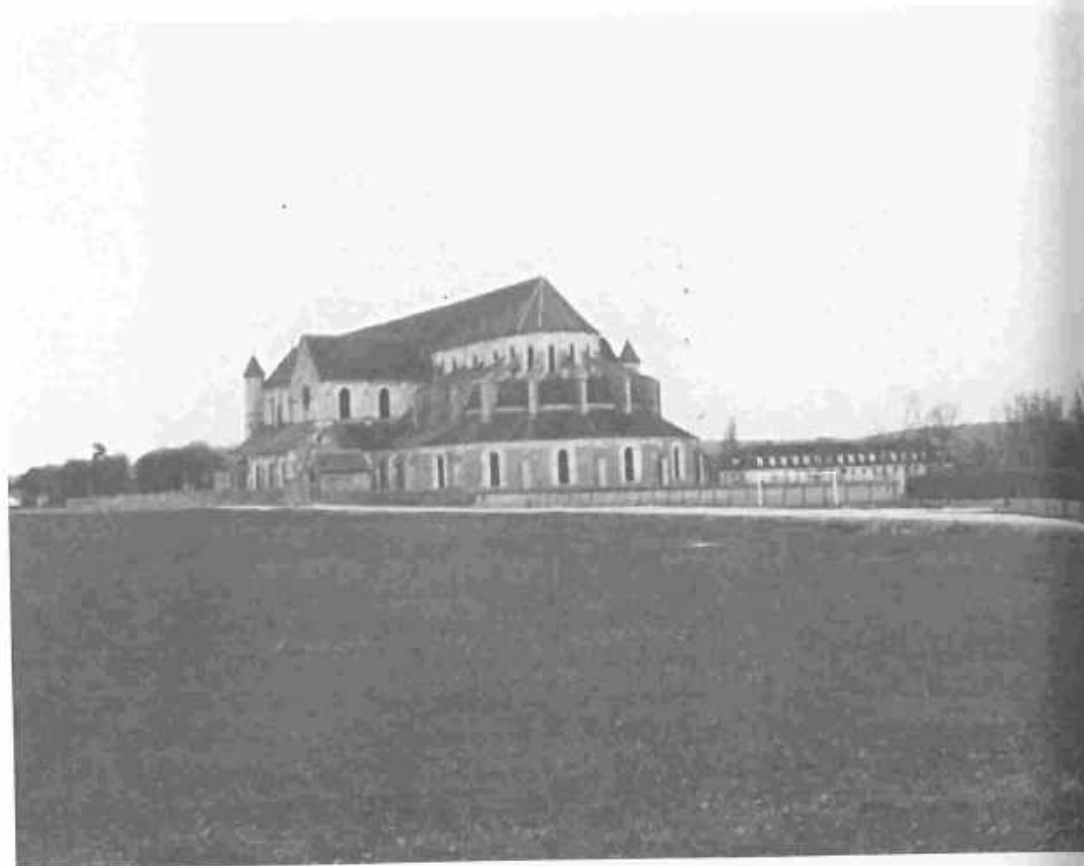


Prancha 30: Noé construindo a Arca, do Saltério Huntingfield, um manuscrito produzido na Inglaterra (talvez em Oxford) c. 1210-1220. Nova York, Pierpont Morgan Library MS M. 43, f. 8v.



Prancha 31: Galeria leste do claustro do monastério cisterciense de Fontenay (Côte d'Or).





Prancha 32: Igreja da abadia cisterciense de Pontigny, vista a partir do sudeste.

VII. A *Psychomachia* de Prudêncio, um épico visível

Prudêncio foi um dos primeiros poetas cristãos, tendo escrito no fim do século IV; a reunião de seus poemas, com Prefácio do autor, data de aproximadamente 405. Ele era um romano da província, como muitos dos primeiros autores cristãos, tendo vivido e trabalhado a vida toda na Espanha⁶⁷. Composta em hexâmetros dáctilos, a métrica tradicional da épica, a *Psychomachia* (“luta da alma”) representa as virtudes e os vícios como guerreiros, emparelhados em combate corpo a corpo. As virtudes, naturalmente, saem vitoriosas e celebram sua conquista construindo um grande Templo da vitória, amplamente descrito. Há também um preâmbulo em versos ao épico, que reconta a história de Gênesis 14 sobre a batalha de Abraão contra os reis pagãos que aprisionaram seu sobrinho Ló. Traz, ainda, uma oração de conclusão que resume o ponto principal da obra como sendo a luta constante da nossa alma contra seus próprios vícios internos, até que, “construindo as cortes douradas de seu [dele] templo, [Cristo], por causa das virtudes morais da alma, molda ornamentos para ela, deleitando-se, com os quais a rica Sabedoria pode reinar para sempre em seu trono adornado”⁶⁸. Note-se como o ornamento e a decoração são importantes nessa passagem, como símbolos e produtos, o “equipamento”, por assim dizer, das ações éticas.

A *Psychomachia* engendrou uma vasta prole de alegorias morais e criações pictóricas⁶⁹. Mais frequentemente recordadas *ad res*, as imagens das virtudes e dos vícios como guerreiros continuaram sendo um componente fecundo da matéria confessional durante a Idade Média; surgiam sob todas as formas artísticas. Tendo aprendido pelo menos *summatim* a narrativa da *Psychomachia*, um estudante possuía um esquema heurísticamente seguro, prontamente acessível, que podia ser usado para “re-ver” as próprias ações no modo estruturado necessário à penitência efetiva, a mais vital de todas as tarefas da recordação.

⁶⁷ Prudêncio foi um dos autores curriculares listados por Conrado de Hirsau nos currículos de gramática e retórica (século XII). Sobre seu papel curricular de forma mais geral, ver E. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, pp. 48-54.

⁶⁸ Prudêncio, *Psychomachia*, 912-915: “aurea templi / atria constituens texat spectamine morum / ornamenta animae, quibus oblectata decoro / aeternum solio dives Sapientiae regnet”. Aqui e em outras partes, minhas traduções de Prudêncio são baseadas naquelas de H. J. Thomson para a LCL, consultando também a tradução em verso de M. C. Eagan para a FC.

⁶⁹ A função da *Psychomachia* em estabelecer as convenções iconográficas da arte medieval tardia é detalhada em A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*.

Prudêncio tem recebido comentários negativos desde o século XIX. A opinião de H. J. Rose é típica: "Prudêncio é frequentemente repulsivo [...], mórbido [...], pueril e sempre tedioso"⁷⁰. De fato.

Eis aqui um exemplo caracteristicamente repulsivo e mórbido, extraído da descrição da morte de *Luxuria* pelas mãos de *Sobrietates*. *Luxuria*, "seguindo seu embriagado caminho para a guerra" em uma carruagem (linha 320), é desafiada por *Sobrietates*, que assusta os cavalos da carruagem empurrando uma Cruz de madeira contra a cara deles. Eles se encolhem em pânico, e *Luxuria*, sua condutora, é arremessada da carruagem e "cai para a frente por baixo do eixo, e seu corpo lacerado é o freio que diminui a velocidade da carruagem" (linhas 415-6). A Sobriedade atira uma pedra em *Luxuria*:

o acaso faz a pedra esmagar a passagem da respiração no meio do rosto e bater nos lábios na boca arqueada. O dentes se soltam, a garganta é cortada, e a língua destroçada enche [a boca] de pedaços ensanguentados. Sua garganta reage à estranha refeição; tragando os ossos esmagados, ela vomita a pasta que engoliu. "Beba agora seu próprio sangue, depois de suas tantas taças", diz a indignada virgem [Sobriedade]⁷¹.

Antes que uma obra possa adquirir sentido, antes que a mente possa agir sobre ela, ela deve ser tornada memorável, uma vez que a memória provê a matéria com a qual o intelecto humano trabalha mais diretamente. Como vimos, essa é uma suposição fundamental das culturas memoriais. Se pensarmos nos ornamentos de uma obra como ganchos mnemônicos, como sua heurística inventa-

70 H. Rose, *A Handbook of Latin Literature*, p. 509. Há muitos bons estudos recentes que retificam esse julgamento mais antigo. Ver especialmente Smith, *Prudentii's Psychomachia*, a primeira monografia em inglês sobre o poema e suas fontes pagãs e bíblicas; Malamud, *A Poetics of Transformation*; e S. Nugent, *Allegory and Poetics*. Algumas características gerais do estilo antigo tardio, especialmente sua qualidade de "excessivo pictórico" (à qual Rose e outros objetaram), são discutidas de maneira interessante por J. Onians, "Abstraction and Imagination in Late Antiquity", e por M. Roberts, *The Jewelled Style. Poetry and the Cult of the Martyrs*, de Roberts, é uma excelente análise do influente poema de Prudêncio sobre os mártires, *Peristephanon*, outra obra de enorme "sucesso" na literatura e na iconografia durante a Idade Média.

71 Prudêncio, *Psychomachia*, 421-8: "casus agit saxum, medii spiramen ut oris / frangeret, et recavo misceret labra palato. / dentibus introrsorum resolutis lingua resectam / dilaniata gulam frustris cum sanguinis inplet. / insolitis dapibus crudescit guttur, et ossa / conliquefacta vorans revomit quas hauserat offas. / 'ebibe iam proprium post pocula multa cruorem.' / virgo ait increpitans [...]". Comentando o amplo uso que Prudêncio faz de Virgílio, especialmente da *Eneida* (como se esperaria), Smith sugere (*Prudentii's Psychomachia*, pp. 290-1) que essa cena tem como modelo a da morte de Troilus (*Aeneid* I.474-478), que morreu pendurado em sua biga após ser atingido pela lança de Aquiles.

rial, depressa entenderemos que tais ornamentos precisam satisfazer minimamente os requisitos da memorabilidade.

Em outras palavras, a *Psychomachia* de Prudêncio é planejadamente repulsiva e mórbida porque são essas qualidades que a tornam memorável, particularmente para um noviço, para as mentes neófitas, de escolares, para as quais ela foi escrita. Ao menos era essa a suposição da pedagogia antiga. Quando o noviço João Cassiano, como sabemos, tinha dificuldade para esquecer as histórias épicas que seu *pedagogus* lhe instilava quando criança, ele se lembrava com mais força *exatamente* das partes repulsivas e sangrentas — as "imagem dos heróis em guerra", que surgiam sem ser solicitadas perante o olho de sua mente enquanto ele rezava a liturgia ou tentava meditar seus salmos⁷².

Desde o início de seu preâmbulo, a *Psychomachia* funciona como um lugar de reunião mnemônico, um "lugar comum" no qual um certo número de histórias são reunidas e comparadas. A recordação funciona por meio de cadeias associativas; a formação de tais cadeias é uma técnica essencial da narrativa de Prudêncio. O ponto de partida, ou princípio, da cadeia do preâmbulo é o nome Abraão. Esse nome é especialmente marcado por um ornamento, a etimologia, como também o é no Gênesis, pois foi aumentado em uma sílaba a partir do nome anterior Abrão⁷³. Esse é um detalhe sem sentido para nós, mas os estudantes romanos, que aprendiam a ler por sílabas, teriam prestado toda atenção a ele.

O nome "Abraão" é então tratado como um local de reunião para uma rede de histórias ligadas a ele, as de Isaac, Ló, Sara, e da visita dos três anjos. O poema, contudo, selecionará a história de Ló, que foi resgatado por Abraão de sua "dura servidão sob os bárbaros", os reis de Sodoma e Gomorra. Nessa história, Abraão nos ensina "a lutar contra as tribos ímpias [...] até que o espírito, combatendo valorosamente, tenha superado com um grande massacre os monstros no coração escravizado"⁷⁴.

O restante do preâmbulo constitui um epítome (que é um ornamento de contração) de Gênesis 14:14-18, no qual Abraão ouve falar da captura de Ló, arma seus servos, resgata Ló e dispersa os bárbaros, e então regressa vitorioso,

72 João Cassiano, *Conferências* XIV.xii, ver cap. 2, seção IX, anteriormente.

73 Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, traz muitos exemplos de etimologias na literatura antiga, embora não note as muitas vezes em que esse tropo ocorre também na Bíblia. Ele trata o ornamento como "uma categoria do pensamento", mas queixa-se de que muito daquilo que é chamado de etimologia na Antiguidade é "frivolidade mais ou menos insípida" (p. 496), perdendo de vista o essencial (conforme argumentarei adiante) em relação a esse ornamento antigo.

74 Prudêncio, *Psychomachia*, praef. 9-14: "pugnare nosmet eum profanis gentibus / suasit, [...] quam strage multa bellicosus spiritus / portenta cordis servientis vicerit".

para ser saudado por Melquisedeque, o sacerdote de Deus, "cujo nascimento misterioso [...] não tem autor aparente", um detalhe que ornamenta (e portanto marca especificamente) a associação exegética tradicional de Melquisedeque com Cristo. O epítome responde à necessidade mnemônico-cognitiva de *brevitas*; é o "breve" esquema que permite a alguém recordar uma obra "abundantemente".

E, no entanto, o epítome de Prudêncio do texto não é pobre em detalhes, do modo como tendem a ser os resumos modernos. Ló, "posto em liberdade pelo rompimento de suas correntes, estica seu pescoço em liberdade, onde os elos haviam machucado"⁷⁵. O detalhe ajuda a "pintar" Ló na memória de um leitor, conferindo-lhe um daqueles assim chamados atributos alegóricos que funcionam cognitivamente para assinalar essa imagem como merecedora de maior atenção mental.

Prudêncio chama seu recontar texturizado da história de Abraão e Ló de "haec linea", que ele tinha "praenotata", "previamente esboçadas" (antes de sua história principal) "como um modelo [...] que nossa vida deve re-esculpir na justa proporção"⁷⁶. A vida moralmente examinada é a obra de um artista cuidadoso, e antes de tudo um artista que não trabalha com pedra, nem tinta, nem mesmo com palavras, mas com *lineae*, os lineamentos ricamente texturizados de uma memória educada e bem abastecida. *Linea* é usada aqui como um sinônimo de *ratio*, os esquemas e planos mentais que Agostinho encontrou, ao lado de imagens e de registros de emoções, entre as coisas em sua memória. A palavra tem ampla ressonância na mnemotécnica medieval⁷⁷. Notemos, porém, como Prudêncio usa aqui a palavra — que mais tarde passará a significar "um diagrama", estando associada ao "esboço" mental de uma composição (por Geoffrey de Vinsauf, entre outros) — para indicar aquilo que hoje provavelmente chamaríamos de a *história*. A *linea* de Prudêncio é feita de eventos bíblicos recordados *summam*, como aqueles que Agostinho recomendou como a base para o ensino.

No começo da série de combates épicos, o leitor é aconselhado a "ver" cuidadosamente os quadros que o poema pintará: "O esquema [*ratio*] para a vitória

75 Prudêncio, *Psychomachia*, praef. 32-33: "Loth ipse ruptis expeditis nexibus / attrita bacis colla liber erigit". A citação do epítome da história de Melquisedeque, que se segue imediatamente, está nas linhas 40-3.

76 Prudêncio, *Psychomachia*, praef. 50-51: "haec ad figuram praenotata est linea, / quam nostra recto via resculpet pede".

77 Hugo de St.-Victor usou a palavra para o instrumento mental que ele descreve como um método para recordar os Salmos: ver o Apêndice A de *The Book of Memory*. A palavra é também usada pelo professor de retórica do início do século XIII, Geoffrey de Vinsauf, para o "esquema" preliminar de uma composição: discuti isso em "The Poet as Master-Builder".

está diante de nossos olhos, se somos capazes de observar de perto as faces mesmas das virtudes e sua luta mortal contra os homens pestilentos"⁷⁸. Se pudermos, com a mente, observar de muito perto os traços das virtudes e daqueles que lutam contra elas, então um esquema (*ratio*) estará sempre presente em nós (nas imagens de memória que retivermos da história) para subjugar os, com a ajuda de Cristo, as paixões e os pensamentos rebeldes que surgem em nós. Em outras palavras, somos convidados a examinar cuidadosamente o texto, a deixá-lo pintar suas imagens sinestésicas em nossas próprias mentes, e a transferir essa imagem para nossas memórias, onde ela estará sempre ao nosso alcance ("praesens") como uma espécie de instrumento ético, parte dos acessórios de nossa mente — onde "acessório" é um outro significado do latim *ornare*, a raiz da palavra "ornamento".

Essas imagens na linha da história não são iconográficas, se por isso entendemos imagens que significam conceitos únicos e específicos. Prudêncio está preocupado em prover um fundamento, uma "ratio", que se fixará com segurança em nossa memória: isso nos fará capazes de, em qualquer idade, "reconhecer os traços" (por assim dizer) de nossa própria "vontade dividida [*fissa voluntas*]" (linha 760) quando o pecado "atacar". O poder do esquema ornamental reside precisamente em sua pronta memorabilidade como imagem, não como conceito.

A história principal da *Psychomachia* é tornada facilmente memorável por apoiar-se em dois procedimentos elementares. Um conjunto de cenários é preparado, nesse caso, os episódios da trama, cada um deles o combate entre uma virtude cardinal e um vício cardinal. O resultado é um esquema simples de combates: Fé *versus* Culto-de-Falsos-Deuses, Castidade *versus* Concupiscência, Humildade *versus* Soberba, Sobriedade *versus* Luxúria, Paciência *versus* Ira, Boas Obras *versus* Avareza, Concórdia *versus* Discórdia. Na verdade, a *Psychomachia* é dividida em "combates" como outras obras são divididas em "capítulos". Técnicas de divisão semelhantes são muito comumente usadas em longas narrativas posteriores, durante a Idade Média: a *Divina Comédia*, além dos seus cantos e metros (sendo o metro um recurso mnemônico básico), é também dividida em uma topografia de círculos, plataformas e esferas; *The Canterbury Tales*, em peregrinos; o *Decameron*, em um sistema de busca com dias indexados a narradores.

Em cada cenário individual de sua *ratio* fundacional, Prudêncio reuniu matérias inter-relacionadas. Algumas são vícios e virtudes associados a uma ou ambas as imagens centrais, como seus ajudantes (bons ou ruins), como a Esperança, que ajuda a Humildade a matar a Soberba; ou como os acompanhantes de *Luxu-*

78 Prudêncio, *Psychomachia*, 18-20: "vincendi praesens ratio est, si comminus ipsas / Virtutum facies et conculcantio contra / viribus infestis liceat portenta notare".

ria: Prazer, Discórdia, Desejo, Escárnio, Ostentação e Sedução, que fogem em “voo agitado” quando sua mestra é morta, espalhando seus brinquedos enquanto correm (linhas 445-9). As histórias bíblicas são ligadas aos combates. Assim, quando a Concupiscência é assassinada pela Castidade, seu discurso de vitória “reúne” Judite e Holofernes, a “virgem imaculada” que deu à luz o Cristo, e a Prostituta de Babilônia aprisionada no Inferno. Esse tipo de “encadeamento” ou *catena* é familiar a todos os medievalistas, e está presente em inumeráveis exemplos tanto na literatura latina como na vernacular. Quero enfatizar sua base na *memoria*, “reunindo” as associações em um “lugar”. As cadeias não estão restritas àquilo que está escrito no texto; por exemplo, o assassinato de Holofernes por Judite é evocado como parte da cadeia ligada ao combate entre a Castidade e a Lascívia, mas, quando a Esperança decepa a cabeça de *Luxuria* e a exhibe, gotejante, a ação reverbera (ou deveria reverberar) como o rico tropo que é, trazendo de volta Judite e Holofernes e, como antítese, Salomé e João Batista.

A *Psychomachia* foi uma das primeiras obras não bíblicas a ser ilustrada. Dezesseis manuscritos ainda sobrevivem, pintados entre os séculos IX e XIII. Pensa-se, porém, que os protótipos dessas imagens foram feitos muito mais cedo, talvez já no século V, não muito tempo depois de o poema ter sido composto⁷⁹. Os quadros no programa da *Psychomachia* assinalam os principais incidentes de sua narrativa: de fato, um pouco como no caso do comentário de Beato de Liébana sobre o Apocalipse, do século VIII (que examinarei em seguida), a imagem e o episódio textual juntos compõem uma série de *storiae*, incidentes memoráveis marcados com uma imagem que serve como uma espécie de pontuação e “resumo”. O incidente da morte de *Luxuria* foi assinalado por uma dessas imagens, como de fato o são quase todos os incidentes das batalhas, em alguns manuscritos dos séculos X e XI.

Mas não somente os *imagines agentes* da história eram tratados dessa maneira. Um manuscrito do poema, do século XI, traz uma imagem de meia página de “Prudêncio” logo antes da oração que conclui e resume a essência de seu trabalho. Exatamente como Agostinho sugeria armazenar na memória matérias ligadas a Paulo sob uma imagem do autor, a qual serviria como seu marcador de inventário, assim essa imagem pode servir como um marcador para a *res* autoral do poema de Prudêncio.

79 Ver Katzenellenbogen, *Allegories of the Vices and Virtues*, pp. 3-8. A maioria das ilustrações foram publicadas em R. Stettiner, *Die illustrierten Prudentius-Handschriften*. A representação de *Luxuria* caindo de seu carro tombado é uma imagem fundamental da série. Contudo, escolhi não reproduzir um exemplo porque minha preocupação é com a pintura mental do leitor.

Cadeias intrincadas de histórias, entretecidas nas atividades da memória, constituem um hábito mental medieval característico que não é nem acidental nem uma manifestação de algum espírito do tempo ou “mentalidade”. Ele era *aprendido na escola* a partir de textos como a *Psychomachia*. Como um diapasão, o tropo textual reverbera nas memórias culturais-tornadas-pessoais daqueles que o leem. Assim a memória de um leitor, não confinada por preocupações com “o sentido pretendido pelo autor”, está livre para deixar vagar sua sinfonia da memória, “arranjando” harmonias e antíteses na atividade composicional que Hugo de St.-Victor descrevia como “meditação”, a espécie mais alta de estudo, que “leva a alma para longe do ruído da atividade terrena” (tal como os comentários gramaticais) e “torna sua vida aprazível de fato” quem faz dela um hábito⁸⁰. A interpretação pode, então, tornar-se uma forma de oração, uma jornada através da memória como aquela que Agostinho fez com sua mãe, Mônica, por meio da qual, em certos momentos, a alma parece recordar além de seu próprio ser, parece descobrir a própria doçura de Deus⁸¹.

As imagens de Prudêncio são pintadas para o olho da mente. Faz-se um esforço para não sobrecarregar o aluno com detalhes: os detalhes da narrativa são poucos, mas são particularmente vívidos e específicos. Isso está em acordo com uma técnica básica para a construção de tais imagens: é preciso ser cuidadoso para não sobrecarregar o olho da mente com um excesso de imagens. E as que forem utilizadas devem ser extremas, de “prender o olhar”, é claro, mas também plenamente *sinestésicas*, uma experiência sensorial integralmente percebida, a qual inclui a recriação de sons (os gritos e brados e as trompas da batalha), de sabores (predominantemente sangue e osso esmagado), de odores (vômito e sangue, mas também violetas esmagadas) e de experiências táteis (principalmente dor).

As batalhas são descritas de formas extremadas: a melodramática descrição da morte de *Luxuria* que citei anteriormente é repetida com pequenas variações para todos os vícios. Cada um deles é morto, morto, morto — com sangue pingando e ossos esmagados, estrangulado até os olhos saltarem das órbitas, decapitado, os cadáveres cortados em pedaços e jogados para o ar. *Luxuria*, uma decadente flor de estufa, “atira violetas e luta com folhas de rosas” antes de ser esma-

80 Hugo de St.-Victor, *Didascalicon* III.x (org. Buttner, p. 59.20-25): “principium ergo doctrinae est in lectione, consummatio in meditatione. [...] ea enim maxime est, quae animam a terrenorum actuum strepitu segregat, et in hac vita etiam aeternae quietis dulcedinem quoddammodo praegustare facit”; “O princípio do aprendizado está, portanto, na *lectio* [comentário gramatical], sua consumação na meditação. [...] Esse é o melhor [estágio], o qual leva a alma para longe do ruído da atividade terrena e faz com que ela, mesmo nesta vida, prelibe a doçura da eterna serenidade”.

81 O incidente é descrito por Agostinho em *Confissões* IX.x; ver *The Book of Memory*, pp. 171-2.

gada sob as rodas de sua biga⁸². A Discórdia, sorrindo alegremente, insinua-se nas fileiras das virtudes vitoriosas. Mas ela tem um punhal escondido sob seu manto, com o qual esfaqueia a Concórdia. Então, revelada pelo sangue que mancha sua roupa, ela troca seu nome para Heresia e é feita em pedaços por mãos incontáveis, os pedaços de seu cadáver são espalhados ao vento e atirados aos cães e corvos, e em seguida, depois de serem enviados em fétidas tubulações de esgoto, são jogados como alimento para os peixes⁸³.

Essas imagens fixam-se na mente não como “conceitos” ou “objetos”, mas como um inventário de sinais de memória sinestésicos e sincréticos, para serem explorados, extraídos, e usados para construir novas obras. Muitos artistas posteriores, ao considerar o tema das virtudes e vícios, escrevem, pintam ou esculpem “em Prudência” da mesma maneira como Agostinho escrevia seu latim no vocabulário e nas cadências dos Salmos⁸⁴. Mesmo em sua idade madura e sofisticada, os clérigos medievais ainda levariam adiante o esquema heurístico de um combate entre vícios e virtudes. Gregório Magno, escrevendo na condição de papa, estabelece um esquema de oito pecados, com o Orgulho no papel do mnemonicamente crucial “princípio de todo pecado”, seguido por seus sete Príncipes, cada um deles capitaneando uma tropa militar de pecados associados⁸⁵. Trata-se de um esquema efetivo, uma heurística útil — o “princípio” de uma meditação, que é então expandida (*Moralia in Job xxvi.28*).

82 Prudentius, *Psychomachia*, 326-327: “sed violas lascivia iacit folliisque rosarum / dimicat”.

83 Idem, op. cit., 719-725. “carpitur innumeris feralis bestia dextris; / frustratim sibi quisque rapit quod spargat in auras, / quod canibus donet, corvis quod edacibus ultro / offerat, inmundis caeno exhalante cloacis / quod trudat, monstros quod mandet habere marinis”. Sobre o uso de convenções épicas nessa passagem, ver Roberts, *The Jewelled Style*, pp. 28-9.

84 Os mais antigos manuscritos sobreviventes contendo um programa de ilustrações para a *Psychomachia* são do século IX; os motivos são incorporados tanto pela escultura românica como pela gótica. Exemplos excelentes na escultura românica da Aquitânia são discutidos por L. Seidel, *Songs of Glory*, pp. 48-69. Ver também Katzenellenbogen, *Allegory of the Vices and Virtues*, pp. 3-13, e as pranchas que o acompanham. Em *The Book of Memory*, p. 88, discuti o uso constante de frases e ecos dos Salmos por Agostinho, como uma característica distintiva de textos completamente familiarizados na memória.

85 Gregório não precisava ter em mente apenas Prudência (e visto que ele, Gregório, fornece uma lista de oito pecados, provavelmente não era esse o caso). Os esquemas dos “pecados mortais” são anteriores à *Psychomachia*, como se poderia suspeitar: deve-se ao gênio particular de Prudência o uso do esquema de sete ou oito vícios e virtudes em combate segundo as convenções da épica heroica clássica — dessa forma, e em concordância com um princípio elementar do esquecimento mnemotécnico, “des-locando” as imagens pagãs com o uso de imagens cristãs, embora estas ainda aparecessem em seu costumeiro invólucro cultural, ou seu estilo. O desenvolvimento literário do esquema das virtudes e dos vícios durante a Idade Média foi descrito de forma clara por M. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins*.

A narrativa da *Psychomachia* parece ter sido integralmente traduzida em uma série de quadros. No livro de cópias feito no final do século X, na Abadia de St.-Martial, em Limoges, o monge Ademar de Chabannes desenhou primeiro todos os esboços convencionais (à época) das cenas da *Psychomachia* em sua ordem narrativa, e então escreveu o texto do poema em seguida a esses quadros⁸⁶. Outro exemplo, um pouco posterior, é o conjunto de desenhos da *Psychomachia* no *Hortus deliciarum*, de Herrad de Hohenbourg, que foi inserido no livro sem qualquer texto de apoio tirado do poema, apresentado apenas como um conjunto de *topoi* em imagens, com rótulos em algumas das imagens individuais⁸⁷. E, quando a *Psychomachia* se tornara para muitas audiências pouco mais que uma reunião de tropos famosos, cada um deles equivalente a uma espécie de quadro sintetizado para a memória por meio de uma frase ou nome, Chaucer pôde pintar em sua descrição do Templo de Marte, em *The Knight's Tale*, a imagem do sorridente com uma faca sob o manto, enquanto Dante — invocando o mesmo ícone de memória, mas tomando um caminho associativo diferente — mostra os semeadores da discórdia do oitavo círculo com os corpos feridos horrivelmente dilacerados⁸⁸.

A *Psychomachia* termina com as virtudes vitoriosas adentrando o Novo Templo (recordando tanto Ezequiel como o Apocalipse), que fora projetado pela Fé e pela Concórdia. O Templo é construído a partir de uma variedade de motivos bíblicos (o Tabernáculo, o Templo, a Nova Jerusalém e a morada da Sabedoria de Provérbios 9). A composição é descrita como o traçado da planta para a construção de um Templo (sua fundação — espera-se certamente que recordemos 1 Coríntios 3:10), e então o levantamento das paredes feitas com diferentes pedras preciosas (um detalhe recordado da Revelação), usando um guindaste de cons-

86 Esse livro de cópias (ou “livro-modelo”) está agora em Leiden, University Library MS Vossiani lat. O.15. Ademar viveu c. 988-c. 1035. O desenhos estão em ff. 37-43v e o texto em ff. 45-60v; entre as duas partes, existe uma miscelânea de material sem relação com a obra. Ademar também desenhou algumas imagens de cenas bíblicas e de “figuras alegóricas” no início de sua miscelânea escolar. Ver De Meyier, *Codices Vossiani Latini*, vol. 3, pp. 35-6. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, pp. 95-6, acreditava que os desenhos pretendiam servir como um livro de padrões para artesãos, mas me parece, dado o evidente caráter de livro de cópia dos outros materiais do manuscrito, que essa não é uma explicação muito satisfatória.

87 O único manuscrito do *Hortus deliciarum* foi destruído por uma bomba durante a Guerra Franco-Prussiana. Um conjunto de cópias pintadas havia sido feito antes que o livro fosse perdido; elas estão preservadas na Bibliothèque Nationale, em Paris. Uma reconstrução do programa de antologia e imagens do livro perdido foi publicada por R. Green et al.

88 Ver Chaucer, *The Knight's Tale*, linha 1.999; e Dante, *Inferno*, canto 28.

trução ou "*machina*"⁸⁹. A Fé principia *recordando* que Salomão edificou um Templo para celebrar o fim dos conflitos que assolaram o reinado de seu pai Davi, pois "é quando o sangue foi limpo que um templo é construído e um altar é erigido"⁹⁰:

foi então que Jerusalém fez-se gloriosa com seu templo e, ela própria agora divina, recebeu seu Deus para ali repousar, agora que a Arca sem morada estava instalada em seu lugar sobre o altar de mármore. Que também em nosso acampamento um templo sagrado se eleve, para que o Todo-Poderoso possa visitar seu santo dos santos⁹¹.

A Arca (de Noé), a Arca (da Aliança) em seu Tabernáculo carregada nos acampamentos dos israelitas e o Templo de Salomão na cidade de Jerusalém são todos reunidos, um "lugar comum" da memória cristã dessa época. A essas estruturas são acrescentadas as cidadelas (*arces*) das visões de Ezequiel e João. A Fé e a Concórdia se põem a trabalhar "para desenhar o novo templo e lançar sua fundação" (linha 825).

Primeiramente a Fé mede, com o sua vara de medir de ouro, um quadrado central, e são traçados os muros da cidade, em forma de quadrado, com três portões em cada lado. Medir a construção com uma vara de ouro é uma ação tirada de Ezequiel, tanto diretamente como por intermédio de seu aparecimento na visão de João, e a cidade que as virtudes desenham a partir desse quadrado é a Jerusalém Celeste do Apocalipse 21, a cidadela visionária de Ezequiel 40 e a "cidade sobre um monte" de Mateus 25, as três "reunidas" em um padrão por meio de uma palavra comum, *civitas*. Ela é também denominada, aqui e em Ezequiel, *templum*, outra palavra que reúne os conjuntos de edifícios do Novo e do Antigo Testamento.

Essa é uma forma de tropologia literária construída por meio de uma *catena* mnemônica básica. Os objetos arranjados começam com a mesma sílaba, *arc-*: *arc-a*, "arca" ou "caixa", tanto a de Noé como a da Aliança, onde os *arc-ana* de

89 Prudêncio, *Psychomachia*, 866-867: "stridebat gravidis funalis machina vinclis / immensas rapiens alta ad fastigia gemmas", "O guindaste rangia com o peso em suas correntes, carregando aos altos cimos as imensas gemas". Há nessa descrição um eco de São Paulo, "arrebatao" (*raptus*) ao terceiro céu (2 Coríntios 12:2), e talvez Gregório Magno estivesse "reunindo" essas linhas de Prudêncio quando usou a imagem da *machina* para a contemplação e a alegoria nas passagens que discuti anteriormente.

90 Idem, op. cit., 809-810: "sanguine nam terso templum fundatur et ara / ponitur auratis Christi domus ardua tectis".

91 Idem, op. cit., 811-815: "runc Hierusalem templo inlustrata quietum / suscepit iam diva Deum, circumvaga postquam / sedit marmoreis fundata altaribus arca. / surgat et in nostris templum venerabile castris, / omnipotens cuius sanctorum sancta revisat".

Deus, seus "segredos", estão escondidos; *arc-es*, "cidadelas", as cidades muradas das visões de Ezequiel e João; e também *arc-us*, "arcos", a forma de cada uma das três entradas triunfais abertas nos muros. Acima dos portões reluzem os nomes do "senado apostólico" escritos em ouro⁹². Aqui a *enargeia* se torna *éfrase*, a descrição sensorial da *construção* de um edifício. E a *éfrase* é, de certa maneira, construída com jogos de palavras ou *paronomasia*, outro ornamento retórico básico de grande poder inventivo⁹³.

Concordâncias de som (no nível da sílaba) e formato (arco, entrada, caixa e cidade murada) são fundamentais para o tropo meditativo, construindo uma máquina mnemônica que pode servir para inventariar e "descobrir" uma multidão de "coisas" ocultas (como *arcana*) na memória. A narrativa procede pela "construção de imagens", sendo cada episódio uma "moldura" ou "forma" na qual (ou dentro da qual) aprendemos a prender um grande número de materiais diversos. Cada um desses episódios pode também servir como "forma" para um grande número de diferentes meditações, em uma grande variedade de ocasiões.

VIII. A Jerusalém Celeste de Beato: uma imagem com a qual inventar

Uma *éfrase*, tal como a descrição do templo que acabamos de examinar na *Psychomachia*, não precisa estar confinada somente à literatura. Assim como o

92 Idem, op. cit., 834-839: "nullum illic structile saxum, / sed cava per solidum multoque forata dolatu / gemma relucenti limen complectitur arcu, / vestibulumque lapis penetrabile concipit unus. / portarum summis inscripta in postibus auro / nomina apostolici fulgent bis sena senatus". "Nenhuma pedra de construir se encontra ali, mas uma única gema, um bloco através do qual muito lavrar perfurou uma passagem única, emoldura a entrada com um arco reluzente, e uma única pedra forma o vestibulo. No alto dos portões, escritos em ouro sobre os umbrais, refulgem os 12 nomes do Senado apostólico".

93 Como praticamente todos os termos técnicos para as figuras de retórica, *paronomasia* é aplicada de forma mais vaga e genérica antes que a paixão classificatória dos séculos XV e XVI quebrassem as velhas categorias em unidades de definição menores e cada vez mais refinadas. A *paronomasia* medieval, ou *adnominatio*, era um jogo com palavras de sons similares, não apenas aqueles exatamente iguais. O jogo com palavras exatamente iguais no som mas diferentes no significado ou na função foi denominado *traductio* por Geoffrey de Vinsauf (c. 1200). Em algumas retóricas humanistas, a *traductio* tornou-se conhecida como *paronomasia*, e aquilo que Geoffrey chamava de *adnominatio* era chamado de *antanaclasis*. Não há, nos tratados de retórica, uma palavra para coincidências visuais. Em minha opinião, a melhor palavra para todos esses fenômenos é o inglês "pun" [jogo de palavras, trocadilho], precisamente por ser uma categoria inexata e abrangente.

ornamento literário funciona como um lugar de invenção, uma visão para meditação, o mesmo fazem, eu gostaria de sugerir, algumas imagens ecrásticas. Percebo que pode parecer que estou distendendo o termo aqui (e estou), mas não há nenhuma razão, cognitivamente falando, pela qual um quadro descrito em palavras e uma pintura não possam ambos “pintar imagens na mente”, e mais ainda, funcionar de maneiras similares como lugares de “reunião” meditativos.

Desejo agora considerar uma famosa ilustração da Jerusalém Celeste exatamente como um ornamento retórico desse tipo, uma *écfrase* em forma de pintura. Esse exemplo é uma ilustração que faz parte de um conjunto de imagens em um comentário do Apocalipse reunidas pela primeira vez (usando materiais mais antigos) no século VIII por um monge espanhol, Beato de Liébana. Inclui várias dessas imagens tiradas de vários manuscritos diferentes da obra (Pranchas 1-4, 9 e 19), mas, para começar, quero concentrar minha atenção exclusivamente na imagem da “Cidade Celeste” (Pranchas 2 e 3).

A Prancha 2 reproduz uma versão dela, de um manuscrito do século XI do livro de Beato, feito na Gasconha entre 1028 e 1061, no Monastério de St.-Sever. A Prancha 3 reproduz a mesma figura, esta de um manuscrito feito em meados do século XI em Leão⁹⁴. O próprio valor ornamental da figura fez dela uma ferramenta meditacional notavelmente flexível. É o tipo de imagem que se tem vontade de olhar e olhar de novo; os caminhos e rotas no interior de seus notavelmente variados padrões, e em meio a eles, conduzem o olhar, o mental e o físico, por infundáveis, e no entanto coerentes, direções. As imagens dos apóstolos, cada uma em seu arco (cada arco posicionado como um dos três portões em cada um dos quatro muros da cidade), são também, cada uma delas, identificadas com uma das 12 fundações de pedra que sustentam a Cidade Celeste na visão de João (Revelação 21:14). Cada tipo de pedra é também marcado por um

94 Sobre o estado atual das opiniões sobre a produção e a proveniência original do manuscrito de St.-Sever do *Beatus*, ver Klein, “Les sources non hispaniques et la genèse iconographique du *Beatus* de Saint-Sever”, e J. Williams, “Le *Beatus* de Saint-Sever: état des questions”. Sobre o *Beatus* de Facundo (Madri, Biblioteca Nacional MS Vitruva 14-2), batizado com o nome de seu escriba e datado de 1047, ver Williams, *The Illustrated Beatus*, vol. 1, esp. pp. 53-5, 61-4. Existem duas formas básicas para a Cidade Celeste na arte medieval, quadrada e redonda. A tradição do *Beatus* usa a forma quadrada, que é também a forma da cidade descrita por João e daquela descrita por Ezequiel. Sobre as variações e as possíveis fontes dessas duas tradições, ver o ensaio-resumo de Klein sobre a iconologia do Apocalipse, “The Apocalypse in Medieval Art”, em R. Emmerson e B. McGinn (orgs.), *The Apocalypse in the Middle Ages*, pp. 159-99 (esp. a Bibliografia na p. 166, n. 11), e o catálogo da mostra *Immagini della Gerusalemme celeste*, editado por M. L. Gatti Perer.

anjo acima do portão (cf. Revelação 21:12): um escriba registrou *summatim* o que o comentário diz sobre suas propriedades⁹⁵.

A ilustração é, em um sentido, um resumo visual simples do texto literal em Revelação 21:10-22, e contudo os elementos de desenho dessa imagem encorajam quem quer que a observe a formar para si padrões cambiantes de formas (arcos e colunas), de elementos gráficos (sombreados com pontos e com linhas), de imagens individuais nos múltiplos “lugares” das páginas, e de suas cores fortes e distintas. Como escreveu O. K. Werckmeister sobre o conjunto de St.-Sever dessas imagens, sua “clareza conceitual [...] adequava-se à compreensão literal exata do texto [no nível da história] exigida para sua elaborada exegese”⁹⁶. O mesmo pode ser dito a respeito da imagem da Cidade Celeste no *Beatus* de Facundo. É uma imagem de superfícies: tudo é brilhante e distinto. Nada nela sugere obscuridade ou escuridão, nada requer elucidação. E é exatamente essa qualidade que faz dela um excepcional lugar de reunião inventivo⁹⁷.

Cada elemento do desenho pode servir, se escolhermos fazê-lo, como um local relativamente “vazio”, relativamente simplificado, para nele “reunir” outros materiais, verbais e visuais (e pelo que sabemos, dependendo do intérprete, também olfativos, táteis e gustativos). Quanto mais simples e mais “vazio” (estou usando essa palavra em seu sentido mnemotécnico, como antônimo de “abarroado”), mais variadamente útil se tornará o local. Esses lugares nessa imagem, cada um cuidadosamente assinalado com um ornamento e cor, servem como um esquema de cenários composicionais, tão poderosos quanto a própria ordem textual. Eles são de fato um texto alternativo — não uma “ilustração” das palavras. Os ornamentos dessa imagem podem ser dilatados, “afrouxados e expandidos” exatamente do mesmo modo como podem ser os textos verbais tratados como *memoria summaria*, por processos de misturar, comparar, reunir — delineando e compondo a meditação.

95 Beato lista como suas fontes Jerônimo, Agostinho, Ambrósio, Fulgêncio, Gregório, Ticônio, Irineu, Aspringio e Isidoro, em seu *praefatio* 1(5) (org. Sanders, pp. 1-2). Sobre o modo como a descrição feita por Prudêncio do templo das virtudes se mescla às convenções sobre a Jerusalém Celeste, ver especialmente Y. Christe, “La cité de la Sagesse”.

96 O. K. Werckmeister, “The First Romanesque *Beatus* Manuscripts”, p. 169.

97 A sugestão de que algumas das características visuais do comentário de Beato deviam algo à mnemotécnica foi feita por U. Eco, *Beato di Liébana*, pp. 36-7, mas ele acreditava que a razão estava principalmente em auxiliar a memorização inicial do texto, não enquanto uma ferramenta de meditação. Isso me parece improvável; as imagens só fariam sentido para alguém que já conhecesse bem o texto literal. Ver também O. K. Werckmeister, “The First Romanesque *Beatus* Manuscripts”, pp. 169-70.

O escriba espanhol que, em torno de 945, produziu o manuscrito que hoje se encontra na Pierpont Morgan Library, em Nova York, exerceu uma grande influência no desenvolvimento do livro de imagens do *Beatus*⁹⁸. Embora não tenha sido o primeiro a ilustrar o comentário, o escriba comenta o papel das imagens em seu livro e dá suas razões para produzi-las, em uma linguagem que indica claramente seu propósito meditativo. No colofão de Maius, lê-se: "Como uma parte de sua ordem ornamental [*decus*], estão as palavras formadoras-de-imagens dessas histórias [*uerba mirifica storiarum*] que pintei [*depinxi*] em sua ordem, de modo que possam inspirar temor entre aqueles que estão informados [*scientibus*] da vinda do julgamento futuro no futuro fim do mundo"⁹⁹. Lembremos que a meditação começa de maneira mais efetiva com a emoção do medo — o terror arrepiante que causa calafrios em nossa carne, que nos faz agarrar-nos com força quando nos atiramos sobre a Cruz redentora. Maius diz que suas pinturas foram feitas para despertar tais terrores nos cultos, os *scientes*, "aqueles que têm conhecimento". Evidentemente, como reconheceram todos os historiadores que estudaram a tradição do *Beatus*, esse livro ilustrado não era para alunos iniciantes ou para o laicato iletrado. É um livro projetado para monges que recordam o Inferno e as Últimas Coisas.

E, em concordância com a prática meditativa, o livro proporciona um caminho ordenado ("per seriem"), construído com imagens para observar, examinar atentamente e "revolver" com o olho. Além disso, conforme Maius escreve, ele pintou completamente (a força de *depingere*) aquelas imagens que estão nas palavras das *storiae* — como Beato denominava as seções em que dividiu a narrativa da visão de São João, cada uma com o comprimento de alguns versos. "Mirifica verba" são palavras que fazem com que as imagens sejam olhadas: elas são "maravilhosas", *mirifica*, mas o que as faz assim são as visões maravilhosas, as imagens (*mir-*, "olhar com espanto") que elas formam (*fac-*, a raiz de *fica*). São essas imagens o que Maius diz ter representado. O verbo *depingere*, uma forma intensiva, tem um propósito duplo nessa sentença, referindo-se tanto às letras das *verba* que Maius escreveu (no latim medieval, *pingere* é comumente usado para a tarefa

98 Um belo fac-símile desse livro está disponível: "A Spanish Apocalypse", com comentário de J. Williams e B. Shailor. Sobre a importância de Maius, ver a Introdução a esse volume e os comentários de Williams em *The Illustrated Beatus*, vol. 1, pp. 75-93.

99 "Inter eius decus uerba mirifica storiarum que depinxi per seriem ut scientibus terreant iudicii futuri adventui peracturi saeculari" é o colofão na última página (f. 293) do MS Morgan 644. A tradução desse colofão feita por J. Williams (por exemplo, "Purpose and Imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana", p. 226) é um pouco mais livre com a sintaxe latina do que a minha.

escritural de desenhar letras)¹⁰⁰, como às *mirifica* imagens que essas palavras despertam em sua mente e que, através de seu pincel, são traduzidas como pinturas para o livro. No livro, elas, juntamente com as palavras, poderão pintar imagens nas mentes de outros monges quando eles se dedicarem à leitura meditativa.

Essa união de palavras e imagens é aparente na disposição do comentário de Beato. A Prancha 9 mostra uma página típica, a seção do texto que descreve o sexto anjo derramando sua taça. Esse exemplo foi tirado do livro de Maius. Note-se que o capítulo completo do livro tem início com a *storia*, um curto trecho da Revelação (16:12, nesse caso), escrito imediatamente abaixo do "incipit" na coluna da esquerda. Conforme vamos lendo o capítulo do princípio ao fim, devemos imediatamente seguir até a figura do sexto anjo, vertendo sua taça no rio Eufrates para que ele seque. Essa imagem é emoldurada, um recurso que parece ser a contribuição de Maius à tradição do *Beatus*¹⁰¹. E ela tem um "título" verbal que identifica a cena, escrito no lado direito da moldura em forma de L.

O comentário sobre o texto do Apocalipse é então escrito abaixo da figura. Note-se que ele começa na coluna da esquerda, abaixo da imagem, seguindo-se diretamente a ela. E note-se em particular que o comentário é introduzido como "a explicação da *storia* escrita acima". Um leitor deve passar tanto pelo versículo escrito como pela imagem até chegar a sua glosa, ou "explicação". Williams caracteriza essas figuras como "um substituto" para o texto, fazendo a mediação "entre o texto e a imaginação do leitor". Werckmeister as chamou de uma tradução do texto literal em "uma densa sequência" de "quadros" igualmente literais¹⁰². Eu iria mais longe do que ambas afirmações e sugeriria que palavra e imagem compõem juntas, igualmente, as *res memorabiles* para a leitura meditativa. Nem substituição nem tradução, palavra e imagem constituem ambas "a *storia* escrita acima". Juntas elas formam as "verba mirifica storiarum" que Maius pintou integralmente. Como o texto, a imagem é também um sítio de memória, um lugar para a "reunião" inventiva ou *collatio*. Esse conceito da imagem é enfatizado pela moldura que Maius pintou em torno dela: como a coluna de texto, essa moldura proporciona um "lugar" definido na página, tanto a do pergaminho como a da *memoria*.

100 Ver minha discussão sobre essa prática em *The Book of Memory*, pp. 224-6. Uma imagem bem conhecida de um escriba, do século XI, reproduzida como a Figura 8 de *The Book of Memory*, mostra aquele que era o *pictor et illuminator* do livro no ato de redigi-lo, abaixo da legenda "Hugo pictor". Para esse escriba, um *pictor* dedicava-se à escrita, um *illuminator*, à pintura (e, como Maius, ele evidentemente executou ambas as tarefas).

101 Ver Williams, *The Illustrated Beatus*, vol. 1, pp. 77-8.

102 Williams, "Purpose and Imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana", p. 227; Werckmeister, "The First Romanesque Beatus Manuscripts", p. 169.

No livro de St.-Sever, as imagens foram não somente adaptadas enquanto eram copiadas, mas algumas foram também expandidas, traduzidas da maneira inventiva que descrevi. As cenas são tratadas como imagens-para-o-trabalho-de-memória, em vez de objetos que necessitam de uma reduplicação exata. Werckmeister observou que há elementos em algumas das imagens desse manuscrito que realmente se afastam tanto das imagens tradicionais nos manuscritos do *Beatus* como do texto literal da Revelação, com o mestre-pintor (um monge, naturalmente) claramente utilizando a imagem como um sítio inventivo, exatamente como vimos os monges fazerem alhures com material inteiramente verbal. Produzido uns cem anos depois do livro de Maius, esse manuscrito, escrito para o abade cluniacense de St.-Sever, Gregório de Montaner, adaptou o material tradicional das *storiae* especificamente a temas da liturgia dos mortos, uma preocupação dos nobres que patrocinavam a Abadia e a oportunidade para as orações de intercessão que os monges de St.-Sever lhes prometiam¹⁰³.

Em um caso, na imagem do "Cordeiro e daquele que se assenta no trono", parte da narrativa (*storia*) da abertura do sexto selo, descrita em Revelação 6:12-17 (Prancha 4), o pintor de St.-Sever acrescentou uma inscrição àquela tradicionalmente encontrada em outras cenas desse tipo, amontoando as letras no espaço, a fim de reunir duas citações não relacionadas e fora de sequência textual; as duas citações, contudo, formam uma única afirmação, para explicar uma característica de sua imagem que, de fato, não é encontrada explicitamente na Bíblia. De cada lado da divindade entronizada, o céu se enrola como um rolo de pergaminho. Essa característica é produzida a partir de uma frase em Revelação 6:14, que descreve o céu retrocedendo como um pergaminho sendo enrolado. Os *tituli* escritos na parte superior dessa imagem citam essas palavras e também uma frase de Revelação 6:16, cujas palavras são citadas antes das palavras do versículo 14, fora de sequência. Claramente, o pintor afastou-se da sequência exata do texto, a fim de reunir suas peças em uma nova composição — adaptada da tradição, é certo, mas "expandida e afrouxada"¹⁰⁴.

Com base em várias mudanças desse tipo, Werckmeister deixa claro como os pintores desse manuscrito não estavam apenas copiando *verbatim* (e "*formatim*", por assim dizer) de um exemplar, nem tão somente ilustrando as palavras da Bíblia. Penso que essa seja uma forte evidência de que tais imagens eram pensadas da mesma forma como o eram as *ekphrases* textuais, como lugares para

103 O. K. Werckmeister, "Pain and Death in the Beatus of Saint-Sever".

104 Werckmeister analisou muitos outros afastamentos singulares como esse em "Pain and Death in the Beatus of Saint-Sever"; a descrição do sexto selo que cito aqui está nas pp. 595-6.

mais composição meditativa. Além disso, a versão da imagem do sexto selo no manuscrito de St.-Sever parece ser o trabalho direto de Stephanus Garsia, a quem François Avril chama de "o mestre do programa", aquele que assinava o manuscrito e era responsável por outros dois pintores trabalhando sob sua supervisão; é também uma das páginas que não foram retocadas por mãos posteriores, de forma que as alterações do texto bíblico que Werckmeister detectou nessa imagem parecem ter feito parte de sua concepção original¹⁰⁵.

Uma questão sempre surge com relação a esses livros "miríficos": Como eles eram usados? Temos muito pouca evidência direta sobre isso, se é que temos alguma. O livro de St.-Sever, contudo, foi feito segundo a orientação do abade, e uma das principais tarefas de um abade era nutrir a vida espiritual de seus irmãos, dando a eles e a si próprio alimento para oração e meditação. As "histórias" nesse livro são "visões", *visiones*, apocalípticas. Elas podem alimentar meditações sobre tais eventos porque se fixam nas mentes daqueles que as viram. As cores admiráveis, as figuras extraordinárias (tanto as nobres como as monstruosas), a clareza de cada cena em seu cenário, a moldura — são todos eles agentes mnemônicos e cognitivos efetivos. Assim, as imagens não servem como "auxílios" para a memorização das palavras, nem mesmo primordialmente como "expressões" pictóricas de uma teologia articulada, mas como aquelas espécies de *machinae* gregorianas que podiam elevar os olhos purificados da mente em direção a Deus¹⁰⁶.

IX. Etimologia: a energia de uma palavra libertada

Um outro ornamento comumente usado e que muitos gramáticos humanistas achavam pueril e repulsivo à sua própria maneira é a etimologia (o filólogo do início do século XX Ernst Curtius chamava a maioria das suas formas medievais de "frivolidades insípidas", e um editor do final do século XIX referiu-se às "mais perversas etimologias" de seu autor)¹⁰⁷. Para um estudioso de filologia

105 Ver F. Avril, "Quelques considérations sur l'exécution matérielle des enluminures de l'Apocalypse de Saint-Sever", p. 268.

106 Sobre a profunda influência da teologia da contemplação de Gregório Magno sobre Beato, ver os comentários de Werckmeister, "The First Romanesque Beatus Manuscripts", e as referências mencionadas ali.

107 Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, p. 496. O Apêndice de Curtius sobre a etimologia tem vários exemplos de *etymologia* da poesia carolíngia e posterior. Minha outra citação é extraída da tradução de W. G. Ryan do texto de Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, vol. 1, p. xvii, citando o editor do texto latino, Th. Graesse.

cientificamente treinado como Curtius, essa figura é aborrecidamente divertida, pois ela não dá atenção à verdadeira história das palavras, mas, em vez disso, reparte as raízes e terminações, rearranjando-as de maneira arbitrária e inconsistente, aparentemente com o único objetivo de produzir algumas rimas extravagantes e trocadilhos artificiais, frequentemente em duas ou mais línguas ao mesmo tempo, as quais podem ter ou não ter algo a ver com a verdadeira língua da palavra que está sendo “etimologizada”. Há exemplos abundantes desse ornamento, desde a Antiguidade, originários de ambas as tradições helênica e judaica.

A conexão entre etimologia e técnica mnemônica já era clara pelo menos desde o tempo de Cícero, que usava a mesma palavra, *notatio*, tanto para traduzir o grego *etymologia*¹⁰⁸ como para designar as mnemonicamente valiosas “notas” e “marcas” que são as ferramentas do trabalho de memória¹⁰⁹. Qualquer que seja seu “estatuto de verdade” — e essa questão foi muito debatida na Antiguidade —, a eficácia *mnemônica* da etimologia nunca foi questionada. Sua posição como prática pedagógica valiosa, um subconjunto de poderosas técnicas inventivas mnemônicas, era em grande medida independente das investigações filosóficas (com diferentes resultados) sobre o valor de verdade da etimologização.

Isidoro de Sevilha, usando definições tradicionais na retórica romana, diz que a etimologia

é [definida como] a origem das palavras, quando a potência [*vis*] de uma palavra ou nome é coligido [*colligitur*] através da interpretação. [...] Pois, quando você puder perceber de onde vem o germe de um nome, mais rapidamente você captará sua energia [*vim*]. O exame da substância como um todo [*omnis rei*] é mais claramente conhecido pela etimologia¹¹⁰.

Isidoro observa também que nem todas as palavras são atribuídas de acordo com a natureza do objeto a que se referem, mas às vezes os antigos, como nós ainda fazemos (diz ele), davam nomes segundo seus próprios caprichos e desejos. Alguns nomes refletem sua causa, como “reges” (reis) vem de “recte agendo” (agindo diretamente); alguns, sua origem, como “homo” (homem) de “humus” (terra); e alguns fazem referência por meio do princípio de oposição, como “lutum” (lama) é nomeado a partir de “lavando” (limpando), porque a lama não é

108 Cícero, *Topica* 35; cf. Quintiliano, *Inst. orat.* I.vi.28.

109 Cícero, *De oratore* II.358; cf. *Rhetorica ad Herennium* III.34.

110 Isidoro de Sevilha, *Etymol.* I.29: “Etymologia est origo vocabulorum, cum vis verbi vel nominis per interpretatione colligitur. [...] Nam dum videris unde ortum est nomen, citius vim eius intelligis. Omnis enim rei inspectio etymologia cognita planior est”.

limpa¹¹¹. Notemos que estão em ação aqui os três princípios básicos da associação cognitiva: similaridade, analogia (que Aristóteles denominava “vizinhança”) e contrariedade¹¹².

Notemos também que para Isidoro, como para Cícero, o propósito da etimologia não é primordialmente encontrar a verdadeira natureza de um objeto (*res*), mas revelar e concentrar a energia em uma palavra. É significativo que Isidoro enfatize que a etimologia é um modo de alcançar a *vis verbi*: a força, o poder e — por um eco de *vir* com o significado de “pessoa do sexo masculino” — a fecundidade (virilidade) de uma palavra. Ele pensa a *etymologia* em termos de criatividade e invenção pelo menos tanto quanto em termos de “verdade” (e não tudo em termos de filologia histórica).

A etimologia é um ornamento de brevidade e, como para todos os ornamentos, sua força reside na abundância ou “copiosidade” inventiva que ela reúne na mente de alguém. Esse aspecto foi bem formulado por Cassiodoro, que definiu a etimologia, em seu comentário sobre o primeiro Salmo, como *oratio brevis*, “uma breve elocução, mostrando por meio de consonâncias particulares a partir de qual palavra aquela palavra que se busca chegará [à mente]”¹¹³. Trata-se de uma técnica de etimologia retórica, inventiva, que libera toda a energia e a copiosa fecundidade de uma palavra através do acúmulo rememorativo de associações feitas por meio de homofonias, *assonations*, jogos de palavras. É uma das mais comuns e produtivas técnicas composicionais elementares, e, embora estivesse fundada na gramática (como sempre se supôs que estivesse a invenção), não há dúvidas de que, para a composição e para a efetividade mnemotécnica, a etimo-

111 Ibidem: “Sunt autem etymologiae nominum aut ex causa datae, ut ‘reges’ a [regendo et] recte agendo, aut ex origine, ut ‘homo’, quia sit ex humo, aut ex contrariis ut a lavando ‘lutum’, dum lutum non sit mundum”.

112 Esses princípios estão discutidos em *De memoria et reminiscencia*, de Aristóteles: ver Sorabji (trad.), *Aristotle on Memory*, pp. 42-6, 96-102.

113 Cassiodoro, *Expositio Psalmorum*, Salmo 1:1 (CCSL 97, p. 30): “Etymologia est enim oratio brevis, per certas assonationes ostendens ex quo nomine id, quod quaeritur, uenerit nomen”. A definição de Cassiodoro em *Institutiones* II.i.2 é gramatical (e foi tomada de Donato): “etymologia vero est aut verisimilis demonstratio, declarans ex qua origine verba descendant”, “Etimologia é uma demonstração verdadeira ou verossímil [que] torna conhecida de qual origem descendem as palavras”. Nessa última passagem Cassiodoro define o que se poderia chamar de “etimologia filológica”, que é o tipo literal com o qual lidam os gramáticos e filólogos. Ela é diferente da etimologia retórica, a qual, como outros ornamentos, serve a propósitos composicionais inventivos (“id quod quaeritur [...] nomen”), o tipo de etimologia definido por Isidoro, que foi amplamente praticada como um instrumento para a meditação.

logização tornou-se bem rapidamente um jogo de assonâncias, conformações e outros jogos de palavras¹¹⁴.

Não é preciso procurar mais longe do que as *Origines*, logo apelidadas "Etimologias", de Isidoro de Sevilha, para encontrar um exemplo do poder mnemotécnico e pedagógico atribuído à etimologização. A enciclopédia de Isidoro, acertadamente caracterizada como proporcionando "todo um sistema de educação"¹¹⁵, começa com uma etimologia (de fato, várias) e vai em frente, desdobrando-se com base nela. *Disciplina*, ele principia, recebe seu nome de "discendo", "estudar"; ou é chamada assim a partir de "discitur plena", "[algo que] é aprendido como um todo"¹¹⁶. As duas etimologias são enunciadas não como explicações rivais cuja validade deve ser objetivamente determinada (Isidoro não demonstra qualquer interesse em saber qual dessas possibilidades é a correta), mas antes como "pontos iniciais" para a enciclopédica composição de Isidoro. A preocupação de ter sempre um "ponto inicial" firme (o qual é na verdade um "ponto de partida" para uma cadeia de memória); a posição de honra dada ao início, ao "inventor", reconhece uma exigência da recordação humana. A pedagogia de Isidoro incorporava o pressuposto de que *todo* aprendizado é construído, como um muro ou uma concordância, sobre uma base memorial de *notationes* (incluindo as etimologias), que servem como marcos de inventários rememorantes.

Essa ferramenta inventiva é notavelmente persistente, sem dúvida um sintoma de sua utilidade tanto para aqueles que tinham de compor como para os que tinham de aprender. Enquanto invenção, a *etymologia* é frequentemente indistinguível do jogo de palavras e de outros jogos de palavras onomásticos — uma característica reconhecida por Cassiodoro. Há um bom número de exemplos na poesia carolíngia, aplicados tanto a nomes de pessoas como de lugares. O poeta do século IX Walahfrid Strabo compôs glosas floreadas sobre o florescente nome de seu amigo, Florus, deão e *magister* da Catedral de Lyon¹¹⁷. Um monge

114 Há uma tradição muito longa desse tipo de jogo de palavras na literatura clássica, imitado com particular entusiasmo pelos poetas carolíngios, mas de forma alguma restrito a eles. Um bom estudo sobre o jogo de palavras no latim clássico, com foco em Ovídio, é o de Ahl, *Metamorphosis*. Os leitores modernos precisam aprender a reconhecer esse jogo: como Curtius, muitos estudiosos de literatura ficam nervosos com ele e querem restringir os estudos literários aos jogos de palavras "reais" (isto é, filologicamente corretos). Mas um exame dos jogos com nomes em Jacopo de Varazze, por exemplo, afastará rapidamente qualquer ideia de que os autores e leitores medievais se sentissem limitados a isso.

115 Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, p. 73.

116 Isidoro de Sevilha, *Etymol.* 1.1: "Disciplina a discendo nomen accepit [...] Aliter dicta disciplina, quia discitur plena". Ele também liga *disciplina* a *dictum*.

117 Walahfrid Strabo, "Carmina Ad Agobardum Episcopum Lugdunensem", linhas 17-32. Florus era provavelmente mestre da escola da catedral em Lyon: ver *DMA s.v. Florus of*

inglês da Abadia de Pontefract, no século XII, ao escrever a vida de um santo, começou etimologizando seu nome, Thurstan (de fato um nome anglo-saxão), do latim *thus, thuris* (incenso) ou *turris stans* (torre ereta)¹¹⁸.

Um dos recursos mais influentes e úteis aos pregadores na composição de seus sermões era uma antologia das vidas dos santos denominada *Legenda Aurea*. Os relatos foram compilados em torno de 1260, a partir de várias fontes mais antigas, pelo frade dominicano italiano Jacopo da Varazze. É um hábito composicional frequente em Varazze iniciar a narrativa com uma coleção de etimologias do nome do santo¹¹⁹. Elas são extraídas do latim, do grego e do hebraico — ainda que o próprio Varazze e muitas de suas fontes conhecessem pouco o grego e nada do hebraico. Por exemplo, Estêvão vem do grego *stephanos*, "coroa", mas a palavra em hebraico (!) significa "exemplo". Ou o nome vem do latim *strenue fans*, "que fala com ardor", ou *strenue stans*, "que suporta com força", ou *fans an[sib]usm*, "que fala com velhas, viúvas". Logo, resume Jacopo, "Stephen/Estêvão é uma coroa por ser o primeiro a sofrer o martírio, um modelo por seu exemplo no sofrimento e por seu modo de vida, um orador fervoroso em seu louvável ensino às viúvas"¹²⁰.

Eis um outro exemplo do início da vida de Santa Cecília:

"Cecília" é como [quasi] "lírio do céu" [*celi lilia*] ou "caminho dos cegos" [*cecis via*] ou de "céu" [*celo*] e "Lia" [*lya*]. Ou Cecília é como "livre de cegueira" [*cecitate carens*]. Ou seu nome vem de "céu" [*celo*] e "leos", isto é, "povo". Pois ela foi um "lírio celeste" por causa da sua castidade virginal. Ou é chamada de "lírio" porque tinha o branco da pureza, o verde da consciência, o odor da boa reputação. Ela era "caminho dos cegos" por causa de seu ensino pelo exemplo, "céu" por sua contemplação dedicada, "Lia" por estar constantemente ocupada [...]. Foi também "livre de cegueira" por causa da luz brilhante de sua sabedoria. Era também "o céu do povo" [*celum + leos*] porque nela, como em um céu, as pessoas desejosas de um modelo a imitar podiam, de maneira espiritual, contem-

Lyons. Strabo não explicita, grosseiramente, a etimologia óbvia, mas essas linhas jogam (um pouco grosseiramente) com ela.

118 Citado por A. G. Rigg, *Anglo-Latin Literature*, p. 52. O livro de Rigg tem vários bons exemplos de etimologização: para orientação, ver seu excelente Índice.

119 Essa também era a ferramenta composicional preferida de um autor do século XIII um pouco anterior a ele, o poeta anglo-normando Henri d'Avranches, que Rigg classifica como "o poeta anglo-latino mais notável do século" (*Anglo-Latin Literature*, p. 179). Henri joga com os nomes de seus patronos e personagens: por exemplo, "Roger" de *rosam geris* ("você gera/carrega uma rosa", i.e., a Virgem). Ver op. cit., pp. 180-2. Um dos mais conhecidos exemplos de *etymologia* do final do século XII é o discurso inicial de Geoffrey de Vinsauf para seu patrono, o papa Inocência III (*Poetria nova* 1-9).

120 Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, vol. 1, p. 45; a tradução é a de W. G. Ryan, que usou a edição de 1850 de Graesse.

plar seu sol, sua lua, e suas estrelas, isto é, a perspicácia de sua sabedoria, a magnanimidade de sua fé e a variedade de suas virtudes¹²¹.

As etimologias de Varazze resolvem-se em uma série de homofonias, jogos de palavras com as sílabas do nome da santa e imagens derivadas daqueles jogos de palavras que servem como recurso mnemônico para algumas de suas virtudes. Pedro Crisólogo falou sobre como uma palavra começa a brilhar na mente de um crente; para Varazze uma palavra começa a ressoar mudanças. “Ce-ci-lia” *soa como* “caeca” e “lilia”, ou como “caeci” e “via”, e assim por diante. Lírios — pelo menos para o público acostumado a vê-los pintados nas imagens da Virgem e descritos em sermões — são brancos, com caules verdes e um doce perfume. A semântica é banida em favor dos sons, um jogo de semelhanças e oposições coincidentes: ce-ci-lia é “como” [*quasi*] “lilia” e “via” e “Lya”, como “caelum” e “caecus”, porque as sílabas de seu nome *soam como* aquelas palavras — “como que [*quasi*]”. Um jogo de associações como esse é o método do jogo de charadas. E é também a substância fundamental da recordação.

Esses bordões de memória feitos de trocadilhos elaborados fazem com uma palavra aquilo que o jazz faz com uma frase musical escrita. As etimologias são de fato *oratio brevis*, segundo Cassiodoro as caracterizou, pois cada uma pode servir de germe para uma composição expandida. Varazze propiciou aos frades predicantes, os oradores de sua época, uma compilação muito útil, *breviter* e *summatim*, de temas éticos, em uma forma memorável e inventiva: primeiramente em jogos de palavras e rébus, e então em narrativas concisas. As histórias reunidas na *Legenda Aurea* são organizadas segundo o ano litúrgico. Que me-

121 Jacobus de Voragine, *Legenda aurea* (transcrito do Bodleian MS Bodley 336, c. início do séc. XIV, em W. Bryan e G. Dempster, *Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales*, p. 671): “Cecilia quasi celi lilia vel cecis via vel a celo et lya. Uel Cecilia quasi cecitate carens. Uel dicitur a celo et leos, quod est populus. Fuit enim celeste liliam per uirginitatis pudorem. Uel dicitur liliam quia habuit candorem mundicie, uirorem consciencie, odorem bone fame. Fuit enim cecis via per exempli informacionem, celum per iugem contemplacionem, lya per assiduam operacionem [...] Fuit enim cecitate carens per sapiencie splendorem. Fuit et celum populi quia in ipsam tanquam in celum spirituale populus ad imitandum intuetur solem, lunam, et stellas, id est sapiencie perspicacitatem, fidei magnanimitatem, et uirtutum uarritatem”. As etimologias dos nomes hebraicos da Bíblia estavam disponíveis no Glossário desses nomes feito por Jerônimo; nele, *Lia* é interpretado como “trabalhadora”, “Lia laboriosa” (CCSL 72, p. 68.7).

lhor alimento mental para um pregador atarefado, ou para um clérigo ou leigo praticando a meditação?¹²²

Os lugares comuns morais resumidos nas etimologias que acompanham a história de Cecília deviam ser usados (se fossem usados) como o *início* de nossa leitura de sua história, não como afirmações definitivas de seu significado. Toda a questão se resume a inventar tantas variações sobre as sílabas básicas do nome quantas puder manejar nossa engenhosidade rememorativa, trabalhando no âmbito de nosso estoque de memória. Essas “associações” com o nome “Cecília” inventam uma composição, de forma muito similar à maneira como um executante/compositor de música usa uma frase (ou “tropo”) como fundamento para “invenções”.

O objetivo de se ler sobre Cecília, como diz Varazze, é tomá-la “ad imitandum”, “como modelo a imitar”. A história literal da santa deve ser transformada eticamente na biografia do leitor. E o principal veículo para isso é o tropo etimológico, “transformando” pela via das homofonias. Recordadas inventivamente, as sílabas de Cecília são tratadas como locações nas quais materiais de naturezas variadas foram reunidos por meio de uma cadeia de jogos de palavras¹²³. Por que alguém desejaria recordar Cecília? Não para conhecer os fatos sobre ela, mas para “re-lembrar” sua história, re-contando essa história em nossos próprios seres, em uma meditação ética e literária. A leitura, diz Gregório Magno no Prefácio de *Moralia in Job*, “apresenta uma espécie de espelho aos olhos da mente, no qual nossa face interior pode ser vista. Ali, de fato, aprendemos *nossa própria* feiura, ali *nossa própria* beleza”, pois “devemos transformar aquilo que lemos em nossos próprios seres”¹²⁴. É nessa atividade, a criação de tropos em torno de uma obra literária, que tem lugar em uma memória, que reside o “significado” da leitura.

122 A *Legenda Aurea* foi logo traduzida para todas as línguas vernáculas do oeste europeu; continuou enormemente popular até o final do século XVI. Ela hoje sobrevive em mais de mil manuscritos.

123 As recomendações sobre o valor mnemônico dos jogos de palavras para lembrar nomes antecedem a sistematização da educação helenística no século IV a.C. É uma característica proeminente de algumas recomendações mnemotécnicas gerais feitas no texto sofista denominado *Dissoi logoi* (c. 400 a.C.). Para lembrar palavras, diz o tratado, deve-se conectá-las por meio de homofonias a imagens mentais; por exemplo, para lembrar a palavra *pyrilampes*, “pirilampo”, poderíamos relacioná-la a uma tocha flamejante, *via pyr*, “fogo”, e *lampein*, “brilho”.

124 Gregório Magno, *Moralia in Job*, II.i c. lxxxiii; ver *The Book of Memory*, esp. pp. 164-9, 179-83.

X. Etimologia visual: o Livro de Kells

A *etymologia* pode ser tanto um ornamento visual quanto verbal. As onipresentes folhas e ramagens usadas como motivos decorativos nos manuscritos podem expressar a etimologia corriqueira que deriva o latim *liber* (livro) de *liber* (casca de árvore). Nos vernáculos germânicos medievais, esse jogo de palavras é traduzido de maneira exata na conexão etimológica de *boc* (livro) com *boc, bec* ([faia] árvore). A ligação feita na Bíblia entre alguém que medita a lei do Senhor e uma árvore (no Salmo 1) reforça essa cadeia cultural específica, pois um livro é para meditar.

Como acabamos de ver, a etimologia retórica é uma forma de jogo de palavras. Uma variante visual desse jogo baseia-se na posição dos elementos do jogo no desenho gráfico da página. Usados dessa forma, tais jogos funcionam quase como uma variedade de pontuação: eles se tornam guias e sinais para o leitor que percorre um livro. Um exemplo primitivo é encontrado no Livro de Kells, do século VIII, no qual alguns dos ornamentos que preenchiam as linhas, em forma de pássaros alongados ou correntes que se voltam sobre si mesmos, jogam com os nomes dados pelos escribas irlandeses a esses elementos, *ceann fa eiril*, “cabeça sob a asa”, ou *cor fa casan*, “curva no caminho”¹²⁵. A Prancha 10 reproduz uma página típica desse manuscrito, nesse caso o texto de Lucas 22:52-56, a narrativa da prisão de Jesus no horto, seguida pela negação de Pedro. Os dois desenhos das “cabeças-sob-a-asa” assinalam duas rupturas entre os principais eventos na narrativa, o primeiro, depois que Jesus repreende os soldados, e o segundo, quando Ele é levado à casa do sumo sacerdote.

Frequentemente nesse manuscrito (e em outros livros antigos), quando a última palavra do texto de uma linha não cabia no espaço restante, os escribas copiavam sua última sílaba, ou as duas últimas, na linha seguinte, mesmo quando essa linha seguinte estava na próxima página. A prática reflete o fato de que, naquele tempo, as palavras latinas, para serem escritas, eram analisadas em sílabas e não em “palavras inteiras”, como fazemos atualmente. Um exemplo desse costume dos escribas encontra-se na primeira linha da página mostrada na Prancha 10, pois a sílaba *-res* que começa a linha é a última sílaba da palavra *seniores*, trazida da página anterior.

O último terço da página mostrada na Prancha 10 é o início de um “evento” importante da narrativa, a negação de Jesus por Pedro no pátio da casa do sumo sacerdote. Seu início é marcado por uma grande inicial. Mas essa seção do texto

125 F. Henry, *The Book of Kells*, pp. 157, 174-5; ver também J. Alexander, *Insular Manuscripts*, p. 73.

de Lucas não se completou nessa página. Porém, contrariamente ao costume, a última sílaba da última palavra, “negavit”, não foi transportada à primeira linha da página seguinte. Em vez disso, ela foi escrita imediatamente abaixo da última linha da página, e foi “reunida” à primeira parte da palavra por meio de um pequeno animal deitado de costas, com suas pernas (*membra*) enlaçando a sílaba ou segmento (*membrum*) órfão da palavra. No incidente da negativa de Pedro, *negavit* é a palavra crucial: um leitor precisaria prestar atenção a ela, fazendo ali uma pausa se estivesse lendo em voz alta, ainda que a página tivesse de ser virada. Esse recurso do escriba cumpre essa finalidade: ao mesmo tempo “reúne” a palavra crítica e atrai a atenção do leitor.

Pensa-se que esse volume do Evangelho fosse usado principalmente para as leituras em voz alta durante as cerimônias. Claramente, a decoração, como toda boa pontuação, demarca o *ductus* da narrativa para alguém que estivesse lendo um texto já familiar, em sua maior parte memorizado, mas necessitasse de sinais e marcos para os vários estágios da rota através desse texto. A decoração faz também que os padrões de cada página sejam distintos, de maneira que alguém familiarizado com eles podia rapidamente encontrar a passagem de que necessitasse. Em outras palavras, o livro *localiza* as várias “histórias” (para usar a palavra de Beato de Liébana para divisões textuais similares) do Evangelho, permitindo que sejam prontamente descobertas nas diversas ocasiões de leitura do ano litúrgico¹²⁶. Uma tal decoração também teria sido útil a alguém que precisasse localizar e lembrar matérias para fins composicionais, tais como a criação de homilias e palestras sobre os *dicta et facta memorabilia* do livro.

XI. Excurso: jogos nas margens de dois livros góticos, o Saltério Rutland e as *Horas* de Catarina de Cleves

A variedade maior de jogos de palavras visuais é encontrada nas margens dos livros devocionais feitos a partir de meados do século XIII, um costume que teve início na Inglaterra e disseminou-se especialmente entre aqueles que tinham al-

126 Weitzmann, em *Illustrations in Roll and Codex*, observa que, no Gênesis de Viena, um livro “mirífico” do século VI, os textos do Gênesis foram selecionados e reduzidos para abrir espaço na página para os desenhos (pp. 89-93). Essa característica me dá também a ideia de um livro feito para pessoas que já tinham grande familiaridade com o texto, mas estavam ensinando (por meio de homilias e palestras) ou atuando como leitores em uma situação litúrgica, em que o necessário não era memorizar as palavras pela primeira vez, mas ser lembrado de palavras familiares por meio de pistas fornecidas pelos desenhos e resumos dos textos.

guma conexão inglesa. Esses livros eram feitos para um público de leitores do clero e da aristocracia anglo-normandos, que falavam duas ou mesmo três línguas, francês, latim e inglês¹²⁷.

A margem da página é, como argumentei alhures, a área que mais especialmente convida e abre espaço ao trabalho de memória do leitor¹²⁸. Decorar essa área é uma característica particularmente proeminente nos livros medievais posteriores ao século XII, de modo que esse fenômeno ultrapassa um pouco os limites de meu estudo atual. Ainda assim, o jogo cognitivo que ele estabelece é em princípio tão semelhante àquilo que venho discutindo nesta seção, embora de uma maneira que responde a um público mais diversificado e heterogêneo, que não posso ignorá-lo inteiramente¹²⁹.

Laura Kendrick chamou a atenção para o modo como a palavra anglo-francesa *bo(u)rdure*, ou "borda", pode ajudar a esclarecer as imagens marginais de jogos de todos os tipos, sejam elas de jogos propriamente ditos, sejam instrumentos musicais, através de um conjunto de trocadilhos com palavras relacionadas ao substantivo *bo(u)rde*, "jogar, brincar, divertir-se". Os jogos de palavras também incluem o verbo *bo(u)rden*, significando "tomar parte em justas" ou "lutar com a quintana", e vemos nas bordas de livros ingleses muitas cenas de justas e de cavaleiros duelando, ou criaturas vestidas como cavaleiros. *Bo(u)rde* tem também o significado de intercurso sexual, e tem sido há muito observado que essas cenas marginais podem ser obscenas: em acréscimo ao sentido sexual de *bo(u)rde*,

127 Em *The Book of Memory* (pp. 246-8), discuti um certo número de motivos marginais comuns em livros góticos como sendo derivados de tropos tradicionais do trabalho de memória.

128 Ver *The Book of Memory*, esp. pp. 204-5, 214-08, e também M. Camille, *Image on the Edge*. Em contraste, os livros monásticos primitivos são dominados por grandes pinturas cobrindo uma página inteira, colocadas no início das grandes divisões de uma obra e no início do próprio livro. Terei mais a dizer sobre isso na próxima seção deste capítulo.

129 Inúmeros historiadores da arte escreveram sobre os jogos entre texto escrito e decoração marginal em livros feitos entre os séculos XIII e XV. Foram-me especialmente proveitosos os trabalhos de Lewis, "Beyond the Frame", C. R. Sherman, *Imaging Aristotle*, e Camille, *Image on the Edge*. Vários ensaios de L. Randall, a maioria deles publicados após seu trabalho seminal *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, foram pioneiros na observação de tais ligações: ver talvez especialmente "Games and the Passion in Pucelle's Hours of Jeanne d'Evreux", "Humour and Fantasy in the Margins of an English Book of Hours", e "An Elephant in the Liturgy", que destaca um jogo baseado tanto na forma quanto no som, pois o bispo do jogo de xadrez era inicialmente um elefante (*oliphant*, abreviado como *aufin*), sendo em seguida chamado em inglês de "bispo" por causa das duas projeções em forma de chifres presentes nas peças esculpidas no formato convencional, que lembravam a mitra de um bispo.

uma variante do século XV para "border" é *bordel*, palavra homófona para "prostituído", *bordel*¹³⁰.

Outra palavra anglo-francesa para a borda é *marges*, em inglês "margin" [em português, "margem"]. Gostaria de sugerir que as pinturas marginais de margaridas (*marguerites*) e pérolas (*margeries*) são jogos visuais-verbais envolvendo seu posicionamento na página. Essas imagens também jogam com outras associações: margaridas ou marguerites são flores, e eram as "flores da leitura"; aquilo que uma leitora atenta deveria recolher e digerir em seu coração meditativo enquanto lê. Frequentemente, veem-se também sobre as flores insetos que colhem néctar ou comem frutos, tais como borboletas e lagartas. Já as "pérolas", *margeries*, não somente se encontram entre as gemas brilhantes da leitura, mas naturalmente carregam também associações religiosas específicas por exemplo, com a parábola da pérola de grande valor, o reino do céu em direção ao qual é dirigida a leitura piedosa.

As criaturas que fazem pérolas também estão em evidência nas margens. A doutrina natural medieval afirmava que os caramujos produziam pérolas em suas cabeças, que é o lugar em que o leitor deveria produzir pérolas de grande valor a partir dos materiais do livro. Ostras e mexilhões também produziam pérolas. Uma borda ornamentada das *Horas* de Catarina de Cleves, do século XV, exibe uma cadeia (*catena*) de mexilhões contendo pérolas. A ornamentação desse manuscrito, feito nos anos 1430, é repleta de motivos associados às atividades de leitura da *memoria* devocional. O multilinguismo da aristocracia clerical de Guelders de meados do século XV, ambiente em que viveu Catarina de Cleves, bem como o da aristocracia anglo-normanda da Inglaterra, mais de um século antes disso, parece-me importante no estabelecimento e na manutenção das tradições de jogos verbais-visuais, uma vez que tal multilinguismo é uma fonte importante de sílabas homofônicas¹³¹.

130 L. Kendrick, "Les 'Bords' des Contes de Cantorbéry". Para esse aglomerado de jogos de palavras do inglês médio, ver MED s.v. *bordure*, *bordel* (1 e 2), *bourde*, *bourden* (1 e 2): cada uma dessas formas possui uma variedade de grafias similar. Essas palavras também são, todas elas, francesas: ver Godefroy, *Dictionnaire*, s.v. *borde*, *bordel*, *beborder* (var. *border*, *bourder* etc.) e *behordeis*, e também *The Anglo-Norman Dictionary*.

131 Sobre o público desse livro, ver a Introdução de J. Plummer a *The Hours of Catherine of Cleves*. L. Seidel, em *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, comenta alguns dos jogos nas margens desse livro (pp. 85-91), especialmente um deles, feito com a palavra *nasse*, significando "cesta (de pescar)", que faz referência a uma expressão idiomática conhecida sobre a "cilada" do casamento (o *Livro de Horas* foi feito para o casamento de Catarina). Esse jogo não exclui, naturalmente, um outro jogo de palavras conhecido, em torno do "pescar" como metáfora comum para o trabalho de memória, conforme usado, por exemplo, por Romualdo de Camaldoli (ver cap. 2, seção XVI, anteriormente). Essas associações muito diferentes são

Um caramujo, *limax* (em latim) ou *limaçon*, *limasson* (francês e inglês), é uma criatura da lama ou *limus*, segundo Varro¹³². Um caramujo enlameado é também uma criatura liminar, por meio dos trocadilhos entre *limus*, “lama”/*limes*, *limitis*, “fronteira, limite” e *limen* “limiar, fronteira”. A Prancha 11 mostra um caramujo ou caracol em uma justa com um cavaleiro na borda do Saltério Rutland¹³³. Além disso, como uma criatura da lama, um caramujo é como um homem, por ser “da terra” (*humus*); ele também deve ser purificado, como um leitor deve ser, antes que a produção de pérolas possa acontecer.

Há ainda um outro conjunto de jogos visuais nas margens do Saltério Rutland. Trata-se de um jogo tanto em francês como em inglês, com o francês *limbes* significando tanto “membros” quanto “borda”, e em inglês *limes* (membros)¹³⁴. O Saltério Rutland tem em algumas de suas margens (ou *limbes*) vários membros seccionados (ver Prancha 12) — braços, pernas, até mesmo cabeças¹³⁵. De todos os manuscritos, é também aquele com maior quantidade de ilustrações grotescas, um pouco no espírito brincalhão do Livro de Kells, feito cinco séculos antes. Embora o gosto moderno estremeça diante de muitas das imagens do Saltério Rutland, seu humor sanguinolento é realmente memorável.

parte daquilo que Seidel chama “o jogo entre as imagens” nesse livro (p. 85). Sobre o valor da homofonia para a *memoria*, de acordo com John de Garland (ca. 1230), ver *The Book of Memory*, p. 125. Davlin, em *A Game of Heuene*, explica vários jogos multilíngues em inglês, latim e francês presentes no *Piers Plowman*.

132 Varro, *De lingua latina* VII.64; cf. *MED s.v. limax* (plural *limaces*), e a citação de John de Trevisa. Dois ensaios sobre as imagens de caramujos, com sugestões interessantes e muito mais instruídos que o meu, mas não envolvem o jogo de palavras, são os de L. Randall, “The Snail in Gothic Marginal Warfare”, e de H. Ettlíngler, “The Virgin Snail”. Como Randall observa, a palavra *limaçon* tinha um sentido metafórico estendido que fazia referência a um tipo de manobra de combate: ver Godefroy, *Dictionnaire*, *s.v. limaçon* e *OED s.v. limaçon*.

133 Esse livro foi uma produção inglesa realizada para a família anglo-normanda de Lacy, em torno de 1260, e está entre os primeiros manuscritos góticos a ter tanta ornamentação em suas margens. Ver N. Morgan, *Early Gothic Manuscripts*, n.º 112, e L. F. Sandler, “Marginal Illustration in the Rutland Psalter”.

134 Ver *MED s.v. lim*, e Godefroy, *Dictionnaire*, *s.v. limbes*. A palavra inglesa não ganhou seu *b* até pelo menos o século XVI, provavelmente sob influência da grafia francesa; cf. *OED s.v. limb*.

135 Um outro jogo em torno desses membros desmembrados insinua-se por si e tem relação específica com o trabalho de memória da leitura. Ele envolve as palavras anglo-normandas e do inglês médio *membre*, “membro” (sinônimo de “limb”, outra palavra inglesa para membro), e *(re)membre*, “re-membrar/re-lembrar”: ver *MED* e Godefroy, *Dictionnaire*, ambos *s.v. membre*, *membre*. K. Duys, em “Early Literary Literacy in the *Miracles de Notre Dame* of Gautier de Coincy”, discutiu como esse jogo foi elaboradamente praticado em uma das lendas em verso de Gautier, composta entre 1215 e 1233, que se tornou imediatamente popular tanto na Inglaterra como na França.

Essa série de jogos com a sílaba *lim-* pode também ajudar a justificar a presença popular de *lymers* ou cães de caça, como na Prancha 13, que aparecem perseguindo seu objetivo, um coelho “escondido”, alimento seu e de seu caçador. Seguir a pista, caçar e pescar são todos tropos comuns para o trabalho da *memoria* meditativa. As criaturas que “recolhem” para a suas próprias composições o “mel” das flores da leitura (*flori-legium*), ou “comem” seus frutos, são um motivo marginal genérico; pássaros e insetos voadores de todos os tipos, classificados em conjunto como *aves*, são tropos tanto para as almas como para os pensamentos.

É claro que pode haver jogos de palavras em uma mesma língua. O desenho de violas bicolores (em inglês, *field pansies*) nas margens refere-se ao tópico geral de reunir/colher, *legere*, “as flores da leitura”, *florilegium*; mas, para a audiência anglo-francesa correta, haverá também o jogo com a palavra francesa *pensées*, “*pansies*/pensamentos”, aquilo que supostamente fazemos enquanto lemos — reunir meditativamente e pensar.

Os tropos de fertilidade — frutos, ovos, arar, semear — jogam obviamente com a necessidade de ser “frutífero”, ou seja, de fazer agir, na abundância ética de nossa mente da *vis verborum*, a virtude germinal, concentrada da página que estamos lendo. São muitos os caminhos entre as várias redes de memória partindo de sinais meditativos como aqueles proporcionados por essas imagens, e múltiplas as cadeias de associações a serem construídas a partir deles. Um grande número de ornamentos nas margens das *Horas* de Catarina de Cleves estão em forma de cadeias, as *catenae* que um bom leitor deveria estar construindo.

Todos esses jogos servem como sinais e lembretes das atitudes *iniciais* da leitura — como preparar-se, como orientar-se, como “tencionar” a própria leitura, como permanecer atento ao seu propósito. Os motivos vêm apenas indiretamente, penso eu, dos tropos da *memoria* da retórica clássica (pelo menos antes do século XV), pois sua fonte mais direta está na ortopraxis monástica. Nessas margens também se joga com muitos dos tropos monásticos ordinários. Um dos mais comuns dentre eles é que a leitura é alimento básico, como o pão. Várias imagens nas *Horas* de Catarina de Cleves referem-se a essa metáfora, mas uma das mais interessantes é a cadeia de *pretzels* e biscoitos reproduzida na Prancha 14. Coelhos e cervo são também alimento (especialmente para os aristocratas), embora a imagem de um cervo também possa “colher”, em uma mente bem provida, a abertura do Salmo 41, “Como o cervo anseia pelos cursos d’água”, cuja essência convencionalmente era pensada como sendo a meditação.

O alimento da leitura deve ser mastigado e digerido — e excretado, uma atividade cuja representação nas margens dos livros de oração tem chocado os leitores modernos. Já o conselho para “expelir as preocupações mundanas” como um prelúdio necessário para a oração pode justificar a presença dessas imagens no

espaço do leitor, as margens, pois o latim *expellere* também significa “defecar”. Estar vigilante à “fornicação” mental é um outro tropo da ortopraxis meditativa, e outra palavra com a qual se joga de maneira muito explícita em algumas margens. A presença de tais imagens pode também trazer à mente *coniungere*, um verbo para a união sexual que também descreve aquilo que a cognição faz, em seu sentido básico de “colocar junto”.

Como vimos, a curiosidade é, na meditação, um estado ambíguo. Os grotescos são monstros temíveis, e a ansiedade e o medo autoinduzidos são um início comum para a meditação. Por outro lado, esses monstros com frequência são também divertidos, deleitando a *cellula deliciarum* da recordação, e despertando-a do torpor. Esses grotescos demonstram também o que o cérebro deve fazer para começar a pensar: deve reunir, colocar junto, unir pela semelhança e pelo contraste, os fragmentos do inventário de sua memória, armazenados nela na forma de imagens. O pensamento produtivo não envolve a simples cópia, mas a construção de cadeias e a edificação de paredes: as combinações ultrajantes que compõem um grotesco medieval podem chocar (ou divertir) um leitor, fazendo lembrar que sua própria tarefa é também ativamente fictícia e que a receptividade passiva conduzirá à divagação e à “perda do caminho”.

Nenhum dos jogos verbal-pictóricos que identifiquei requer conhecimento especializado, e certamente não se pode dizer que constituam uma Alta Iconografia na tradição de Erwin Panofsky. Tampouco a maior parte deles são filologicamente respeitáveis. Esses jogos são diversão espirituosa, despertam a atenção, fazem-nos iniciar, talvez partir em direção às coisas divinas. E é exatamente esse o ponto. Esses ornamentos deleitam a *cellula deliciarum* da *memoria* inventiva, encorajando-nos a construir e a “reunir” *catenae* cada vez mais complexas de “coisas” de nossos próprios estoques de conhecimento. E também deveria ser evidente que os tipos de paredes que construímos com elas, sejam elas de palha ou de ouro, podem não determinar a nossa salvação, mas serão certamente uma “prova” (tanto como demonstração quanto como desafio) de nosso “caráter”, o selo da memória que toda nossa experiência imprimiu sobre o temperamento básico de cada um de nós¹³⁶. Dessa forma, até mesmo o mais artificial dos jogos pode ainda ser parte da energia ética, a parte boa, da arte.

136 Em *The Book of Memory*, cap. 5, discuti a complexa interação entre os textos recordados, familiarizados e “domesticados” pela nossa própria memória para a formação de nosso caráter ético.

XII. Os tropos para iniciar: figuras e imagens místicas

Um outro ornamento que frequentemente exige que o leitor reconheça um jogo visual e verbal não tem nome específico, embora seja comum na retórica monástica. São de importância inventiva particular, nessa retórica, aqueles que eram chamados de “tropos difíceis” da Escritura, e particularmente a *allegoria*. Eis um exemplo tirado da narrativa introdutória de Ló e Abrão na *Psychomachia* de Prudêncio.

O Gênesis conta que Abrão tomou consigo 318 servos armados para resgatar Ló (Gênesis 14:14). Por que 318? Porque, diz Prudêncio (seguindo o comentário de Ambrósio), em grego o número é escrito “TIH” [*tau-iota-eta*], que é também a Cruz (T) e as duas primeiras letras do nome de Jesus (IH). Note-se que esta *allegoria* é “desdobrada” inicialmente por meio de uma configuração visual-verbal. IH são letras que também são números (como é característico do latim, grego e hebraico antigos); este é um jogo de palavras ortográfico. O restante da alegoria, porém, depende também de uma similitude estritamente visual, a *forma* de “tau” é como uma cruz.

O número 318 é tratado por Prudêncio não como um fato na história, mas como um ornamento retórico. Ele o chama de “figura mystica” (linha 58). Isso não significa que tal detalhe não era visto por Prudêncio como “real” e “literal”. Mas o simples fato gramatical não tem interesse para ele. Em vez disso, ele imediatamente trata tal detalhe como um sítio para uma meditação adicional, uma “máquina” com a qual o leitor pode “eivar” seus pensamentos. A figura tem sentidos “ocultos”, extraídos da codificação do número 318¹³⁷.

As associações prosseguem com perícia mnemônica. Os grafismos formam um rébus, um tropo caro à técnica mnemônica medieval porque jogos desse tipo são poderosamente memoráveis. Além disso, a associação com “Jesus” encaixa essa história de Abrão e Ló no esquema da Paixão, no qual Jesus, como um guerreiro, lutou contra os reis perversos e salvou a alma humana — um elo que também “engancha” a história da batalha das virtudes e dos vícios que vêm a seguir.

137 P. Fredriksen caracteriza a exegese cristã inicial de muitos números da Escritura como instâncias da figura retórica chamada sinédoque. O número “1.000”, por exemplo, era entendido como significando “uma grande quantidade” e não devia ser considerado por seu valor nominal. Ela argumentou que uma leitura retórica desse tipo de muitos dos números da Revelação foi uma base importante para a influente exegese “espiritual” que Ticônio fez desse livro, contra a mentalidade literalista de milenaristas e apocaliptistas. Ver “Tyconius and Augustine on the Apocalypse”.

Para Prudêncio, uma “figura mystica” “desvela” e reúne material que está escondido nos recessos da memória. Ela permite que outros segredos da memória sejam encontrados devido ao seu poder associativo, estabelecendo, nesse caso, uma ligação com o mais poderoso de todos os lugares comuns memoriais cristãos, a Cruz. Ela funciona para Prudêncio um pouco como a pergunta sobre Odisseu feita por Libânio aos novos embaixadores em Antioquia: estabelece e também relembra sua cultura comum mais ampla¹³⁸.

Isso não constitui, naturalmente, aquilo que hoje chamariamos de segredo. Qualquer “segredo” é um saber cujo acesso está de algum modo oculto. Em nosso mundo, isso significa algo “escondido *de nós*” por uma outra pessoa, porque não devemos ter acesso a tal coisa. Frank Kermode evoca essa noção de segredo quando diz das parábolas de Jesus tal como contadas no Evangelho de Marcos: “Para descobrir o sentido latente, o verdadeiro, você precisa pertencer à instituição, aos eleitos. Aqueles que estão fora devem contentar-se com o manifesto, e sofrer uma punição suprema [danação] por fazê-lo”¹³⁹. Essa caracterização pressupõe que um “segredo” é sempre alguma coisa *desconhecida*; uma vez que se entra “no conhecimento”, ela deixa de ser um segredo. No idioma da meditação, contudo, um “segredo” pode também ser algo que está escondido *em nós*, “mantido em segredo” no interior de uma rede memorial ricamente tecida cujas fundações se situam em nossos lugares comuns, mas precisa ser recuperado.

Esse tipo de “segredo” torna-se um teste de nossa identificação comunitária porque é uma prova de nossa memória educada. A história de Abrão é “tecida” no interior de nossas redes memoriais, e portanto transformada em um “segredo” memorial eticamente valioso por meio dos ornamentos mnemonicamente efetivos do poema de Prudêncio. A alegoria, nesse modelo, torna-se uma forma de jogo educativo, um quebra-cabeça desafiador com um aspecto ético próprio: Você pode encontrar modos de conectar esse “segredo” em uma cadeia? E quais cadeias você encontra?

De fato, o maior “segredo” no prólogo da *Psychomachia* é o ponto de partida imediato de toda a narrativa épica do poema: “Envergai a armadura completa de Deus [...], pois não combatemos contra carne e sangue, mas contra Principados [...] Erguei-vos, pois, envergando a couraça da justiça [...], o escudo da fé [...], o capacete da salvação e a espada do Espírito” (Efésios 6:11-17). Esse texto nunca é especificamente mencionado na *Psychomachia*, um fato que tem surpreendido alguns comentadores modernos. Mas eles estão esquecendo o público de Prudêncio. Esse é um texto que até mesmo um *puer* cristão conheceria (ou deveria

138 Discuti esse incidente no cap. 1, seção 12, anteriormente.

139 F. Kermode, *The Genesis of Secrecy*, p. 3.

conhecer). Logo, para um estudante, ser capaz de descobri-lo como o iniciador de toda a cadeia narrativa — o preâmbulo ao preâmbulo — é ao mesmo tempo algo prazeroso, da forma como é sempre prazeroso resolver quebra-cabeças, e instrutivo, porque o texto efetivamente articula a essência da história — o combate psíquico da virtude contra o vício.

Quebra-cabeças e segredos nos deixam ansiosos, mas também são estimulantes. Prudêncio compôs esse épico como um texto escolar, um Virgílio cristão para alunos decifrando os *auctores* como parte de sua educação retórica. Desse modo, o conteúdo específico de uma interpretação (por exemplo, que o número 318 “significa” Jesus) está menos na descoberta de seu segredo do que na rica rede de memórias da Bíblia que essa pista descobre na mente — isso se a lição de casa foi feita. A imagem não funciona tanto como um criptograma quanto como uma pista. E a própria interpretação se torna uma variedade de atividade cognitiva e também social, de *memoria rerum*. Como diz Paula Fredriksen, para os primeiros exegetas cristãos “espirituais” da Bíblia (como Ticônio, do século IV, um comentador do Apocalipse), as *mystica* numéricas são “elásticas, infinitamente interpretáveis”, elas “resistem ao cálculo”, pois não são cifras matemáticas, mas figuras retóricas¹⁴⁰.

Esse era também o sentido primário da *mystica* para Prudêncio: uma “figura” que possibilita que uma cadeia de “segredos” seja inventada por meio arte da recordação, como o texto de Efésios é inventado no preâmbulo da *Psychomachia*. Nesse sentido, a alegorização de várias “matérias” não é um meio de mistificá-las (em nosso sentido da palavra, escondendo-as dos outros), mas de escondê-las com segurança nos recessos da memória. Como outros ornamentos menos complexos, a *allegoria* não é uma “categoria do pensamento”, mas uma máquina para pensar. Vale a pena lembrar aqui as palavras de Gregório Magno, segundo o qual a alegoria funciona como uma espécie de guindaste de construtor, *machina*, assim que por meio dela podemos ser elevados até Deus¹⁴¹.

A interpretação inventiva dá o acabamento às *superfícies* de uma obra: é ali que se encontram seus ornamentos. Vimos esse princípio em funcionamento na interpretação de Rábano Mauro (claramente não literal) dos versículos do Deuterônimo sobre a gentia cativa. Apesar da ênfase na obscuridade e no hermetismo da Escritura, é sua cobertura ornamental que primeiro nos prende, que nos

140 Fredriksen, “Tyconius and Augustine on the Apocalypse”, p. 26.

141 Gregório Magno, *Expositio in Canticum canticorum* par. 2 (CCSL 143A, p. 3.14): “Allegoria enim animae longe a deo positae quasi quandam machinam facit, ut per illam leuetur ad deum”.

orienta, que nos *recorda* a tarefa meditativa que temos em mãos e nos coloca em nosso caminho.

Em correlação com a ênfase no ornamento, penso eu, encontra-se na meditação monástica uma igualmente pronunciada ênfase nos começos e pontos de partida. E esses dispositivos iniciadores, orientadores, assumem frequentemente uma forma visual, ou servem de lugar para uma particular *enargeia* verbal. O prelúdio de Prudêncio à narrativa principal de seu épico, como vimos, serve de ocasião para várias *allegoriae*, incluindo a cruz "oculta" — ainda que somente até o momento em que se observa com cuidado — no número 318.

Começar com uma cruz é uma prática cristã muito antiga de oração e leitura meditativa. Lembremos como Agostinho, ao descrever os estágios do caminho da meditação, principia despertando medo e ansiedades com relação a nossa própria morte e estado de pecado, o que nos impele em direção à Cruz. Nesse momento inicial, a *enargeia* evoca uma cena pintada mentalmente; lembremos como Cassiano diz que a meditação começa com uma imagem mental, com alguns vendo o Cristo crucificado, outros vendo-o em sua forma terrena, a fim de provocar as emoções para a meditação.

Os cristãos sempre iniciaram seus atos de meditação ou adoração com o sinal da Cruz. Isso era chamado, segundo uma expressão de uso corrente no século IV e também mais tarde, de "pintar" a cruz. A forma que o gesto adquiria era a da letra grega *tau*¹⁴². Para mim, o mais interessante é que o trabalho de memória, como a oração e a leitura, principiava habitualmente com uma marca visual, a Cruz pintada. Um exemplo simples, mas eloquente, de uma tal prática para orientar e dar início a uma oração meditativa foi descoberto em um oratório do século VIII, no antigo Monastério de Celas, no Egito (onde Cassiano passou algum tempo). Nas paredes foram pintadas as palavras da oração de Jesus, a fórmula meditacional desenvolvida na práxis da Igreja do Oriente. Marcando seu início estava o contorno, pintado em vermelho, de uma cruz adornada com pedras preciosas, tendo também, em seu centro, a cabeça e os ombros de Jesus em um gesto de bênção¹⁴³.

142 Jerônimo, *Commentarii in Hiezechielem* III.9.4-6.525-27 (CCSL 75, p. 106): "extrema 'tau' littera crucis habet similitudinem, quae christianorum frontibus pingitur, et frequenti manus inscriptione signatur", "a última letra, tau, tem alguma semelhança com a cruz, a qual é pintada na fronte dos cristãos, e é comumente sinalizada com um gesto da mão".

143 Guillaumont, "Une inscription copte". Foi sugerido que o nicho da Torá pintado na parede de uma sinagoga do século III, em Duras-Europos, serviu como um marco orientador para a série de murais pintada ali: ver C. Kraeling, *The Synagogue*, p. 54.

Essa figura retórica visual serve como uma *allegoria*, um ornamento que inicia o pensamento meditativo. Ela raramente é escondida. A cruz enfeitada com pedras preciosas que se vê nos primeiros mosaicos cristãos, localizada em uma posição proeminente na absida da igreja, é um exemplo disso. É muito claro para todos o que ela é, e nesse sentido ela está mesmo "na superfície" da igreja, colocada bem no espaço aberto em que todos os olhos e mentes se fixarão durante os ofícios. E ela ainda "reúne" tudo o mais que está na igreja nesse "lugar comum" que ela mesma proporciona. Ela funciona, dessa forma, como uma *allegoria* retórica, "pondo para dentro" os temas nos corações dos fiéis um pouco como a inicial Tau do número 318 faz na *Psychomachia*.

Parece-me que as páginas pintadas com tapetes de cruces de alguns evangelhos insulares funcionam também como *allegoriae* retóricas. A Prancha 16 reproduz a página com tapete de cruces que abre o Evangelho de Lucas nos *Lindisfarne Gospels*, feitos pelo abade Eadfrith em torno do ano 698¹⁴⁴. Pensa-se que a ideia veio dos livros monásticos coptas e sírios, embora os desenhos em si sejam essencialmente celtas.

As páginas com tapetes de cruces nos *Lindisfarne Gospels* são iniciadoras. Elas são colocadas imediatamente antes das palavras iniciais de cada Evangelho, e em oposição a elas, de modo que o leitor as veja em conjunto com a primeira frase do texto, ricamente decorada, como uma única abertura. No verso da página de texto, pinta-se o retrato do autor do Evangelho. O desenho de cruces da página-tapete é imediatamente aparente (muito mais em cores do que em uma reprodução em preto e branco). Porém, como em todas as alegorias, quanto mais olharmos essa página, quanto mais a lermos e esquadrinharmos seus intrincados padrões, mais nós "veremos dentro" dela. Entrelaçar é o método monástico de exegese das Escrituras, o entretecer indefinido de textos. Encontrar padrões, descobrir consonâncias de forma e cor: é esse o equivalente visual daquilo a que também convida a *allegoria* verbal. A página toda é uma *figura mystica* visual. Para lê-la, requer-se uma atitude de "santa curiosidade" voltada ao descobrimento das múltiplas rotas no interior de suas formas irrequietas. E os furos, cortes e "ferimentos" do pergaminho, que foram necessários para fazer os desenhos

144 J. Backhouse, *The Lindisfarne Gospels*. Há uma disputa entre os historiadores da arte em torno da questão de ter sido o próprio Eadfrith quem escreveu e pintou o livro, embora a evidência aponte que tenha sido trabalho de um único escriba e os relatos mais antigos afirmem que ele o fez; ver a discussão e a Bibliografia de *The Lindisfarne Gospels* em Alexander, *Insular Manuscripts*. O mais antigo exemplo existente de uma página com tapete de cruces está em "The Book of Durrow", feito um pouco antes dos *Lindisfarne Gospels*. Sobre as várias fontes dos motivos ornamentais e o padrão geral, ver os trabalhos citados na Bibliografia de Alexander para "The Book of Durrow".

(e que ainda são visíveis em algumas páginas) trazem à mente — na maneira inventiva de toda boa composição — a *compunção* com a qual devemos devotadamente começar a ler o texto do Evangelho. A página com tapete de cruze oferece um ato de leitura em sua totalidade e constitui um ornamento de abreviação apropriado para iniciar e orientar a leitura do Evangelho.

A noção de que os atos de composição principiavam com atos de enxergar, da visão, é comum na prática monástica. Embora eu pretenda explorar essa ideia em meu próximo capítulo, gostaria, antes de concluir este, de examinar rapidamente o início de um poema anglo-saxão, monástico em sua atmosfera, que servirá como um resumo deste capítulo e como passagem para o próximo. O *dream-vision poem** denominado *The Dream of the Rood* (O Sonho do Madeiro), composto por um autor monástico, provavelmente no início do século VIII, começa com uma ação de “ver” uma grande cruz adornada de pedras preciosas e revestida de ouro. O poeta a vê em um sonho e a descreve como uma árvore maravilhosa, rodeada de luz. A imagem em si é a de uma antiga cruz cristã adornada com pedras preciosas, do tipo comumente pintado em igrejas de Roma e do Mediterrâneo oriental. Essa cruz é o foco de todos os olhos presentes no poema: a hoste dos anjos, homens sobre a terra e toda essa maravilhosa criação. A cruz é magnificamente decorada. A pessoa que a contempla em sua visão está igualmente “manchada”, ou “adornada”, mas de pecado (“synnum fah”), e ferida, diz ele, de defeitos. E nesse espírito de compunção, enquanto fita a cruz dourada e incrustada de gemas, ele começa a perceber, através do ouro, que também a cruz está sangrando. Também ela está perturbada e ferida; essa vista deixa o visionário ainda mais aflito. E, nesse estado mutuamente perturbado e compungitivo, a cruz conta sua história ao visionário.

Barbara Raw escreveu bem a respeito dos vários temas e questões desse poema: como ela diz, “é uma verdadeira meditação, pois o personagem orante antegoza o outro mundo”. Ao recordar o heroico sacrifício de Cristo, a visão é também um meio para “recordar” o Paraíso. Estudiosos discorreram com frequência sobre como as convenções da poesia heroica germânica foram traduzidas, no poema, para a história da Paixão¹⁴⁵. O meu interesse aqui, contudo, está na forma

* Estrutura poética, bastante popular na literatura medieval, em que o poeta descreve a si mesmo adormecendo e vendo, em seu sonho, pessoas e eventos de caráter alegórico. (N. do T.)
145 Ver B. Raw, “Biblical Literature: the New Testament”, p. 240. Sobre o tropo da Crucificação na cultura anglo-saxônica, ver também B. Raw, *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography*. A edição do poema que usei é aquela que está em B. Mitchell e F. Robinson, *A Guide to Old English*, que contém também um relato sucinto de suas possíveis fontes e circunstâncias de composição.

como a decoração da cruz é tanto espelhada no visionário como transmitida a ele, primeiro de forma aparentemente irônica (a cruz é adornada com gemas, o sonhador, com pecados), mas em seguida literalmente, conforme os ferimentos do visionário, sua compunção de coração, o tornam capaz, à medida que olha mais e com maior clareza, de ver que também a cruz está sangrando. Sangue e pedras preciosas oscilam na decoração diante dos seus olhos, pois a cruz ora parece ensanguentada, ora dourada.

Uma série de jogos visuais e verbais completam essa transmutação, essa *allegoria*. O visionário e a visão mesclam-se empaticamente, e a partir daí se desenvolve a composição narrativa como um todo, orientada a partir desse início, conforme o sonhador olha cada vez mais profundamente a cruz. E o dispositivo que cria essa mistura, a “máquina” para a composição do poema, é a superfície ornamentada daquela imagem iniciadora.

*Visão Onírica, Imagem e
"o Mistério do Quarto de Dormir"*

Ego dormio, et cor meum vigilat

Cântico dos Cânticos 5:2

I. "Visão" e "Fantasia"

O "mistério" desse meu título de capítulo não é do tipo que tem uma solução. Estou usando a palavra de um modo arcaico, para significar "arte" ou "técnica". O quarto sobre o qual vou falar é aquilo que tanto os romanos quanto os monges medievais chamavam de *thalamus* ou *cubiculum*. Os monges o associavam mais frequentemente ao aposento nupcial do Cântico dos Cânticos. E, embora ressoem nesse mistério do quarto todas as associações sexuais de fertilidade e fecundidade, seu propósito é a criação cognitiva, e sua matriz são os lugares secretos de nossa própria mente, os materiais guardados em segredo no inventário da memória, armazenados e recordados, cotejados e reunidos pelo "mistério" ou técnica da invenção mnemotécnica.

Ao lado da oração, e do colóquio literário com o texto bíblico conhecido como *sacra pagina*, um outro gênero importante de meditação monástica é a visão onírica. No final do capítulo anterior, discuti rapidamente o poema anglosaxão *The Dream of the Rood* (O Sonho do Madeiro) como um exemplo desse gênero e sugeri que ele fosse entendido como se originando da ortopraxis do trabalho de memória monástico, que frequentemente tem início com a meditação sobre uma "imagem" material ou verbalmente pintada no olho da mente (ou para ele). Neste capítulo, gostaria de investigar mais detidamente alguns aspectos das visões monásticas intimamente ligados aos procedimentos retóricos de invenção. Mais uma vez, estarei observando um gênero monástico bem conhecido pela lente da composição retórica, em vez das lentes do dogma ou da psicologia. Quero ressaltar que não estou propondo minha análise como uma alternativa para as outras, mas como um suplemento, um enriquecimento.

O conceito enfocado neste capítulo é o de "visões", palavra que designa, na retórica medieval, as visualizações mentais capazes de proporcionar, da maneira mais proveitosa, o necessário para aquele que compõe dar início e então sustentar o labor de uma composição particular. Lembremos que Quintiliano usava a palavra latina *visiones* para traduzir o grego *phantasiai* e comentava que esses artefatos mentais eram muito poderosos para despertar as energias emocionais de si mesmo e do público¹. Se a mente utiliza máquinas e instrumentos para pensar, então essas *visiones* são uma fonte importante de sua energia. Quintiliano define *visiones* de forma mais detalhada ao discorrer sobre o ornamento retórico da *enargeia*, o poder que tem a descrição verbal de evocar "visões" cognitivas que podem ser úteis para os fins da invenção².

Esse conceito retórico de *visiones* também influenciou a conhecida análise feita por Agostinho, em seu comentário sobre o texto literal do Gênesis, dos três tipos de visão humana. Ali, de maneira muito semelhante a Quintiliano, Agostinho chama as imagens mentais formadas pela imaginação e pela memória de "espirituais" (porque são produzidas no espírito, em vez de recebidas pelo olho) e fictícias. Essas visões mentais derivam e são produzidas a partir dos materiais apresentados às nossas mentes por nossos sentidos (visão "corpórea"). Porém, diferentemente de Quintiliano, Agostinho reconhecia um terceiro tipo de visão, o tipo "intelectual", chamada na práxis monástica de *theoria* ou visão direta de Deus. A verdadeira *theoria* é muito rara, embora constitua a meta, o *skopos*, de todas as "visualizações" humanas. As visões extáticas e proféticas narradas na Bíblia — mesmo aquelas de Moisés, Ezequiel, Isaías e João — são ainda de natu-

- 1 O latim *visio* se refere à visualização física e à mental: cf. os exemplos dados no OLD, s.v. *visio*.
- 2 Ver, anteriormente, cap. 3, seção IV; são particularmente relevantes Quintiliano, *Inst. orat.* VIII.iii e X.vii (na última passagem, ele descreve o uso de *phantasiai* para a composição). Quintiliano utiliza *enargeia* para designar a descrição vívida, que coloca algo como que diante dos olhos, em que Aristóteles usou *enargeia* para discutir um objetivo retórico similar (*Rhetoric* 3.11; 1411b-1412a). Aristóteles jamais emprega a palavra *enargeia*, embora ela seja usada por outros retóricos gregos antigos. Essas palavras vêm de raízes gregas distintas, uma delas associada ao tornar visível e ao enxergar, a outra associada ao ser ativo, enérgico. Mas, pelo menos da retórica romana em diante, esses dois sentidos se misturaram, até que os retóricos humanistas do Renascimento anacronicamente os separaram e distinguiram um do outro. Um bom estudo geral desses termos está em R. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms*, s.v. *enargia* e *energía*; ver também a discussão sobre as duas palavras em K. Eden, *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*, pp. 71-5, e R. Moran, "Artifice and Persuasion". Quero enfatizar que no contexto medieval os conceitos encontravam-se fundidos e eram identificados (como em Quintiliano) com a construção heurística de imagens cognitivas vívidas, por meio de sua descrição e de outros métodos.

reza "espiritual", pois o visionário vê a forma dos corpos, e as coisas imateriais são tornadas cognoscíveis por meio de imagens apresentadas à alma³.

De maneira mais geral, na retórica monástica o conceito de *visiones* (como em Agostinho) foi também muito influenciado pelas tradições da visão profética, especialmente das Últimas Coisas, do Inferno e do Céu. As visões monásticas, como veremos, esforçam-se para honrar intertextualmente as narrativas visionárias magistrais de Ezequiel, Daniel, Isaías, João, Pedro e Paulo, entre outros. Embora a visão profética tenha certamente incluído a predição de eventos futuros, o papel de profeta sempre incluiu também o de intérprete, o papel do mestre-orador cristão de dizer a palavra de Deus às pessoas nas sociedades do presente. Agostinho defendeu de forma mais completa essa opinião, de que um profeta é um profeta em virtude de sua capacidade de julgamento, no décimo segundo livro de seu comentário sobre o texto do Gênesis. Um profeta verdadeiro compreende verdadeiramente, conforme demonstrado por seu poder imediato de discernimento moral e de julgamento⁴.

II. A Dama Filosofia de Boécio: visão inventiva

Gostaria de iniciar minha investigação sobre a "visão" com uma cena famosa de composição literária, um momento familiar de pura imaginação, como nós o chamaríamos hoje, de pura visão criativa. Ele ocorre logo no início de *A Consolação da Filosofia*, de Boécio. A obra começa com um poema de lamentação (livro 1, poema 1). E continua assim:

- 3 Agostinho, *De Genesi ad litteram* XII.xxvi.53 (CSEL 28, pp. 418-9). O único exemplo de verdadeira *theoria* reconhecido por Agostinho nas visões bíblicas é o *raptus* de Paulo ao terceiro céu.
- 4 Idem, op. cit., XII.xiv.29-30. Sobre o entendimento de Agostinho da natureza da profecia, ver Markus, *Saeculum*, Apêndice A: minha citação é tirada da p. 194. Como nos recorda J. Lindblom, *pro* no termo grego *prophetes* não significa "antes", mas "para a frente" (*Prophecy in Ancient Israel*, p. 1; ver também sua extensa Bibliografia). Esse entendimento sobre a função de um profeta, baseado nos exemplos textuais de Jeremias, Isaías, Ezequiel e outros, fundamenta o entendimento de alguns visionários carolíngios, como explica P. E. Dutton em sua discussão sobre Audradus, poeta do século IX, *The Politics of Dreaming in the Carolingian Empire*, pp. 114-56, esp. pp. 138-40. Porém, a despeito dessa forte tradição no entendimento medieval sobre a função do profeta, devemos também ter em mente uma definição muito mais estreita, mas comum, articulada em *Etymologiae* VII.8, de Isidoro, que ligava *prophetæ* "àquele que prevê o futuro de forma verdadeira" e distinguia o papel do profeta (que por sua natureza encontraria seu termo com a vinda de Cristo) de qualquer outro existente na Igreja militante.

Enquanto eu, em silêncio, remoía em meu íntimo esta composição [*Haec dum mecum tacitus ipse reputarem*] e esperava traçar com o estilo meu lacrimoso protesto, uma mulher foi vista por mim, em pé acima de minha cabeça [*adstitisse mihi supra verticem visa est mulier*] [...] A qual, vendo as musas da poesia paradas em redor de meu leito e ditando palavras às minhas lágrimas, zangou-se momentaneamente e ardeu em olhares ferozes: "Quem", disse ela, "permitiu que essas meretrizes do teatro se aproximassem deste homem incomodado [...]?"⁵.

Boécio, ficamos sabendo, está em seu leito quando a visão (*imago*) da Dama Filosofia lhe aparece. Depois que sua aparência é cuidadosamente descrita (um exemplo de *enargeia*), ela dramaticamente insulta as "meretrizes do teatro" — as musas aglomeradas em torno de Boécio, que jaz na cama —, as quais afugenta para longe "desse homem incomodado [*hunc aegrum*]", enquanto ele jaz prostrado, lamentando-se.

Gostaria de chamar a atenção para algumas características dessa famosa narrativa que parecerão triviais, por serem muito conhecidas. Primeiramente, nota-se que Boécio está mergulhado em uma composição *silenciosa*, ou seja, em meditação e trabalho de memória. O poema no qual está trabalhando (poema 1) encontra-se em algum estágio anterior ao momento de ser escrito com o estilo, nos estágios da "invenção" e da "disposição", cujo produto era frequentemente chamado de *res* para distingui-lo de *dictamen*, o estágio no qual a *res* era "vestida" com suas palavras finais, e também do *liber scriptus*, quando a obra (talvez, se ela o merecesse) era redigida em uma cópia passada a limpo, o *exemplar* que seria copiado pelos outros. A partir do que ele nos conta (e do fato de que reconhecidamente existe um poema, não importa quão inacabado esteja), vemos que Boécio está nas fases finais do esboço, quase pronto para redigir sua composição com um estilo, mas querendo ainda ponderá-la ("reputarem"), ainda *inventando*⁶.

Boécio está deitado em seu quarto, como a narrativa deixa claro, não para dormir, mas para compor poemas. Ele está deitado na cama porque essa atitude física era uma das posturas que, acreditava-se, induziam a concentração mental necessária para o "trabalho de memória", a composição recordativa, rememo-

- 5 Boécio, *Philosophiae consolatio*, I, prosa 1.1-3, 26-30. "Haec dum mecum tacitus ipse reputarem querimoniamque lacrimabilem stili officio signarem, adstitisse mihi supra verticem visa est mulier [...] Quae ubi poéticas Musas uidit nostro adsistentes toro fletibusque meis uerba dictantes, commota paulisper ac toruis inflammata luminibus: 'Quis', inquit, 'has scenicas meretriculas ad hunc aegrum permisit accedere [...]'. A tradução é minha, embora eu tenha consultado a tradução de "I.T." para a LCL, e a de R. Green.
- 6 Discuti detalhadamente as diferentes funções da leitura silenciosa e da leitura em voz alta, e descrevi o vocabulário dos diferentes estágios da composição em *The Book of Memory*, pp. 170-4, 194-220.

rativa. Essa não é, porém, a única postura possível: sentar-se ou ficar em pé diante de um apoio para livros, pensativamente, a cabeça apoiada nas mãos ou fitando o vazio, de olhos abertos ou fechados, com ou sem um livro, são todas posturas comuns para o trabalho de memória meditativo. Na retórica clássica, como na monástica, retirar-se para seu aposento indica um estado de espírito, a entrada no "lugar" de silêncio meditativo que se pensava ser essencial para a invenção.

É durante essa atividade de composição mental que uma mulher de fisionomia grave "foi vista por mim" ("mihi [...] uisa est mulier") em pé, ao lado do poeta que compunha. Não somos informados se, nesse momento, seus olhos estão abertos ou fechados; as pinturas dessa cena em manuscritos posteriores o mostram ora de olhos abertos, ora fechados⁷. Sua mente, porém, não está apenas consciente, ela está inteiramente engajada na composição rememorante de seu poema, realizada, como recomendam todos os manuais de retórica, por meio de técnicas de visualização mental.

Boécio é descrito pela Filosofia como "in-comodado", *aeger* referindo-se frequentemente (como é o caso aqui) a um estado de aflição mental. Tal perturbação é entendida primordialmente como uma referência à saúde ética em perigo de Boécio, a qual a Dama Filosofia tenta restabelecer. Porém o desconforto mental, a ansiedade, a inquietude — Boécio está lacrimoso em toda a cena —, é também um estado de espírito preliminar para alguém que compõe, e portanto podemos tomar o comentário da Dama Filosofia tanto literalmente como "moralmente". Quintiliano diz (reprobativamente) de alguém nos primeiros espasmos da composição que está inquieto e ansioso⁸. Mais importante para Boécio e seu público, esse estado de espírito veio a ser entendido como um importante iniciador do "caminho" da meditação monástica. Indisposição, ansiedade e inquietude são estados de espírito comuns (ainda que nem sempre presentes) também entre os monges visionários, que podem ser aliviados pelos estágios emocionais da contemplação (que é um ato de visão progressiva); pelo menos é o que se espera.

- 7 As convenções, ao longo da Idade Média, são ambivalentes sobre se o sonhador deveria ser representado com os olhos abertos ou fechados. Agostinho pensa que ambas as condições são possíveis nas visões "espirituais", que podem ter lugar com os olhos abertos ou fechados como no sono profundo (cf. *De Genesi ad litteram* XII, xii.25 e xxvi.53). A esse respeito, um bom motivo a se considerar é a conhecida genealogia "Árvore de Jessé", frequentemente mostrada como uma árvore que brota das costas de um Jessé visionário; seus olhos algumas vezes estão abertos, outras vezes fechados. Há tantas variações que não estou certa de que os estudiosos modernos possam extrair qualquer conclusão segura sobre o estado de espírito da figuras representadas apenas com base na posição de seus olhos.
- 8 Quintiliano, *Inst. orat.* X.iii.15; ver *The Book of Memory*, pp. 196-7.

O poeta considera cuidadosamente sua visão da dama, pintando-a no olho de sua mente (e da nossa). Então a Filosofia espia as musas "nostro adistentes toro", "em redor de meu leito", guardando o poeta que compõe. Elas partem em confusão. E então Boécio, choroso e estupefato ("obstipui"), fixa seu semblante no chão e, *calado em silêncio* (o adjetivo "tacitus" é repetido), põe-se a esperar pelo que virá em seguida.

É extraordinária a ênfase, nessa cena narrativa, sobre os atos de ver: todos estão olhando para todos. Já mencionei como a Dama Filosofia é vista pelo poeta que medita. Ela chama as musas de "has scenicas meretriculas", essas falsas imagens de palco, em cena para serem olhadas⁹. E, finalmente, Boécio diz que ele *observa* a Dama Filosofia — o verbo usado é "exspectare" do verbo *spectare*, "olhar".

A fim de observar a Filosofia, Boécio *olha para o chão* ("visuque in terram defixo", linhas 46-8). Esse é um detalhe muito peculiar. As imagens de manuscritos que tenho visto desse encontro (a maioria pintada bem depois do século XII) mostram Boécio recostado (de olhos abertos ou fechados) e olhando para a Filosofia¹⁰. O texto, porém, diz que depois que a Filosofia bane as musas, Boécio volta-se prostrado, a face virada para baixo, tomado pelo pesar. As únicas coisas que se podem ver de uma tal posição são mentais.

E, de fato, jazer prostrado e chorando "em silêncio" (ou seja, em meditação) tornou-se na Idade Média uma postura-padrão para todos os tipos de invenção. No final do século XI, o monge Eadmer atribuiu exatamente esse comportamento a Anselmo durante a composição inicial de seu *Proslogion*, e dois séculos mais tarde dizia Bernardo Gui que Tomás de Aquino fazia o mesmo quando compunha¹¹. *Compunctio cordis*, o pesar e o temor induzidos para dar início ao trabalho de memória daquele que orava, constitui, como vimos, um dos primeiros elementos da prática inventiva do monasticismo. Muitos dos profetas judeus tiveram suas visões em meio ao medo e a doenças; alguns deles também tombavam prostrados, em uma postura de prontidão para ver e lembrar. O profeta Daniel também teve algumas de suas visões em seu leito (Daniel 7:1)¹². Também na lite-

9 A etimologia antiga e medieval comum entendia que o conceito de *teatro*, como *teoria*, derivava do ato de ver; cf. Isidoro, *Etymol.* XV.ii.34-35.

10 A iconografia de *The Consolation of Philosophy* foi apresentada por P. Courcelle, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire*; ver especialmente as Pranchas 49, 56-7, 59.

11 Essas descrições podem ser encontradas em *The Book of Memory*, pp. 199-202.

12 Daniel é uma obra tardia e, naturalmente, fortemente influenciada pelas tradições helenísticas. Sobre as posturas visionárias de Ezequiel, as quais (com as de Daniel) foram especialmente imitadas na literatura monástica, ver especialmente Ezequiel 1:28-2:2; 3:26; e 43:3-6, 10-11. Além de Daniel 7:1, ver também Daniel 8:17-18, 27; e 10:8-10. Há trabalhos medievais

ratura pagã há momentos de uma espécie de *compunctio cordis*. Eneias, por exemplo, em um famoso ato inicial de trabalho de memória, *chora* diante de uma imagem que o leva a recordar e então compõe para Dido a história de sua fuga precipitada de Troia.

Um das mais famosas cenas literárias cristãs, na qual "têm lugar" leitura, trabalho de memória inventivo e visão, é aquela da conversão de Agostinho no jardim, em Milão. Conforme descrito nas *Confessiones* VIII.vii-xii.19-30, Agostinho assume várias posturas. Primeiramente, está sentado, lendo "um livro do apóstolo" ao lado de seu amigo, Alípio, com o pensamento angustiado; à medida que lê, ele chora e exprime sua agonia mental em gestos como arrancar os cabelos e apertar os joelhos com as mãos. Ele então vê em sua mente a Dama Continência (VIII.27) acompanhada de um rebanho de figuras exemplares, uma *pictura* literária feita de *imagines agentes* com um *locus* de fundo que o ajudam a lembrar e resolver seus dilemas morais, sua vontade dividida. Ainda chorando, levanta-se e se atira prostrado sob uma figueira. Nessa postura, repete para si alguns textos dos Salmos e, então, ouve algo como a voz de uma criança entoando "tolle, lege", "toma, lê". Nesse ponto ele se ergue novamente, volta ao lugar onde Alípio ainda está sentado e pega (um dos sentidos de *lege*) o livro que havia deixado ali, no qual lê (o outro sentido de *lege*) a passagem que lhe era predestinada (Romanos 13:13-14). Embora atualmente não seja com frequência tratada dessa forma pelos historiadores, a cena como um todo, do princípio ao fim, é uma instância paradigmática da ortopraxis de leitura inventiva descrita por outros entre seus contemporâneos. Seus estágios incluem a angústia inicial do pensador expressa e mantida por seu pranto continuado, seu uso cognitivo de imagens mentais, sua repetição das *formulae* dos Salmos, sua postura propensa a resolver a crise com sua ação de pensar¹³.

sobre a oração (predominantemente a partir dos últimos séculos) que discutem as posturas apropriadas para a oração; um dos mais interessantes é o de Pedro, o Chantre (século XII), traduzido por R. Tretler como *The Christian at Prayer*. Sobre as posturas de oração em geral, ver J.-C. Schmitt, *La raison des gestes*, pp. 289-320. Ver também a discussão sobre a retórica de gênero frequentemente associada a essas posturas em M. Moore, "Assumptions of Gender".

13 Sobre a iconografia dessa cena nas pinturas da Idade Média tardia, ver os vários estudos de J. e P. Courcelle, *Iconographie de saint Augustin*. Ver também Stock (*Augustine the Reader*, pp. 102-11), que mostra algumas das formas literárias, a *translatio* retórica rememorativa, rica e complexamente envolvidas nessa cena. Mesmo o elemento aparentemente "sobrenatural" da voz da criança ecoa antecedentes literários.

III. Compendo no leito: alguns antecedentes romanos

Na prática monástica, a postura invencional emocionalmente forjada de fazer prostrado é ligada, entre outros por Bernardo de Claraval, ao versículo (5:2) do Cântico dos Cânticos: "Ego dormio, et cor meum vigilat", "Eu durmo, mas meu coração [minha *memoria* e minha alma] vela". No seu vigésimo terceiro sermão sobre o Cântico dos Cânticos, Bernardo descreve o processo daquilo que ele denomina o mistério do quarto de dormir (*secretum cubiculi*), a contemplação divina¹⁴. Os primeiros estágios são caracterizados pela "inquietação", uma mente ativa que dispõe os materiais e arruma as coisas. A linguagem é aquela da inquirição e da composição: invenção e disposição, os estágios iniciais da criação. Eadmer, o biógrafo de Anselmo, descrevia o primeiro estágio da invenção como sendo semelhante a uma indisposição (inquietação é in-cômodo [*dis-ease*])¹⁵. Bernardo de Claraval escreve além disso que esse estágio preparatório é

um lugar remoto e secreto, mas não um lugar de repouso [...] o contemplativo que talvez alcance esse lugar não tem permissão para repousar e estar quieto. De maneira maravilhosa e contudo delectável [o Noivo] fatiga aquele que está investigando e examinando, e o deixa inquieto. Mais adiante, a Noiva expressa isso de maneira bela [...] quando diz que, embora ela durma, seu coração vela¹⁶.

Essa inquietação langorosa e expectante é aquilo que está caracterizado no texto-chave, "ego dormio et cor meum vigilat", e nos versos atribuídos à Noiva que vêm imediatamente em seguida (Cântico dos Cânticos 5:3-8).

A prática retórica romana também associava a composição ao ato de ir para a cama. Durante o diálogo "Sobre a Oratória" de Cícero, os dois principais oradores, Marco Antônio e Lúcio Crasso, fazem duas pausas (entre os livros do diá-

14 Bernardo de Claraval, *Super Cantica sermo* 23. IV.10 (SBO I, p. 145.19-20), refere-se ao "secretum illud cubiculi, quod suae illi columbae, formosae, perfectae, uni, unicum sponsus servat". "segredo do quarto de dormir, que o noivo reserva unicamente para ela que é sua pomba, bela, perfeita e única". Trad. K. Walsh, vol. 2, p. 35.

15 Ver *The Book of Memory*, pp. 195-200, e as fontes elencadas ali.

16 Bernardo de Claraval, *Super Cantica sermo* 23. IV.11 (SBO I, pp. 145-6): "Est locus iste altus et secretus, sed minime quietus [...] et contemplantem, qui forte eo loci pervenerit, quiescere non permittit; sed mirabiliter, quamvis delectabiliter, rimantem et admirantem fatigat, redditque inquietum. Pulchre utrumque in consequentibus sponsa exprimit [...] ubi et se dormire, et cor suum vigilare fatetur" (tradução minha, após consultar a de K. Walsh). Note-se a ênfase sobre o lugar, *locus*.

logo) para reunir seus pensamentos sobre os assuntos apresentados a eles pelos membros jovens do grupo. Marcus Antonius prefere compor caminhando com Cota pelo pórtico ("in porticu", uma estrutura que proporciona as *intercolumnia* frequentemente recomendadas como pano de fundo para o trabalho de memória). Lúcio, porém, retira-se para uma câmara de invenção:

Assim, continuou a dizer Cota, depois que eles se haviam separado antes do meio-dia para fazer um breve sesta, o que ele percebeu de mais notável foi que Crasso dedicou todo o seu intervalo do meio do dia à mais profunda e cuidadosa meditação; e que como ele [Cota] estava familiarizado com a expressão que [Crasso] assumia quando tinha de fazer um discurso e com a mirada fixa de seus olhos quando estava meditando, e havia frequentemente testemunhado isso em importantes processos, na presente ocasião ele teve o cuidado de esperar até que os outros estivessem repousando, quando foi até o aposento [*exhedra*] onde Crasso estava reclinado sobre um divã [*lectulus*] colocado ali para ele, e, quando percebeu que ele estava mergulhado na meditação, retirou-se imediatamente; quase duas horas se passaram dessa maneira sem que uma palavra tenha sido dita¹⁷.

Note-se a "mirada fixa" sobre a qual Cota faz comentários: evidentemente, esse trabalho de memória tem lugar com os olhos abertos. A postura de estar deitado em um divã para cogitar também dava azo a algumas boas piadas, de que aquele que compunha estava realmente dormindo e não trabalhando. Estudiosos até hoje se queixam de que suas posturas para pensar frequentemente não são reconhecidas, e são confundidas com enfado ou inatividade; oxalá outros fossem tão discretos quanto Cota!

A *exhedra* romana era uma espécie de grande reentrância ou recesso no âmbito de um espaço mais amplo; podia também ser uma pequena câmara ao lado de uma área maior da casa. E pelo menos desde o período republicano, como outros cômodos das casas romanas, a *exhedra* era frequentemente pintada com imagens arranjadas "intercolumnia", em cenas compostas entre colunas reais ou pintadas¹⁸.

17 Cícero, *De oratore* III.v.17: "Ut igitur ante meridiem discesserunt paululumque requierunt, in primis hoc a se Cotta animadversum esse dicebat, omne illud tempus meridianum Crassum in acerrima atque attentissima cogitatione posuisse, seseque, qui vultum eius cum ei dicendum esset obtutumque oculorum in cogitando probe nosset atque in maximis causis saepe vidisset, tum dedita opera quiescentibus aliis in eam exhedram venisse in qua Crassus lectuloposito recubisset, cumque eum in cogitatione defixum esse sensisset, statim recessisse, atque in eo silentio duas horas fere esse consumptas". Trad. H. Rackham, LCL.

18 E. Leach tem um estudo fascinante sobre as conexões literomnemotécnicas da pintura mural doméstica romana em *The Rhetoric of Space*, esp. pp. 73-143. Em um ensaio recente,

Logo, podemos pensar que Crasso seleciona para seu processo inventivo um lugar inteiramente decorado. Note-se que o divã foi colocado ali especialmente para ele. E, visto que o diálogo acontece em sua própria vila, podemos também presumir que essa *exedra* é um dos aposentos particulares do próprio Crasso. Ela foi especialmente preparada para ele, nessa ocasião, como um lugar de invenção, e um divã foi ali colocado com esse fim específico. Mas ele também deve ter tido sua sala de estudos habitual, ou *cubiculum*, usada para seus negócios, para conversas com amigos particulares, para leitura e contemplação. Imagino o quarto de Crasso como um cômodo mais ou menos parecido com o cubículo da vila de Fannius Synestor em Boscoreale, mostrado na Prancha 15¹⁹. Esse cômodo é apenas grande o suficiente para um único divã. A palavra empregada por Cícero, *lectulus*, não significa um leito feito apenas para dormir, mas também para conversação e estudo — devido talvez a sua homofonia parcial com *legere*, *lectus*, “reunir colhendo” (como flores) e “ler”²⁰. As paredes do cubículo são todas pintadas em painéis, *intercolumnia*, formando uma arquitetura fantástica e teatral, embora sem a presença de *imagines agentes* em seus cenários (Pranchas 15 e 17). O cômodo se abre a partir de um espaço muito maior, o Great Hall do Metropolitan Museum of Art, com suas colunas, onde está atualmente. O efeito original era de fato, conforme observaram muitos historiadores, como a montagem de um palco — note-se a máscara teatral na moldura acima do mural mostrado na Prancha 17. Os murais compõem um “teatro” de locações que, ao que tudo indica, acreditava-se ser capaz de contribuir para a meditação inventiva — não porque proporcionasse temas, mas porque a familiaridade e as características de rota e de rotina de uma série padronizada desse tipo, situada no lugar mais tranquilo da casa de alguém, contribuiria para proporcionar uma ordem ou “cami-

B. Bergmann discutiu uma reconstrução detalhada dos murais da “Casa do Poeta Trágico”, em Pompeia, em termos da mnemônica arquitetural descrita na *Rhetorica Ad Herennium*: “The Roman House as Memory Theater”. Bergmann enfatiza como um observador se movimentaria através dos principais cômodos de uma casa como essa, construindo suas próprias associações com murais variados. O que ela descreve é um belo exemplo de *ductus* retórico em ação numa experiência visual processional e meditativa (embora Bergmann não empregue esse conceito).

19 Sobre essa vila, ver M. Anderson, *Pompeian Frescoes in the Metropolitan Museum of Art*.

20 É essa, como afirmei anteriormente, a origem do trocadilho em *florilegium*, que significa literalmente uma ação de colher e reunir flores de leitura. Essa figura era uma grande favorita nas discussões monásticas sobre a leitura. “Reunir”, *colligere*, de *con + legere*, é a palavra escolhida por Hugo de St.-Victor para “recordação”. Um professor e autor de um manual de retórica e de teoria poética, do início do século XIII, João de Garlande, empregava uma palavra que ele aparentemente pensava ser uma espécie de parente filológica, *alligare*, para a invenção composicional. Ver *The Book of Memory*, pp. 83-5, 124, 174-8.

no” para a cogitação composicional. Essa vila tinha também uma *exedra* logo em seguida ao *cubiculum*, cujas paredes eram pintadas como painéis de *faux-marbre* com uma pesada guirlanda de folhas e frutos drapejando sobre eles e, pendendo das guirlandas, objetos isolados fantásticos, um por painel: uma cesta com uma serpente, uma máscara de sátiro, um címbalo²¹.

Murais desse tipo podem ser usados para mapear os tópicos durante a invenção, um pouco como faz a imagem de uma mandala nas tradições da contemplação budista²². Eles proporcionam o “onde” agarrar-se no processo de raciocinar sobre alguma coisa. É a própria natureza habitual das imagens, colocadas no lugar com o qual temos a máxima familiaridade (nossa casa, na verdade nosso próprio quarto), que ao longo do tempo as torna inventivamente fecundas para uma variedade de assuntos. Tais assuntos podem ter ou não ter uma relação direta com os temas da arte. Na verdade, uma associação arbitrária entre uma imagem sinalizadora e um assunto lembrado pode, frequentemente, ser mais segura do que uma associação óbvia e comum. Uma imagem de um episódio homérico (por exemplo) não precisa sinalizar apenas associações literárias, formais e morais: alguém que tivesse muita familiaridade com ela podia usá-la para ordenar seus pensamentos sobre realmente qualquer assunto. E pelo mesmo motivo, alguém que não conhecesse nada de Homero (ou da Bíblia) poderia usar a mesma imagem para lembrar-se do que quer que escolhesse. É essa a natureza da associação mnemônica, como era bem sabido. Ela é pessoal e frequentemente arbitrária, nem universal nem necessária, mesmo no âmbito de uma cultura específica²³.

Como Cícero, Quintiliano supõe que alguém que precisa compor poderia escolher ir para a cama. Ele descreve alguém desesperado por inventar uma composição como “[deitado] com os olhos voltados para o teto, tentando acender [sua] imaginação com murmúrios [...] na esperança de que alguma coisa se apre-

21 Anderson, *Pompeian Frescoes in the Metropolitan Museum of Art*, p. 16. O mural proveniente da *exedra* pertencente ao Metropolitan Museum encontra-se na Prancha 43 deste livro (a maioria dos murais dessa *exedra* estão no Musée Royal et Domaine de Mariemont, Morlanwelz, Bélgica).

22 Ver Zinn, “Mandala Symbolism”, para uma boa descrição geral de como funciona uma mandala, especificamente em relação à contemplação. Esse ensaio é essencial para quem quer que esteja interessado nos aspectos cognitivos da ortopraxis meditativa.

23 É essa característica que distingue a mnemônica da semiologia. A associação entre imagem e memória sinalizada pode *adquirir* significados (e geralmente o faz), e tais significados podem tornar-se convencionais (e frequentemente se tornam) em uma cultura: mas não existe algo como um “conteúdo” inerente a uma imagem da memória. Sobre esse ponto, ver os perspicazes comentários de Bolzoni, *La stanza della memoria*, pp. 90-102.

sente²⁴. Da mesma forma, ele orienta (como fará Marciano Capela, muito mais tarde) que o período noturno, quando reina o silêncio e as distrações diminuem, é o melhor momento para os estágios meditativos de composição da *res* e dos esboços premeditados do *dictamen*, os quais requerem uma concentração intensa²⁵. Escrever com o estilo é melhor, diz ele, durante o dia. Esse conselho também reverbera na poesia do Cântico dos Cânticos: "In lectulo meo, per noctes, quae-sivi quem diligit anima mea", "Em meu leito, através da noite, busquei aquele a quem ama minha alma" (3:1).

Essa tradição de retirar-se para um pequeno cômodo ou recesso para o trabalho de memória concentrado envolvido na composição mantém-se nas práticas de adoração do início do cristianismo e também no monasticismo. Como vimos nas prescrições de Romualdo e naquelas de Anselmo e Pedro de Celle, o tropo meditativo de retirar-se para um *cubiculum* ou *cellula* deve muito a essas suposições continuadas a respeito das posturas, gestos e lugares apropriados, recomendados também na retórica antiga. "Vem agora, homenzinho", escreveu Anselmo no início de sua meditação sobre o significado da fé, "entra na pequena câmara de tua alma"²⁶. Gesto, postura e espaço eram considerados significativos, porque ajudam a preparar a atitude mental e o estado de espírito necessários para a concentração²⁷.

Assim, um espaço pequeno fica associado particularmente ao trabalho de memória meditativo. No século IV, Paulino de Nola descreveu "quatro pequenas salas entre as colunatas, inseridas nas alas longitudinais da basílica em Nola, [as quais] oferecem locais adequados para o isolamento daqueles que oram ou meditam a lei do Senhor". Esses cômodos continham também memoriais dos mortos. Cada um era ainda marcado por um *titulus*, duas linhas em verso inscritas sobre o lintel²⁸. Tais espaços se inserem claramente na tradição das *exedrae*

24 Quintiliano, *Inst. orat.* X.iii.15: "resupini spectantesque tectum et cogitationem murmure agitantes expectaverimus quid obveniat". Trad. H. E. Butler, LCL. Quintiliano, como ele próprio deixa claro, não aprova um tal desespero.

25 Idem, *op. cit.*, X.iii.26-27; cf. Martianus Capella, *De nuptiis* V.539, citado em *The Book of Memory*, p. 331, n. 67.

26 Anselmo, *Proslogion* I (org. Schmitt, BAC I, p. 360): "Eia nunc, homuncio [...] *Intra in cubiculum mentis tuae*"; a referência imediata da última frase é o *cubiculum* do Cântico dos Cânticos. Trad. B. Ward.

27 Quintiliano, *Inst. orat.* X.iii, faz uma descrição detalhada desses gestos e posturas, e também das horas apropriadas do dia. Em particular, discute a necessidade de encontrar um refúgio privado para o pensamento criativo, se não de fato, então aprendendo a "retirar-se" para um pequeno cômodo na própria mente.

28 Paulino de Nola, Epistle 32.12 (escrita para Sulpício Severo em 403; org. Goldschmidt, p. 40): "Cubacula intra porticus quaterna longis basilicae lateribus inserta secretis orantium uel in

romanas, enquanto espaços "familiares" — pois ali se encontram (por exemplo) jazigos de famílias — postos à parte como locais destinados à meditação "silenciosa", mas ao mesmo tempo abertos ao espaço público do grande salão da assembleia.

IV. A *Visão de Wetti*: a invenção monástica visionária

Em muitos exemplos da literatura visionária monástica, o estado preparatório do visionário é reconhecidamente similar aos tropos da composição na Antiguidade. As *visiones* monásticas têm seu contexto imediato em sonhos bíblicos como o de Pedro (Atos 10, discutido por Agostinho como um tipo de *visio* no décimo segundo capítulo de seu comentário sobre o Gênesis) e nas apócrifas visões do além de Pedro e Paulo, não se restringido, porém, a essas fontes. Nas visões oníricas monásticas, os modelos cristãos interceptam a ortopraxis da invenção retórica.

Essas diferentes tradições podem ser detectadas, por exemplo, na *Visão de Wetti*, composta em 824 pelo abade beneditino Heito de Reichenau. Trata-se de uma versão em prosa; uma versão em verso foi feita por Walafrid Strabo, então um jovem monge em Reichenau, três anos mais tarde. A *Visão de Wetti* apresenta um interesse particular em razão de seu contexto tão integralmente monástico: ela não foi escrita para um público laico, como alguns exemplos posteriores do gênero como a "Visão de Tondal" (1149), mas para promover uma causa clerical específica, a saber: os movimentos de reforma do início do século IX associados a Bento de Aniane e ao imperador Luís, o Piedoso²⁹. Logo, no caso da *Visão de*

lege domini meditantium, praeterea memoriis religiosorum ac familiarium accommodatos ad pacis aeternae requiem locos praebent. Omne cubiculum binis per liminum frontes uersibus praenotatur". Trad. Goldschmidt. O texto traduzido foi reimpresso em C. Davis-Weyer, *Early Medieval Art*, pp. 20-3.

29 Sobre a política da *Visio Wetti*, ver Dutton, *The Politics of Dreaming in the Carolingian Empire*, pp. 63-7. Dutton sustenta que esse sonho famoso era um elemento calculado de uma campanha clerical para desacreditar a legitimidade dos herdeiros de Carlos Magno após sua morte, com a exceção do imperador "de direito" Luís, o Piedoso. A redação em verso do sonho de Wetti por Walafrid Strabo trata abertamente o imperador falecido como um fornicador. Durante a descrição da figura do imperador no inferno dos luxuriosos, com seus genitais constantemente devorados por um animal raivoso, as letras iniciais das linhas formam (à maneira dos poemas anagramáticos) as palavras "CAROLUS IMPERATOR" (Walafrid Strabo, *Visio Wettini*, 446-461). Os nomes de outros pecadores são indicados da mesma forma, mas o clímax da série é atingido com a descrição do destino do imperador.

Wetti, não podemos afirmar, parece-me, que ela emprega “características do povo” como concessões populares a um público não educado. De fato, não acredito que suas características composicionais sejam de modo algum não cultivadas³⁰.

A *Visão de Wetti* é, como todos os poemas oníricos monásticos, uma visão recordada, uma forma de “relembrar” o Céu e o Inferno. O irmão Wetti fica doente após tomar um remédio que os outros monges haviam tomado sem problemas. Vomita sem parar. Pensemos, por exemplo, em Provérbios 23:8, falando de um sábio, “Vomitarás o bocado que comeste, e perderás tuas palavras doces”. Dada a conhecida conexão entre lembrar e digerir, meditação e ruminação, livros e alimento, essa doença engendrada pela comida — incluindo o detalhe do vômito — “reúne” a experiência de Wetti, composicionalmente, em um conjunto de tropos visionários e prudenciais, todos eles também tropos de recordação. Em acréscimo ao motivo, encontrado tanto em Ezequiel como no Apocalipse de João, do visionário “comendo o livro” como um prelúdio a uma visão do céu, Ezequiel também ficava doente e sofria como que um ataque de paralisia quando experimentava suas visões; Daniel desmaiava. Wetti fica tão doente que precisa ser levado em uma padiola até sua cela, a qual (isso é enfatizado na história) tem uma parede em comum com o refeitório, onde seus irmãos continuam jantando (as refeições monásticas incluíam a leitura, assim, de tal forma que, como diz a Regra, as almas e os estômagos dos monges possam ser igualmente alimentados).

Enquanto Wetti está descansando em seu leito, *sem dormir mas com os olhos fechados*, ele vê o diabo na figura de um monge, o qual lhe incute um grande medo — ele é então confortado por um anjo³¹. Essa visão preliminar funciona

30 A. Gurevich, *Medieval Popular Culture*, argumentou que as características dessas visões representam um amálgama das tradições latina e não latina (“popular” em sua definição). Aceito isso como uma observação geral, em que é preciso abrir uma exceção para um de seus exemplos de tropo “popular”. Ele afirma que a característica topográfica do supraterrâneo era um traço popular (isto é, não latino): “o Outro Mundo das visões é um conglomerado de pontos não coordenados [...] conectados apenas pelo caminho ao longo do qual os anjos levavam as almas viajantes” (p. 132). Essa característica é comparável, entretanto, com a noção monástica latina de uma composição como um “caminho” ou rota entre lugares. Tentando separar os fios “populares” da cultura literária carolíngia (e o mesmo pode ser observado para a cultura literária anglo-saxã), pode ser bom ter em mente os comentários sensatos de Dutton, de acordo com os quais “nenhum desses trabalhos eram da humildade ou do desconhecimento” (p. 256), mesmo que os tropos convencionais da humildade e da modéstia sejam empregados por eles.

31 Heito, *Visio Wettini* II (org. Duemmler, p. 268): “Membris ergo in lectulo conpositis, oculis tantummodo clausis et necdum in somnum”. Lembremos que Crasso, na narrativa de

como uma breve *summa* para a visão principal que virá a seguir. Wetti “desperta” (“*expergefactus*”) de sua visão (embora — note-se — ele antes tivesse sido especialmente descrito como *não adormecido*) e então dita o conteúdo dessa primeira visão a dois monges que ele convoca para perto de seu leito. E nada, Heito nos assegura, foi adicionado a sua narrativa ou subtraído dela³². Essa descrição da maneira como Wetti compunha é semelhante ao que Eadmer, biógrafo de Anselmo, diz a respeito dos hábitos de composição deste último: da composição inicial da sua *res*, ou sua matéria por meio da “visão” mental, ao *dictamen* (nesse caso literalmente “ditando” aos dois monges), à inscrição no pergaminho, o *liber scriptus*³³. E os mesmos estágios composicionais são observados para ordenar a visão principal que vem em seguida.

A visão principal de Wetti é precedida por um grande medo provocado por sua primeira visão, o estado de “compunção” com o qual tem início toda meditação monástica. “Ansioso na imensidão desse medo” ele cai com o rosto voltado para baixo, prostrado, de braços abertos, com a forma da Cruz³⁴. É a postura comum da recordação inventiva, acompanhada de uma emoção intensa, como o medo ou a tristeza (Eneias chora; Daniel e Ezequiel sentem medo e caem prostrados; Boécio chora, tem medo, e cai com o rosto voltado para baixo — sob esse

Cícero, jaz deitado com um “olhar fixo”, e que Boécio não nos diz se seus olhos estavam abertos ou fechados. Como comentei anteriormente, não se pode determinar apenas pela postura se uma figura está sendo retratada como adormecida ou concentrada em visões mentais.

32 Ver *idem*, op. cit., III.

33 Ver *The Book of Memory*, pp. 194-6. Uma sequência de estágios semelhante é descrita na “declaração” que serve de Prefácio ao *Scivias*, de Hildegard de Bingen (século XII), escrita pela própria autora. Hildegard recebia suas visões (ela reluta em afirmá-lo) não enquanto dormia, mas estando desperta e vendo com a mais pura mente. Ela então adoeceu e recolheu-se ao leito, um ponto que ela também enfatiza com muito cuidado — tendo-se recusado, por um certo tempo, a contar por escrito o que havia visto. Em seguida, estando ainda doente na cama, diz ela, redigiu a descrição de suas visões e completou sua composição, com a ajuda de um monge e de uma monja, ao longo de um período de dez anos. As visões de Hildegard têm a forma de quadros pintados e também de descrições verbais; cada uma delas é seguida por um comentário seu, empregando assim um formato não muito diferente do comentário de Beato. É preciso ser cuidadoso ao examinar descrições de composições, como essa de Hildegard, em busca de evidências da “falta de instrução” de um autor, porque o *dictamen* era um estágio do qual se entendia que seria corrigido, com frequência extensivamente, frequentemente com a ajuda de outros leitores, antes que se produzisse a cópia final do trabalho. Sobre Hildegard enquanto autora, ver os comentários de A. Derolez, “The Genesis of Hildegard of Bingen’s ‘Liber divinorum operum’”.

34 Heito, *Visio Wettini* IV (org. Duemmler, p. 269): “In ipsa ergo immensitate timoris anxius proruit in terram [...] distenso omni corpore in crucis modum postulavit”. Esses detalhes também se encontram no poema de Walahfrid Strabo.

aspecto as tradições clássica e judaica não parecem facilmente distinguíveis). Não há qualquer dúvida de que a tradição profética religiosa insistia em que um estado mais profundo sucedia a esses gestos: o estado de *raptus*, o êxtase visionário. Esse estado é também caracterizado como não cognitivo, encontrando-se, conseqüentemente, além da memória, exceto pela mediação do “serviço de mensageiro” das imagens fictícias, feitas para olhos e ouvidos humanos. Mas o caminho até aquele estado de êxtase se faz através dos gestos e posturas associados ao trabalho de memória inventivo³⁵.

Enquanto Wetti jaz prostrado, seus confrades monges entoam para ele os Salmos Penitenciais e outras leituras, conforme lhe vêm à memória (“qui sibi ad memoriam occurrent”). Essas *formulae* sálmicas são entoadas por seus companheiros (“decantare”), a fim de concentrar e confortar sua mente durante sua aflição; lembremos a prática descrita por João Cassiano, Agostinho e Romulado de Camaldoli, que concentra a mente na meditação dessa mesma maneira.

Wetti então se levanta e vai para seu leito (“resedit in lectulo”). Ele pede que lhe seja lido o início do livro 4, o “último livro” dos *Diálogos* de Gregório Magno, “até a nona ou décima página”³⁶. A natureza específica desse pedido tem a intenção de nos remeter ao nosso Gregório. Ali não seremos desapontados, pois a passagem citada trata especificamente da natureza da visão de matérias espirituais e incorpóreas. Os *Diálogos* em geral contêm também muitas descrições de recordações monásticas do Céu e do Inferno. É clara a intenção de que recordemos essas “visões” literárias, assim como faz Wetti, para usá-las como base (ou ponto iniciador) de suas próprias visões. Heito deixa bem clara a base literária das visões de Wetti: os Salmos, as orações, os ensinamentos e histórias de Gregório Magno. Elas não provêm de algum imprevisto toque divino, mas são construídas de forma altamente “literária”, conscientemente memorizada, a partir do material que ele havia pouco esteve lendo.

Então, enquanto seus dois companheiros se recolhem a um canto de sua cela, Wetti finalmente adormece, e o mesmo anjo de seu sonho preliminar aparece

35 Duas descrições literárias clássicas do “caminho” até o *raptus* são a conversa de Agostinho com sua mãe, Mônica (*Confissões* IX.10), e o final do *Paríso* de Dante. Em ambos os casos, o caminho se faz do princípio ao fim do trabalho de memória, até o ponto em que a memória falha e se alcança o puro *raptus*.

36 Heito, *Visio Wettini* II (org. Duemmler, p. 269): “His ergo finitis sutrexit et resedit in lectulo, postulans Dialogum beati Gregori sibi legi. Principia ergo ultimi libri eiusdem Dialogi audiente eo lecta sunt usque ad consummationem novem aut decem foliorum”, “Uma vez terminado [o canto dos Salmos], ele se ergueu e se sentou de novo em seu leito, pedindo que os *Diálogos* do abençoado Gregório lhe fossem lidos. Enquanto escutava, as primeiras partes do último livro foram lidas para ele até o fim da nona ou décima folha”.

para conduzi-lo através das visões do Inferno e do Céu (ambos vistos como cidadelas situadas sobre montanhas). Seu guia angélico o elogia particularmente “porque em sua angústia ele dedicou toda sua atenção na mesma medida a entoar os Salmos e a suas leituras”. O anjo o insta a continuar a fazer isso, e até lhe dá uma outra indicação de leitura, a de repetir com frequência o Salmo 118³⁷.

O anjo então o faz levantar-se “e conduziu-o ao longo de um belo caminho” (“duxit per viam [...] praeclaram”) em direção a um edifício como uma cidadela, contendo muitos lugares nos quais Wetti observa imagens das almas boas e más, acompanhado em cada caso pelo comentário do anjo. Essa configuração, semelhante a um mapa, de lugares interligados por caminhos, em meio aos quais um guia conduz o visionário, com comentários “afixados” em cada lugar, é um importante lugar-comum organizacional das primeiras jornadas medievais pelo outro mundo³⁸. Trata-se de uma aplicação óbvia do princípio mnemotécnico de um *locus* com *imagines agentes* e dos princípios composicionais associados de *viae* e *ductus*, que já foram explorados por mim.

Esse tropo organizacional não se limita à literatura visionária. A Prancha 18 mostra uma ilustração do Inferno copiada no século XIX de um livro de meditação do final do século XII, o *Hortus deliciarum*, produzido pela abadessa Herrad de Hohenbourg para suas monjas³⁹. Os muitos lugares do Inferno são claramente delimitados entre si, cada um contendo imagens dos demônios e dos condenados: durante uma “recordação” meditativa, o praticante encontraria uma rota passando por esses lugares. A Prancha 19 mostra outra ilustração do Inferno, similarmente dividida em ambientes distintos, com “imagens ativas” reunidas memoravelmente em cada um deles. Essa pintura, em que a Boca do Inferno constitui um notável acréscimo à *pictura*, feita por Beato, de Apocalipse

37 Idem, op. cit., V (org. Duemmler, p. 269): “angelus [...] laudavit confugium eius, quod ad deum in angustiis positus tam studio psalmodiae quam lectionis fecerat, hortans cum de cetero sine defectu similiter acturum. Inter ceteros etiam psalmum centesimum octavum decimum, quia moralis in eo virtus describitur, saepe repetendum ammonuit”, “o anjo [...] louvou sua [forma de] refúgio [da aflição], que em sua angústia ele dedicou toda sua atenção na mesma medida a entoar os Salmos e a suas leituras, instando-o a continuar fazendo o resto sem erro e de maneira semelhante. Entre outras coisas, ele recomendou especialmente a repetição frequente do Salmo 118, pois ele descreve o poder da vida moral”. É evidente aqui a influência do caminho meditacional descrito na décima Conferência de João Cassiano.

38 Ver os comentários de H. Patch, *The Other World* (embora ele aprofunde suas observações menos do que seria desejável), e de A. Gurevich, citado na n. 30 anterior.

39 Um fac-símile reconstruído foi preparado por R. Green et al.: *Hortus deliciarum*.

20:1-10, é uma produção cisterciense do *Beatus* de Arroyo, feita aproximadamente um século depois da pintura de Herrad⁴⁰.

Quando desperta, Wetti pede a seus irmãos que escrevam sua visão em tabuinhas de cera. Suas razões para esse pedido são instrutivas:

Temo que, estando minha língua paralisada, as coisas que vi e ouvi não sejam reveladas, pois me foram prescritas acompanhadas de uma tão grande punição ligada a meu dever de torná-las públicas, que tenho medo, caso seja acusado de manter silêncio sobre isso, de ser condenado sem perdão, se por meu silêncio [essas visões e sons] perecerem e não se tornarem do conhecimento comum por meu intermédio⁴¹.

Por isso os monges prontamente redigem na cera as visões de Wetti, em ordem, segundo seu ditado. O temor de Wetti de que sua língua fique paralisada e o impeça de recontar o que viu parece um detalhe solto. Mas isso de fato evoca Ezequiel, o profeta que não podia dizer de suas visões senão aquilo que o Senhor lhe ordenasse e quando o fizesse. Esses tropos de Ezequiel ecoam com frequência nessas visões monásticas, como veremos em outra passagem.

O prelúdio humano à visão do outro mundo na *Visão de Wetti*, em ambas as versões, a de Heito e a de Strabo, é integralmente vazado nos moldes da práxis da meditação monástica. Não se faz qualquer esforço para que seja de outro modo, para tornar esse prelúdio único e “pessoal”, por exemplo. Sua gênese literária e seus fundamentos são tornados óbvios; ele autoconscientemente depende da recordação de outra literatura para sua autenticidade e sua “autoridade”. Longe de ser um ato único, ele se esforça por anunciar-se como sendo integralmente um produto dos caminhos convencionais da invenção visionária monástica. O sonho, em homenagem a sua ascendência literária, que inclui Ezequiel e João, principia com o “comer um livro” como atividade literária, como trabalho de memória inventivo: ler, seja em silêncio ou em voz alta, conduz à visão, e a visão, a atividade de compor, tem como resultado a escrita de uma nova obra literária acabada.

40 Williams, *The Illustrated Beatus*, vol. 1, pp. 140-1. Williams considera que não há nada de inusual no fato de os cistercienses possuírem manuscritos ilustrados de Beato em suas bibliotecas: como ele afirma, “é um testemunho do fato de que o Comentário ilustrado funcionava, como provavelmente foi sempre o caso, como uma parte integral da espiritualidade monástica. Essa era uma tradição que expiraria somente com o declínio do próprio monasticismo” (p. 114).

41 Heito, *Visio Wettini* XXVIII (org. Duemmler, p. 274): “Timeo enim, ne lingua torpente visa et audita nequeant propalari, quia cum tanto mihi obligationis damno in publicum producenda iniuncta sunt, ut reatu silentii huius sine venia feriri timeam, si meo silentio ita deprecant, ut per me publicata non pateant”. Para a minha tradução do texto latino, consultei a versão de E. Gardiner em *Visions of Heaven and Hell Before Dante*.

V. Vendo o dragão: A *Vida de São Bento*, de Gregório Magno

As visões do outro mundo presentes na Bíblia, embora tidas como verdadeiras no sentido ético, eram entendidas em suas “superfícies” — isto é, no detalhe ornamental de sua linguagem — como sendo ficções cognitivas. Os exegetas retoricamente educados do período patrístico, como Agostinho, Orígenes e Jerônimo, instituíram aquilo que eles chamavam de exegese “espiritual”, mas um exegese que insiste, ao mesmo tempo, em que uma linguagem é completamente ficcional. Gregório Magno, por exemplo, comentava que a visão de Ezequiel da nova Jerusalém não devia ser entendida literalmente, mas figurativamente, ficcionalmente, e usou como evidência disso o fato de as medidas fornecidas no texto não serem completamente coerentes. Em outras palavras, a visão de Ezequiel não devia ser considerada em hipótese alguma como uma espécie de guia turístico da Nova Jerusalém.

Um dos desdobramentos mais interessantes da exegese, especialmente a da visão do templo de Ezequiel, durante a Idade Média tardia, foi o esforço de literalizar o seu texto. No final do século XII, Richard de St.-Victor, ele próprio um importante escritor visionário, escreveu um comentário sobre Ezequiel especialmente para refutar a afirmação de Beda e de Gregório Magno de que o plano da cidadela do templo era irredutivelmente incoerente, um *nonsense* literal, que, portanto, deveria ser lido apenas “espiritualmente” e como metáfora (o que incluía sinédoque, écfrase, metonímia e assim por diante). Como disse Beryl Smalley desse esforço de literalização, “há de fato um movimento científico em ação”, um movimento para objetivar e des-tropizar a écfrase, entendendo-a menos como uma instância da *allegoria* retórica e mais como a descrição linguisticamente “transparente” de um objeto.

Smalley associou essa exegese a um desejo victorino de visualizar as descrições verbais da Escritura⁴². Mas o que estava em jogo, penso eu, não era a questão de visualizar ou não as palavras — como vimos, a visualização sempre fez parte da ortopraxis de leitura desses textos. A questão era, antes, saber que tipo de “realidade” atribuir ao edifício visionário, se se tratava integralmente de uma “imagem cognitiva” ou se era também uma imagem “de” um “objeto” factual. As visões monásticas, derivando da ortopraxis da meditação piedosa, ocupam um

42 Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, pp. 83-111; a citação é da p. 97. Essas questões são discutidas de forma mais completa, em relação com uma distinção entre *pictura e littera* na exegese de Adão de Dryburgh, no cap. 5, seções V e VII.

campo ontológico ambíguo, pelo menos do ponto de vista de nossas noções modernas sobre os estatutos de verdade relativos das imagens “reais” e “ficcionalis”. Em muitas dessas visões, é sua utilidade ética e meditativa que é posta em primeiro plano, em detrimento do problema de sua autoridade como verdade “objetiva”. Mesmo o fato de ter visões, como demonstram as circunstâncias composicionais da *Visão de Wetti*, era considerado um ato cognitivo prático na retórica monástica carolíngia, um instrumento efetivo para a maquinaria do pensar, e intimamente relacionado à tarefa cognitiva de produzir imagens como “caminhos” para compor a meditação.

O resultado dessa suposição era uma distinção tênue (de nosso ponto de vista) entre leitura meditativa e experiência visionária. Para demonstrar o que quero dizer com isso, gostaria de examinar alguns incidentes narrados na *Vida de São Bento de Núrsia*, de Gregório Magno (composto em 594; Bento morreu em 550), um dos livros mais lidos e lembrados na cultura monástica. Formando o segundo livro de seus *Diálogos*, a vida de Bento é o exemplo central no esforço de Gregório para demonstrar, durante um período de grande turbulência social no Ocidente, que também a Itália produzira santos tão dignos de serem venerados quanto os monges fundadores do deserto oriental. O gênero escolhido por Gregório Magno foi o diálogo, um dos tipos mais familiares de literatura pedagógica, tendo sido usado (entre muitas outras obras famosas) nas *Conferências* de João Cassiano. Os interlocutores são Gregório Magno e seu jovem discípulo Pedro.

Há vários casos de visões nessa obra, na qual as relações entre imagens ficcionais e aquilo que costumamos chamar de “realidade”, na falta de uma palavra melhor, são percebidas de maneira instrutiva. Gostaria agora de examinar três dessas ocorrências, na medida em que apresentam instâncias de *visiones* com propósitos cognitivos e pedagógicos. Em cada uma delas, como espero mostrar, os conteúdos literários fornecem a chave para sua compreensão.

Um dos monges [de Bento] abandonara sua mente à divagação e não mais desejava permanecer no monastério. Ainda que o homem de Deus com constância o exprobrasse e frequentemente o admoestasse, ele de modo algum consentiria em permanecer na comunidade, mas com obstinados pedidos insistia em que deveria ser liberado, até que um dia, farto de seu lamuriar constante, o venerável pai [Bento] ordenou-lhe, com irritação, que partisse. Tão logo o monge havia saído do monastério, ele descobriu [*inuenit*], para seu horror, que um dragão com a boca escancarada estava bloqueando seu caminho. E, quando esse mesmo dragão que lhe havia aparecido, pareceu querer devorá-lo, tremendo e agitado ele começou a clamar com voz alta: “Acudam, acudam, pois este dragão quer devorar-me”. Seus irmãos, correndo em sua direção, não conseguiam ver nenhum dragão [*draconem minime uiderunt*], mas levaram o monge trêmulo e agitado de volta ao monastério. Ele imediatamente prometeu jamais deixar o monastério novamente, e a

partir daquele momento manteve sua promessa, pois, devido às orações do santo homem, ele vira, parado em seu caminho, o dragão que ele antes seguira sem vê-lo⁴³.

Notemos que ninguém, exceto o monge, vê o dragão. Isso é enfatizado: nem os outros irmãos que correram em seu auxílio nem Bento veem o monstro. Hoje em dia entenderíamos que esse fato significa que o dragão não existe corporalmente. E, dada essa circunstância — de que não “há” dragão —, a primeira coisa que nós modernos muito provavelmente faríamos seria convencer o visionário a ver aquilo que nós vemos, ou melhor, o que não vemos: “pas de dragon”, como escreve o tradutor das *Sources chrétiennes*. A moderna réplica “ninguém mais o vê” seria, por si, prova suficiente da não realidade do dragão, uma prova do tipo que esperaríamos que qualquer outra pessoa aceitasse, tal que, caso não o fizesse, sua persistência em considerar real aquilo que é claramente uma invenção de sua imaginação demonstraria para nós sua insanidade.

Mas talvez pudéssemos fazer uma abordagem simbólica e entender o dragão como um fenômeno psíquico, uma “projeção” da ansiedade e da ambivalência do monge na paisagem física. Nesse caso, poderíamos dizer que o dragão tem uma “realidade” mental. Porém, em ambas essas tentativas modernas de explicar o dragão, concordaríamos hoje em dia que o dragão certamente não tem existência real — a prova disso residindo, para nós, no fato, reconhecido na história, de que ninguém mais o vê.

Gregório, contudo, modela todo o episódio em termos da visão de algo real, corpóreo. Em sua narrativa não há qualquer sugestão de que a visão do monge seja apenas uma aparição desprovida de substância. “Tão logo” o monge deixa o monastério, ele “descobre” o dragão bloqueando seu caminho, com a boca aberta para consumi-lo inteiro. Isso faz com que ele, como se percebe, trema e se agite, um detalhe que é repetido. Durante todo o tempo em que está fora do

⁴³ Gregório Magno, *Dialogues* II.25.1-19: “Quidam autem eius monachus mobilitati mentem dederat et permanere in monasterio nolebat. Cumque eum uir Dei adsidue corripere, frequenter admoneret, ipse uero nullo modo consentiret in congregatione persistere atque inportunis precibus ut relaxaretur inmineret, quadam die isdem uenerabilis pater, nimietatis eius taedio affectus, iratus iussit ut discederet. Qui mox ut monasterium exiit, contra se adsistere aperto ore draconem in itinere inuenit. Cumque eum isdem draco qui apparuerat deuorare uellet, coepit ipse tremens et palpitans magnis uocibus clamare, dicens: ‘Currite, currite, quia draco iste me deuorare uult’. Currentes autem fratres draconem minime uiderunt, sed trementem atque palpitantem monachum ad monasterium reducerunt. Qui statim promisit numquam se esse iam a monasterio recessurum, atque ex hora eadem in sua promissione permansit, quippe qui sancti uiri orationibus contra se adsistere draconem uiderat, quem prius non uidentem sequebatur”. A tradução é minha, embora eu tenha consultado as de P. Antin (em francês, para a SC) e de O. J. Zimmermann, para a FC.

monastério, esse monge de mente divagante se encontra num estado de grande medo e ansiedade, imediatamente ameaçado por esse dragão que ele “descobriu” em seu “caminho”. Mas “imediatamente” sua localização muda, e ele está de volta ao interior do monastério, tornado mais uma vez eticamente íntegro, porque “havia visto” o dragão. O verbo usado é *viderat*, o mais que perfeito do indicativo — não do subjuntivo, uma hesitação que Gregório Magno poderia certamente ter registrado, caso tivesse escolhido fazê-lo.

Em um esforço para sermos mais “religiosos” em nossa interpretação, chamemos esse dragão uma “visão”. A mudança de terminologia, contudo, pouco faz para aliviar nosso erudito problema. Em nossa psicologia, uma visão é um parente próximo de uma invenção da imaginação, se não for a mesma coisa: ela ainda não possui realidade corpórea. Uma visão, para nós, difere de um ato da imaginação somente porque a definimos seja como uma intuição não mediada, enviada diretamente para nossa mente por um agente paranormal, ou como um efeito inconsciente, e por isso incontrolado, de uma experiência alteradora de nosso estado mental (geralmente de natureza química). Mas tais conceitos de visão também não se encaixam no caso desse incidente.

A linguagem que Gregório utiliza para a visão do monge é a linguagem da invenção retórica. Tudo considerado, ela lhe é ofertada pelo lampejo de cólera de Bento (as “orações”, que são causalmente evocadas no final de história, devem incluir a ira santa que imediatamente precipita a ação). Reconhecemos no estado de espírito emocionalmente carregado de Bento (em sua ira) e do monge, objeto dessa ira, o primeiro estágio da meditação.

Existem duas locações para essa história, separadas por uma fronteira clara, o muro do monastério. O monge se move ao longo de um “caminho” (*iter*) de um local para o local seguinte (de dentro para fora e novamente para dentro). E é um monge de mente errante, móvel, “curiosa”. Uma forte emoção, a compunção de seu medo, concentra sua mente errante em uma única imagem que tudo domina: o dragão que ele “descobre” em seu caminho, que impede qualquer outro movimento para fora do monastério. O verbo usado, *invenio*, está nesse contexto mentalmente carregado, especialmente pelo fato de o dragão não estar “ali” como um objeto.

O monge “inventa” o dragão em seu caminho, e inventa-o a partir de fontes literárias e pictóricas encontradas em seu arquivo memorial (ou melhor, no de Gregório). Pois o dragão é lembrado a partir de uma combinação de textos sobre o demônio, incluindo Apocalipse 12:9 (em que o demônio é o grande dragão que é lançado do Céu para a terra por Miguel, durante a guerra no Céu) e 1 Pedro 5:8 (em que o demônio é um leão voraz que vagueia procurando alguém que possa devorar). Provavelmente também existia, mesmo nessa época recuada, um con-

junto de imagens do Apocalipse, produzidas e disseminadas no âmbito dos círculos contemplativos⁴⁴. Em consequência, o dragão é apresentado ao mesmo tempo como uma invenção da imaginação e como visão. “Invenção” quer dizer “ficção”, alguma coisa construída a partir de imagens da mente, armazenadas ali por experiências reais (incluindo a educação), alguma coisa recordada exatamente da maneira como nos foi ensinado a lembrar o Paraíso — ou, nesse caso, o Inferno⁴⁵.

Além disso, a visão em questão é apresentada como o ato de enxergar uma besta corpórea. O monge viu o dragão que o estivera seguindo. Os dois verbos usados, “viderat” e “sequetabur”, estão no indicativo, o modo gramatical usado para falar das coisas materiais que se viam ou que produziam algo. E o dragão é físico — se supomos, como faziam Gregório e seus contemporâneos, que as memórias estão armazenadas fisicamente no cérebro como imagens que funcionam cognitivamente, e que se pode falar significativamente dessa fisiologia da cognição em termos corpóreos, da mesma forma como se pode falar do movimento muscular. O pensamento humano, é importante lembrar, era considerado como sendo “corporificado” em imagens, quadros e esquemas. Nesse sentido, o dragão que ele inventou foi de fato visto corporeamente pelo monge, ainda que ninguém mais o visse⁴⁶. Para Gregório Magno e seu público, o fato de ele ter sido “inventado”, construído com fragmentos de texto e imagens que o monge vira anteriormente, não compromete, mas, em realidade, afirma a existência do dragão. Ele não existe nem fisicamente nem objetivamente, porém socialmente, no *ethos* desse público de Gregório, um público que reconhece e recorda.

⁴⁴ Klein, “The Apocalypse in Medieval Art”, pp. 175-7.

⁴⁵ A palavra inglesa *figment* (invenção) deriva do latim *figere*, “compor, dar forma, criar”; ver *OED s.v. figment*.

⁴⁶ Essa ideia pode ter sido facilitada e corroborada pelo conceito de “extromissão” da visão, amplamente defendido na Antiguidade e no início da Idade Média, segundo o qual, quando vemos alguma coisa, um raio do olho alcança o objeto percebido e, como uma mão que agarra, puxa para dentro sua imagem, que é então processada pelo “senso comum”, o “poder de formar imagens”, e finalmente “impressa” na mente, como um selo gravado na cera. Contudo, gostaria de alertar para o fato de que a crença numa teoria do pensamento baseada na impressão não está em absoluto relacionada com a crença na extromissão: um exemplo notável é Aristóteles, que sustentava que as imagens mentais são impressas corporalmente, mas não defendia uma teoria da visão baseada na extromissão. A importância das teorias da extromissão (há mais de uma delas) em diversos aspectos da cultura visual medieval, incluindo as narrativas literárias, é explorada em vários ensaios de uma coletânea organizada por Robert S. Nelson, *Seeing as Others Saw* (em publicação); ver especialmente M. Camille, “Before the Gaze: the Internal Senses and Late-Medieval Visuality”, e G. Frank, “The Pilgrim’s Gaze in the Age before Icons”. Uma profícua revisão das primitivas teorias ocidentais sobre como os olhos veem, tanto no modelo da extromissão quanto no da intromissão, encontra-se em Lindberg, *Theories of Vision*.

VI. Vendo Deus e o diabo: a estética da *mneme*

A realidade desses tipos de visão era ficcional e ética, e partia de um princípio estético que enfatizava a *mneme* (como na expressão *mneme theou*, “a memória de Deus”) em detrimento da mímese, e o julgamento ético em detrimento da epistemologia. Uma outra história sobre um monge errante ajudará a definir melhor o que eu quero dizer com isso. Esse monge não conseguia concentrar-se durante a oração, mas deixava sua mente vagar por toda parte. Seu abade finalmente o enviou a Bento, que o repreendeu por sua preguiça, *stultitia*. (Lembremos que Bernardo de Claraval proibia as imagens fantásticas nos mosteiros também pelo temor de encorajar a preguiça, pois o tipo ruim de *curiositas* mental é uma forma de preguiça, uma deficiência em prestar atenção. A *Vida de São Bento*, de Gregório Magno, com sua análise das origens da divagação mental, era certamente bem conhecida por Bernardo.)

Tendo corrigido esse monge inconstante, Bento o devolveu a sua abadia de origem, mas em poucos dias ele retornou a seus velhos hábitos para desespero de seu abade. Então, o próprio Bento foi visitá-lo, para tentar diagnosticar o problema do monge. Durante a oração silenciosa que se seguia à recitação comunitária dos salmos (*psalmodium*), Bento

viu [*aspexit*] que algo como um menino negro [*quidam niger puerulus*] estava puxando o tal monge, que não conseguia manter-se em oração, para fora, pela barra de sua veste. Bento então disse em voz baixa ao abade, Pompeianus, e a Maurus: “Vocês estão vendo quem arrasta esse monge para fora?”. “Não”, disseram eles. “Então vamos rezar para que vocês vejam [*uideatis*] quem esse monge está seguindo.” Eles rezaram por dois dias, e então Maurus viu, mas o abade Pompeianus ainda não conseguia ver. No dia seguinte, terminadas as orações, Bento, ao deixar o oratório, descobriu o monge parado do lado de fora e bateu-lhe com uma vara por causa da cegueira de coração [do monge]. A partir daquele dia, o monge não sofreu mais outras influências do menino negro, mas era capaz de permanecer em oração sem se mover, e assim o antigo inimigo não mais ousou dominar seus pensamentos; foi como se o próprio [diabo] tivesse sido atingido pelo golpe⁴⁷.

47 Gregório Magno, *Dialogues* II.4.14-32: “[E]t constituta hora, expleta psalmodio, sese fratres in orationem dedissent, aspexit quod eundem monachum, qui manere in oratione non poterat, quidam niger puerulus per uestimenti fimbriam foras trahebat. Tunc eidem patri monasterii Pompeiano nomine et Mauro Dei famulo secreto dixit: ‘Numquid non aspicitis quis est qui istum monachum foras trahit?’. Qui respondentes dixerunt: ‘Non’. Quibus ait: ‘Oremus, ut uos etiam uideatis quem iste monachus sequitur’. Cumque per biduum esset oratum, Maurus monachus uidit, Pompeianus autem eiusdem monasterii pater uidere non potuit. Die igitur alia, expleta oratione, uir Dei, oratorium egressus, stantem foris monachum repperit, quem pro caecitate cordis sui uirga percussit. Qui ex illo die nihil persuasionis

Há algumas óbvias semelhanças entre essa história e aquela que acabamos de examinar. Novamente, Gregório usa verbos relacionados à visão corpórea (*videre*, *aspicere*) e de novo emprega o modo indicativo em tudo, até o final, em que a repentina introdução da construção subjuntiva “ac si [...] percussus fuisset” impõe-se imediatamente por sua própria diferença do restante da passagem. A diferença serve para sublinhar a real natureza desse “algo como um menino negro”, que Bento viu e que ensinou a ver a outros que de início não o conseguiam.

A linha que separa os fenômenos “imaginários” dos “reais”, hoje tão natural para nós, é instrutivamente permeável nessa narrativa, exatamente como na história do monge que viu o dragão. Esse monge vadio, com dificuldade para concentrar-se em suas orações, é descrito como alguém que sofre de divagação mental: seu abade, Pompeianus, nota que, enquanto os outros “se inclinavam” nas posturas mental e física do *studium orationis*, a disciplina da oração, esse monge sai e vagacia, em sua mente, por matérias terrenas e transitórias. É aparente, aqui, uma continuidade entre a postura física (estar curvado em oração ou ficar em pé e caminhar do lado de fora) e aquilo que agora pensamos como separado, o “estado” mental. A primeira flui sem interrupção para dentro do segundo, em um diálogo de corporeidades de cérebro e músculos.

Bento vê o menino negro, mas com aquilo que hoje insistiríamos ser “apenas” a sua imaginação. Novamente, ninguém exceto Bento pode ver a figura, pelo menos no início. Tanto Maurus como Pompeianus devem orar, ou seja, engajar-se em um trabalho de memória meditativo (como Bento precisou fazer), a fim de “enxergar” o fenômeno que está fisicamente arrastando o monge para fora do oratório. O evento é descrito como ocorrido especificamente durante a meditação silenciosa que sucede o *psalmodium*. E em tal meditação vem à mente a leitura lembrada. De fato, o “menino negro” foi inventado a partir do arquivo de memória de Bento (e de Gregório Magno). Na *Vida de Santo Antônio*, modelo literário para Gregório e um texto monástico essencial, o diabo, na figura de um menino negro, “sua aparência combinando com sua mente”, tenta Antônio enquanto ele está em oração, para que se entregue à fornicação — aquela fornicação mental, divagante, que João Cassiano descreveu tão bem e que é, claramente, o problema cognitivo e moral do monge dessa história⁴⁸.

ulterius a nigro iam puerulo pertulit, sed ad orationis studium immobilis permansit, sicque antiquus hostis dominari non ausus est in eius cogitatione, ac si ipse percussus fuisset ex uerbere”. Maurus é o discípulo bem-amado de Bento no livro de Gregório Magno, representando um papel semelhante ao de João.

48 *The Life of St. Anthony*, 6; esse texto era tão bem conhecido que Gregório não se preocupa sequer em sugerir que o “niger puerulus” tem uma fonte literária. Esse, como vimos em outros casos, é um hábito retórico comum com relação a materiais particularmente bem

Tendo ele próprio aprendido a real natureza do problema do monge, conectando-o à história recordada de Antônio, Bento é capaz de ensinar os outros. Ele encontra o monge parado, como de costume, do lado de fora do local de oração e bate nele com uma vara, *virga* — uma vara que também deveria enviar vibrações através dos arquivos de memória texturizados do público. Na cultura de Gregório, o gesto físico feito por Bento era um item básico em uma boa educação, colocando o monge na posição de um aluno preguiçoso, com Bento no papel de seu *grammaticus*. Notemos que Bento não bate no “menino negro”, ele bate no próprio monge. Não há qualquer ambiguidade a esse respeito. O gesto não é hostil, é pedagógico. E é somente depois dessa ação inteiramente corporal que Gregório emprega o subjuntivo, quando o diabo — que nós agora podemos reconhecer porque vasculhamos o inventário de nossa própria memória para encontrar nossa imagem (armazenada quando aprendemos a história pela primeira vez) desse menino negro totalmente literário e inteiramente ficcional — sente como se ele próprio tivesse sido atingido quando o monge apanhou.

O monge é golpeado em razão da cegueira de seu coração, de sua obtusidade ética, resultado de sua memória (parcamente iluminada, mal suprida, não ressonante) que não vê. Tratando-se de uma fábula sobre o ver, a cegueira do monge é contrastada com a clareza de visão de Bento — e o que Bento vê com o olho de sua mente é uma história familiar guardada em seu tesouro de coisas memorizadas (*memoria rerum*), aqui apresentada *summatim* àqueles que, diferentemente do monge preguiçoso, têm olhos para vê-la e a ouvem em seus próprios arquivos de memória. Evidentemente, Maurus é um aluno mais rápido que Pompeianus, que precisa meditar e orar mais para descobrir a alusão. Mas o incidente todo é desenhado segundo o modelo da formação escolar, um formato familiar, enquanto modelo da vida monástica, pelos trabalhos de Cassiano, Basílio e outros escritores monásticos primitivos; trata-se de uma educação retórica e literária, na qual os dois tipos de *res, dicta et facta*, aprendidas de maneira tão dolorosa e corpórea, carregam toda a realidade dos golpes de varas e réguas que ajudaram a gravá-las em primeiro lugar na matéria de que é feito o cérebro. O diabo, é claro, não tendo um corpo, pode apenas sentir tais golpes “como se” — e é também incapaz de aprender uma lição.

O dragão e o menino negro são exemplos em que Gregório (e Bento) “veem” recordativamente suas leituras por meio de imagens cognitivo-memoriais, imagens construídas e armazenadas sob o estímulo da *enargeia* retórica presente nas palavras e nos “quadros” de outras obras. De fato, Gregório vê a vida de Bento

conhecidos, aludindo-se a uma fonte óbvia, mas sem colocá-la em uma “nota de rodapé”. Suponho que isso poderia ser classificado como uma espécie de *enigma*.

quase que integralmente em termos daquilo que já “viu” em suas leituras anteriores — pois, como notaram os estudiosos, quase todo incidente em sua biografia tem um paralelo nas vidas dos profetas (especialmente Moisés e Elias), dos apóstolos e dos santos do deserto como Antônio. A *Vida de São Bento* é uma rede de textos imensamente rica (inclui na palavra “texto”, como a estou usando aqui, os programas de obras de arte gráficas que Gregório também pode ter conhecido). E não é uma observação verdadeira sobre nossa real condição humana que aprendemos muito sobre o mundo através do que lemos e ouvimos? E, dado que devemos “ver” o que lemos para conhecê-lo, por que não seriam essas imagens aquilo que vemos quando recordamos nossa leitura com o fim de compreender uma situação nova? Em resumo, o dragão e o menino negro são reais, tão reais quanto o ler, o conhecer e o julgar.

As visões na *Vida de São Bento*, de Gregório, têm todas um propósito pedagógico. Isso está de acordo, naturalmente, com a natureza do próprio gênero diálogo, projetado, como já observei, para o aprendizado e a conversação reflexiva, e não como história “objetiva”. Nesse processo, o foco está no pupilo de Gregório, Pedro, exatamente como nas narrativas das visões dos dois monges inconstantes o foco recai sobre sua eficácia pedagógica. E enquanto pedagogia bem-sucedida, educando os cidadãos da cidade de Deus, fazem um uso magistral de muitas ferramentas da técnica retórica.

Mesmo a mais extasiante das visões dos santos é transformada em um foco para as continuadas lições de Pedro no caminho da meditação, em lugar de ser meramente citada como prova da santidade de Bento ou como evidência de sua “constituição psicológica”. O propósito de Gregório continua sendo pedagógico e retórico: mostrar a Pedro o estágio final da práxis meditativa, quando a mente, absorpta em Deus, é elevada, aumentada e expandida até ser capaz de enxergar todo o universo com um olhar e, olhando para baixo a partir do alto, vê quanto pequeno o mundo realmente é. A descrição de Gregório dessa visão não deve ser tomada, penso eu, como simples mimese. Ela evoca o antigo recurso literário do voo do filósofo ou *kataskopos*, posto a serviço da hagiografia⁴⁹. Nem é o único conteúdo literário que dá a forma a essa narrativa tão cuidadosamente trabalhada.

Antes do ofício noturno, Bento estava em vigília e orava sozinho em seu quarto na parte mais alta da torre de seu monastério, com seu companheiro Ser-

⁴⁹ Os dois exemplos mais bem conhecidos eram o sonho de Er na *República*, de Platão, e o sonho de Cipião no *De re publica*, de Cícero, mais conhecido no fim da Idade Média pelo comentário de Macróbio. Sobre o tropo, ver a Introdução de W. Stahl à sua tradução do comentário de Macróbio, e Jacob, *La description de la terre habitée de Denys d'Alexandrie*, pp. 23-35. Jacob também discute esse tema em “Lieux de la carte”.

vandus um andar abaixo e os outros monges em seus dormitórios, quando o santo de repente viu o mundo inteiro como que reunido num único raio de sol, e a alma de um de seus companheiros levada para o céu em uma bola de fogo, como Elias:

Tendo chegado o tempo de fazer silêncio, o venerável Bento subiu até seus aposentos no segundo andar da torre de vigia, seu diácono Servandus alojava-se no andar de baixo, o qual se conectava com o seu por uma escada. Havia um edifício maior em frente a essa torre, no qual repousavam os discípulos de ambos. O homem de Deus, Bento, mantendo-se insistentemente em vigília [*instans uigilis*] enquanto seus irmãos ainda dormiam, antecipara-se à hora do Ofício Noturno⁵⁰.

Notemos quão cuidadosamente Bento é posicionado nessa cena em relação aos outros atores. O próprio Servando "alojou" a si mesmo no *locus* abaixo do quarto de Bento, mas conectado a ele, da mesma forma como Bento se posicionou na torre. "Embaixo" e "em cima" são as orientações espaciais fundamentais na formatação da história por Gregório. Bento está no topo da torre de vigia do monastério, enquanto seus discípulos dormem à frente e abaixo dele em seus dormitórios.

A vigilância de Bento é sublinhada. O mesmo ocorre com o tema da visão. Cada detalhe dessa cena cuidadosamente concebida invoca ricas harmonias com os *dicta et facta memorabilia* que Pedro deve trazer em sua mente: o vigia e as torres de vigia dos Salmos, de Isaías, do Cântico dos Cânticos, os pastores da natividade, a vigilância de Jesus de seus discípulos que dormiam, as vidas de outros santos. Mesmo a aparentemente mundana escada, *ascensus*, conectando o pavimento inferior ao superior, pressagia o momento que virá — para aqueles que se recordam do sonho de Jacó. Essa é uma cena cuidadosamente alocada e colorida segundo as práticas bem estabelecidas da oração meditativa.

Gregório continua:

Estando à sua janela, e suplicando a Deus onipotente, eis que de repente, quando, a horas mortas, refletia, viu uma luz vinda do alto pôr em fuga todas as sombras da noite e brilhar com tal esplendor que a luz que irradiava em meio às sombras parecia superar

50 Gregório Magno, *Dialogues* II.35.10-19: "Cum uero hora iam quietis exigeret, in cuius turris superioribus se uenerabilis Benedictus, in eius quoque inferioribus se Seruandus diaconus conlocauit, quo uidelicet in loco inferiora superioribus peruius continuabat ascensus. Ante eandem uero turrem largius erat habitaculum, in quo utriusque discipuli quiescebant. Cumque uir Domini Benedictus, adhuc quiescentibus fratribus, instans uigiliis, nocturnae orationis tempora praecuenisset [...]" [o restante dessa sentença latina está transcrito na próxima nota].

a do dia. E seguiu-se em sua visão outra coisa maravilhosa, pois, como ele próprio depois contou, o mundo inteiro foi trazido [*adductus est*] perante seus olhos como se estivesse reunido [*collectus*] em um único raio de sol⁵¹.

A *mira res*, o evento maravilhoso de se ver, é repentino, e contudo não é nem inconsciente nem sem preparação. O cuidadoso posicionamento do santo, temporal (em relação às horas canônicas) e espacial (em relação ao restante de seus irmãos), é uma característica absolutamente notável dessa narrativa. A implicação parece ser que somente percorrendo a trilha, o caminho monástico, pode a meta da *visio Dei* ser atingida, ainda que por um momento⁵². Bento está ocupado em meditar, "olhando para trás", *respiciens*, para as coisas, de maneira reflexiva e rememorante. E a própria visão maravilhosa incorpora o princípio retórico e mnemônico da *brevitas*, brevidade que tem por fim uma ampla "dilação", essa a palavra que Gregório utiliza⁵³. É essa a lição que Pedro, com a ajuda de Gregório, consegue descobrir na extraordinária visão de Bento. À medida que a mente de alguém se expande, *dilatatus est*, na santa contemplação, o mundo inteiro é "reunido", *collectus*, dentro de um único raio de intensa luz. "Reunir" é uma palavra favorita, no monasticismo tardio, para designar a leitura meditativa e rememorante, sem dúvida por causa da *etymologia* (filologicamente correta nesse caso, pois *colligere* foi realmente formado de *con* + *legere*), que a liga a *legere*, verbo que significa tanto "reunir" como "ler"⁵⁴.

51 Idem, op. cit., II.35.19-26: "ad fenestram stans et omnipotentem Dominum deprecans subito intempesta noctis hora respiciens, uidit fusam lucem desuper cunctas noctis tenebras exfugasse, tantoque splendore clarescere, ut diem uinceret lux illa, quae inter tenebras radiasset. Mira autem ualde res in hac speculatione secuta est, quia, sicut post ipse narravit, omnis etiam mundus, uelut sub uno solis radio collectus, ante oculos eius adductus est".

52 Esse tema retorna em sua forma final quando dois monges, depois da morte do santo, têm uma visão de uma estrada ricamente decorada, que vai diretamente do monastério até o Céu, e nela um anjo que diz a eles que essa é a estrada tomada por Bento (cap. 37).

53 Gregório Magno, *Dialogues*, II.35.7.65-7: "Quod autem collectus mundus ante eius oculos dicitur, non caelum et terra contracta est, sed uidentis animus dilatatus"; [Gregório explica a Pedro que,] "quando se diz que o mundo está reunido diante dos seus olhos, isso não quer dizer que o céu e a terra tenham encolhido no tamanho, mas a alma daquele que vê está dilatada". Pedro, com sua mentalidade literal de sempre, perguntou como o mundo inteiro pôde ficar tão pequeno que uma pessoa conseguia vê-lo por inteiro.

54 A *visio Dei*, o mundo inteiro reunido *breviter* em um objeto ou numa luz, tornou-se um tropo importante para a espiritualidade monástica. E encontra uma de suas impressões máximas na visão divina no final do *Paraíso* de Dante: nela a luz e o mundo reúnem-se [*collectus*] amalgamados em *mira res*. Sobre as variações da visão divina na Idade Média, ver C. Hahn, "Visio Dei: Changes in Medieval Visuality".

VII. (Re)construindo a Nova Jerusalém: a construção pela visão

A natureza literária e rememorativa dessa pedagogia pela visão é aparente também no exemplo que eu gostaria de analisar em seguida. Esse incidente da *Vida de São Bento* é um pouco diferente dos outros que acabamos de examinar, pois não é um incidente de alusão literária expressada como o encontro de uma imagem recordada de uma leitura. Ao contrário, ele iguala uma imagem visionária à presença física, e, como é também uma exemplo antigo e influente de uma espécie de “sonho de construção”, que se tornou convencional no monasticismo posterior, vale a pena nos determos nele. Exemplos bem conhecidos desses sonhos incluem a visão de Santo Alberto (século VIII) para a construção do monte St.-Michel e a visão de Gunzo (século XII) para a construção de um monastério maior em Cluny, um sonho que pretendo examinar em detalhe em meu próximo capítulo.

Foi solicitado a Bento que fundasse um novo monastério na propriedade de um nobre, perto de Monte Cassino. Ele enviou um grupo de monges fundadores, prometendo-lhes que, em um dia determinado, iria mostrar-lhes onde e como construir os vários componentes do monastério. Antes da aurora, no dia indicado, o abade e o prior da nova fundação tiveram um sonho no qual Bento apareceu e lhes mostrou onde e como construir cada lugar no novo estabelecimento:

Durante aquela mesma noite, antes que raiasse o dia prometido [...] o homem de Deus apareceu a eles em seus sonhos [*in somnis*] e mostrou-lhes de maneira clara onde deveriam construir cada parte [do monastério]. E, quando cada um deles havia despertado de seu sono [*a somno*], contaram um ao outro o que haviam visto. Mas, não dando inteiramente fé e crédito plenos àquela visão [*uisioni*], continuaram a esperar pelo homem de Deus, visto que ele prometera ir em pessoa. E, quando o homem de Deus realmente não veio no dia marcado, foram até ele, muito perturbados, dizendo: “Esperávamos, pai, que viesse, como prometeu, e nos mostrasse onde deveríamos construir o que, e você não veio”. Ele replicou: “O que estão dizendo? Não vim como havia prometido?”. E eles disseram: “Quando você veio?”. E ele retrucou: “Quando estavam dormindo, não apareci a cada um de vocês e não demarquei o lugar de cada edifício? Voltem e, conforme ouviram [*audistis*, embora em alguns manuscritos se leia *uidistis*] por meio de seus sonhos [*per uisionem*], assim construam cada edifício de seu monastério⁵⁵.”

55 Gregório Magno, *Dialogues*, II.22.14-31: “Nocte uero eadem, qua promissus inlucescerat dies [...] uir Domini in somnis apparuit, et loca singula, ubi quid aedificari debuisset, subtiliter designauit. Cumque utriusque a somno surgerent, sibi inuicem quod uiderant retulerant. Non tamen uisioni illi omnimodo fidem dantes, uirum Dei, sicut se uenire promiserat, expectabant. Cumque uir Dei constituto die minime uenisset, ad eum cum

Essa história parece muito claramente equiparar uma imagem vista mentalmente à presença corporal, uma espécie de teleconferência de santos, em que a aparição de Bento no sonho é considerada como a mesma autoridade cognitiva de uma visita física. Pelo insucesso dos monges em reconhecer a equivalência entre os dois tipos de manifestação, percebe-se que era problemático supor que as imagens dos sonhos e as visitas concretas tinham o mesmo estatuto.

E no entanto Bento, nesse caso, reprova a hesitação dos monges. Ele não afirma — e isso precisa ser sublinhado — que de fato veio até eles fisicamente. O que ele prometeu foi que viria e lhes mostraria onde e como construir: “et dic illo ego uenio, et ostendo uobis in quo loco [...] aedificare debeatis”. E foi justamente isso que ele fez. A objeção de Bento em relação aos monges não está no fato de que eles não conseguem dizer a diferença entre uma *visio* e um *somnium*⁵⁶. Nem eles nem Gregório explicam sua visita como um caso de extromissão corporal ou telecinesia, embora ambos, e também seus públicos, provavelmente acreditassem que coisas assim fossem possíveis pelo menos para os santos. O que Bento critica nos monges é o fato de serem incapazes de construir as conexões literárias recordadas que autenticam e originam o tema do oferecimento de planos de construção para edificações divinamente sancionadas através de uma visão — tendo sido Moisés, Ezequiel e São João os primeiros originadores.

Depois de ouvir essa história, Pedro pergunta a Gregório exatamente o mesmo que nós modernos estaríamos inclinados a perguntar: Como o santo foi capaz de viajar uma tal distância para dar sua explicação aos que dormiam, de maneira que eles o reconheceram e o escutaram em sua visão?⁵⁷ Gregório não responde tentando dar uma explicação científica, do tipo que hoje pediríamos — ele apenas observa que o espírito é mais móvel que o corpo.

moerore reuersi sunt, dicentes: ‘Expectauimus, pater, ut uenires, sicut promiseras, et nobis ostenderes, ubi quid aedificare deberemus, et non uenisti’. Quibus ipse ait: ‘Quare, fratres, quare ista dicitis? Numquid, sicut promisi, non ueni?’ Cui cum ipsi dicerent: ‘Quando uenisti?’, respondit: ‘Numquid utrisque uobis dormientibus non apparui et loca singula designaui? Ite, et sicut per uisionem audistis, omne habitaculum monasterii ita construite’.”

56 Essas categorias, na forma como acabei de usá-las, são parte de uma hierarquia que tenta definir o conteúdo de verdade dos sonhos (*visio* tendo o maior e *somnium* o menor): usadas dessa maneira, elas derivam do comentário de Macróbio sobre o “Sonho de Cípião”, de Cícero. Elas ganharam autoridade no final da Idade Média por causa do papel desempenhado por esse comentário no currículo escolástico. Contudo, não parece que tenham recebido muita atenção nessas visões monásticas. Sobre o desenvolvimento dessas categorias, ver S. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*.

57 Gregório Magno, *Dialogues* II.22.34-6: “Doceri uelim, quo fieri ordine potuit, ut longe iret, responsum dormientibus diceret, quod ipsi per uisionem audirent et recognoscerent”.

A real explicação dessa história surge quando o aluno, Pedro, recorda o conjunto mais apropriado de paralelos bíblicos para a história. Como um bom mestre, Gregório dá a ele uma pista: lembrando a Pedro que o profeta Habacuc foi transportado corporalmente da Judeia à Caldeia para alimentar o profeta Daniel (Daniel 14:32-38):

Se Habacuc pôde percorrer uma tal distância corporalmente em um instante para levar uma refeição a seu companheiro profeta, qual a maravilha de ter o pai Bento ido em espírito e de ter dito o que era preciso aos espíritos de seus irmãos enquanto eles estavam em um estado de quietude [*quiescentium*]?⁵⁸

O verbo escolhido, *quiescere*, sugere o estado de "quietude" mental da contemplação, o mais apropriado às *visiones*. O estado dos monges, porém, é ambíguo, uma vez que a palavra *somnus* (sono) é usada anteriormente. Como vimos, tal ambigüidade persiste em descrições posteriores de visões monásticas.

Um quebra-cabeça foi resolvido, mas apenas para criar outro. Pois a referência a um profeta na Caldeia propõe um outro enigma para Pedro e, o que é ainda mais importante, para nós. Nem Pedro nem os monges refletem sobre a visão da construção propriamente dita, que é, no fim das contas, o ponto principal da história. Todos eles são distraídos disso pela forma e os meios com que Bento pôde fazer sua aparição. Notemos que Gregório não menciona o óbvio e mais estreito paralelo com a visão de Bento: a visão de Ezequiel (enquanto estava no exílio na Caldeia) da nova Jerusalém, medida para ele com uma vara de medir, edifício por edifício, pelo homem com semblante de bronze, de forma que, recordando essas medidas, Ezequiel pudesse construir a cidade após o Retorno (Ezequiel 40). Esse é um "descuido" planejado do mesmo tipo da omissão de Prudêncio em citar o nome do óbvio texto-mestre da *Psychomachia*, os versículos de Efésios que falam de revestir-se com toda a armadura de Deus. Isso não é mencionado, de forma que um leitor possa inventá-lo por conta própria e com isso proporcionando à sua mente prazer e instrução.

Gregório responde à curiosa pergunta do noviço Pedro com uma resposta curiosa, entregando-lhe o elo mais distante, o mais obscuro, de uma cadeia que deveria conduzi-lo ao tema muito mais importante e central da história que acabaram de lhe contar. Esse é um exemplo daquilo que Pedro de Celle, muito mais tarde, denominará "curiosidade religiosa", o tipo de solução literária de enigmas

58 Idem, op. cit., II.22.43-46: "Si igitur tam longe Abacuc potuit sub momento corporaliter ire et prandium deferre, quid mirum si Benedictus pater obtinuit, quatenus iret per spiritum et fratrum quiescentium spiritibus necessaria narret". A passagem de Daniel não aparece na Bíblia protestante, mas fazia parte da Vetus Latina e da Vulgata.

que pode conduzir ao bem ético, servindo ao mesmo tempo para testar a engenhosidade e o "caráter". Com Habacuc preso na linha de pesca rememorativa de Pedro (como um pai faria com o anzol de um filho), cabe agora a Pedro — e a nós — fisgar o resto dos peixes: Daniel (anfitrião de Habacuc na Caldeia), Ezequiel (através da palavra-chave Caldeia e também da associação de Daniel com visões apocalípticas), a visão de Jerusalém por Ezequiel, a visão de João da Cidade Celeste — e todas essas "coisas" finalmente ligadas em conjunto no tropo da "nova Jerusalém", também ele implicado (em seus interstícios ou envolvido por elas) nas edificações e na vida meditativa de todo monastério. O óbvio porém desviante enigma da telecinesia "esconde" o muito mais significativo "segredo" da história⁵⁹.

Suspeito que alguns leitores considerarão "improvável" essa minha descoberta, nesse diálogo, de uma referência a Ezequiel (e ela é, literalmente) e, conseqüentemente, que estou "esticando" o sentido do texto. Mas isso é preocupar-se com detalhes e deixar de lado o essencial — exatamente o tipo de coisa que Gregório reprova em Pedro e nos monges do incidente original. O texto de Ezequiel é o "inventor", ou o "ponto de partida", com o qual os perplexos monges de Bento deveriam ter associado sua experiência visionária a fim de reconhecer e julgar a autenticidade de seu próprio sonho de construção. Sua falta de esperteza, como a curiosidade de Pedro a respeito da física da telecinesia, é reprovada e corrigida pela lembrança de Gregório da história da visita de Habacuc a Daniel. Gregório está por demais consciente da necessidade cognitiva de seus leitores de serem confundidos e deleitados para simplesmente entregar-lhes A Resposta (e com isso encorajar tendências à preguiça mental). Ao fim do episódio, Pedro assegura a Gregório que sua dúvida mental foi tirada a limpo pela resposta de seu mestre; podemos somente imaginar se ele de fato "pegou a coisa", ou se esse é apenas o triunfo temporário de uma mente ainda confundida que, solucionando a questão menor, deixou escapar o óbvio.

59 A resposta de Gregório Magno propôs um quebra-cabeça para Pedro — como ele reconhece ao responder que "manus tuae locutionis tersit a me, fateor, dubietatem mentis", "a mão de seu discurso limpou-me, eu o reconheço, da dúvida em minha mente" (*Dialogues* II.22.49-50). A imagem singular, ainda que não sem precedentes, da "mão de seu discurso" é imediatamente derivada da ação de lavar denotada no verbo *tergeo* (passado "tersit"), a raiz do português moderno *detergente*. Contudo, penso também que o ambiente pedagógico geral do diálogo encorajou Gregório Magno a "escancarar" (por assim dizer) a imagem latente em "tersit", associando à palavra "mão" tanto a mão punitiva do professor (pois o discurso de Gregório Magno é uma repreensão a Pedro) como a instrumentalidade mnemotécnica, uma das atribuições mais comuns da mão, visto que a tarefa de Pedro é recordar. Este é um bom exemplo de um procedimento inventivo básico: "romper" uma palavra via cadeias associativas de recordações para dilatá-la cognitivamente, e assim descobrir suas associações ocultas.

VIII. A mnemotécnica da "pintura"

Eneias, atirado à costa de Cartago após uma grande tempestade, entra invisível na cidade e no Templo de Juno que Dido erigiu "rico em dons e da presença da deusa" (*Eneida* I. 447). Aqui, para seu espanto, ele vê em suas paredes uma série de quadros, cada um representando uma cena da luta por Troia:

[ele observa cada objeto.] enquanto se enleva com a fortuna da cidade, a habilidade dos vários artistas e a obra de seu esforço, ele vê, ordenadas, as batalhas de Ílion, a guerra agora famosa conhecida em todo o mundo, os filhos de Atreu, e Príamo, e Aquiles, feroz em sua ira contra ambos. Ele se deteve e, *chorando*, gritou: "Que país, Acates, que trato de terra não está agora repleto de nossa tristeza?" [...] Assim ele fala, e, *gemendo repetidamente*, apascenta sua alma na pintura insubstancial [*animum pictura pascit inani*]⁶⁰.

Notemos que Eneias chora. Seu processo de memória é incitado pelo ato de chorar, e isso por sua vez o faz capaz de recordar e, recordando, de deixar sua alma alimentar-se para então, depois de inventar e compor, contar sua história a Dido, mais tarde, no banquete material. O verbo que Virgílio escolheu, *pascere*, "apascentar", é também uma alusão à ruminação da meditação. Mas, se o ato de chorar e gemer — *compunctio cordis*, o gatilho emocional — é necessário para inventar, assim também o são as *picturae* que ele observa, a série ordenada de cenas de Troia, percorridas uma a uma por Eneias. A ação é apresentada por Virgílio como um evento real, mas reflete a prática, um lugar-comum para Virgílio e seu público, da composição retórica localizada nas imagens da *memoria*.

As culturas da memória são também culturas da narrativa, e o seu típico artefato-pintura é também um artefato-narrativa. O artefato torna presente — na memória — a ocasião para uma composição, o "ponto de partida" da recordação, como fazem essas pinturas murais a Eneias, como o escudo de Aquiles recorda a ele, Aquiles, as vidas dos gregos. A cuidadosa técnica do artífice é frequentemente enfatizada quando se descrevem tais "pinturas", pois se está falando da arte da memória. Com certeza, não é coincidência que Simônides de Ceos, poeta do início do século V a.C., suposto "inventor" da antiga arte mnemônica de

60 Virgílio, *Aeneid* I.454-460, 464: "dum, quae fortuna sit urbi, / artificumque manus inter se operumque laborem / miratur, videt Iliacas ex ordine pugnas / bellaque iam fama totum vulgata per orbem, / Atridas Priamumque et saevum ambobus Achillem. / constitit et lacrimans, 'quis iam locus', inquit, 'Acate, / quae regio in terris nostri non plena laboris?' [...] sic ait, atque animum pictura pascit inani / multa gemens". Pelo menos um autor do século XVI, Giovan Battista Della Porta, entendeu que essa cena era o teatro da memória de Eneias: ver Yates, *The Art of Memory*, p. 203, e especialmente Bolzoni, *La stanza della memoria*, pp. 196-7.

desenhar imagens em cenários, fosse também identificado (por Plutarco e outros) com a máxima segundo a qual a poesia é pintura verbal, a pintura é poesia silenciosa⁶¹.

Várias obras, tanto romanas como medievais, principiam com uma pintura, e essa técnica recebeu um nome, embora o nome usado pelos estudiosos seja o termo moderno, *Bildeinsatz*⁶². O *Bildeinsatz* dá início a uma obra dirigindo-se às memórias do espectador fictício e do leitor/ouvinte com um resumo dos principais "assuntos" da obra que virá em seguida, visto como um conjunto de imagens pintadas ou esculpidas, bordadas ou em mosaico. O *De natura deorum*, de Cícero, começa com uma "ilustração" cósmica; assim também, de forma muito mais elaborada, o tratado de Marciano Capela sobre as artes liberais tem início com sua narrativa pictórica *As núpcias de Mercúrio e Filologia*. Um outro exemplo é o vestido da Dama Filosofia; e também a intrincada figura inicial da Dama Natureza no poema boeciano de Alano de Lille, *O Lamento da Natureza*. A técnica é comum ainda no século XIV: descrevi, em *The Book of Memory*, as *picturae* do frade Robert Holcot, que ele afirma ter colocado mentalmente nas *iniciais* dos versículos de Oseias para lembrar os temas do comentário, claramente como sua ferramenta inventiva para sermões e preleções envolvendo esses textos⁶³. E a palavra *pictura* também é comumente usada como um sinônimo para *mappa*, "mapa".

Em vários textos, uma *pictura* composicional assume a forma de uma visão do autor, tal como ocorre na *Consolação da Filosofia*. Um bom exemplo é o início da narrativa de Prudêncio do martírio de São Cassiano de Ímola (não confundir com João Cassiano), um gramático cristão cujo martírio consistiu em ter o corpo crivado por estilos de estudantes pagãos, até sua morte na arena. Nesse poema, a natureza da *pictura* que Prudêncio vê é um tanto indistinta. O poeta representa a si mesmo como um peregrino em visita ao sepulcro-relicário do santo. Ele jaz prostrado diante dele, chorando:

61 Plutarco atribui essa máxima a Simônides em sua oração "On the Fame of Athenians" ["Sobre a fama dos atenienses"] (também chamada de "The Glories of Athens" [A glória dos atenienses]), 346F-347A (LCL, *Plutarch's Moralia*, vol. 4, pp. 500-1; trad. F. C. Babbitt). Ainda que Plutarco cite com frequência algumas máximas de Simônides, ele não menciona sua conexão com uma arte da memória; essa história é encontrada pela primeira vez na *Rhetorica ad Herennium*, embora, depois disso, seja bastante recontada.

62 Discutido por E. Keuls, "Rhetoric and Visual Aids in Greece and Rome". Ver também Leach, *The Rhetoric of Space*, pp. 86-9, sobre uma ilustração "cartográfica" descrita pelo orador estoico para resumir e orientar os temas no *De natura deorum* II.38-40, de Cícero.

63 *The Book of Memory*, pp. 230-1. Essas "picturae" foram descritas e transcritas pela primeira vez por B. Smalley, *English Friars and Antiquity*, pp. 165-83; elas se encontram na Bodleian Library (Oxford), MS Bodley 722.

Enquanto eu, em lágrimas, recordava meus ferimentos e todas as provações de minha vida e as alfinetadas do sofrimento, elevei minha face para o céu, e estava diante de mim [um] retrato [*imago*] do mártir, [pintado] em cores brilhantes [*fucius colorum picta*], ostentando mil ferimentos, seu corpo todo dilacerado, mostrando a carne fendida com pequenas marcas de furos. Em torno dele, uma visão lastimável, incontáveis meninos perfuravam seus membros com golpes de seus pequenos estilos, com os quais estavam acostumados a gravar em suas tabuinhas de cera e anotar no ditado a lição de seu mestre⁶⁴.

“A pintura recorda a história”, “*historiam pictura refert*” (linha 19), como lhe diz o guardião do santuário. Reconhecemos na sequência da meditação de Prudêncio o caminho meditativo monástico comum, a *compunctio* (literalmente ecoada na figura do corpo perfurado do mártir) do visionário, que o leva a chorar e cair prostrado e, então, a erguer sua cabeça em direção ao Céu, vendo a imagem pintada do santo, a ação que dá início a sua composição.

Os sepulcros de santos, como alguns dos sítios de peregrinação de Jerusalém, podiam ser enfeitados com pinturas. Talvez seja uma delas o que Prudêncio viu aqui. Por outro lado, ele pode muito bem ter visto o mártir do modo como os visitantes do sepulcro de Babilas viam a própria face daquele santo. Prudêncio está tão pouco interessado na natureza “científica” daquilo que viu quanto está Gregório na do dragão do monge, ou Boécio na da aparição da Dama Filosofia. É antes a história e a meditação subsequente provocada pela visão que são significativas. A imagem de São Cassiano não se limita a meramente “ajudar” Prudêncio a meditar, ela *capacita* sua mente, colocando-a nas “trilhas” inventivas corretas.

64 Prudêncio, *Peristephanon*, IX.7-16: “Dum lacrimans mecum reputo mea uulnera et omnes / uitae labores ac dolorum acumina, / erexi ad caelum faciem, stetit obuia contra / fucius colorum picta imago martyris / plagas mille gerens, totos lacerata per artus, / ruptam minutis praeferens punctis cutem. / Innumeri circum pueri (miserabile uisu) / confossa paruis membra figebant stillis, / unde pugillares soliti percurrere ceras / scholare murmur adnotantes scripserant”. Trad. Roberts, *Poetry and the Cult of the Martyrs*, p. 134, ligeiramente alterada por mim conforme indicado. Roberts discute a narrativa de Prudêncio sobre São Cassiano, especialmente a passagem citada nas pp. 132-48; tenho pouco a acrescentar à sua análise, a não ser observar que essa descrição é um exemplo primitivo do tropo, importante para a espiritualidade monástica posterior, da pele perfurada como uma superfície de escrever entalhada, “pontuada”. O *murmur* dos estudantes escrevendo em suas tabuinhas de cera é também o murmúrio meditacional, de quando se escrevia mentalmente sobre a cera da memória, uma associação que certamente não escaparia ao público de Prudêncio. Roberts resume a evidência de que Prudêncio via uma imagem material (p. 138), embora eu permaneça cética, por razões aparentes em minha argumentação até agora. Hahn discute as ilustrações para essa história em um manuscrito de Prudêncio de c. 900 em “Picturing the Text”.

IX. A pintura como máquina cognitiva

Em seu ensaio sobre como os recursos visuais eram utilizados na educação antiga, Eva Keuls descreveu como a figura iniciadora de *Bildeinsatz* foi inicialmente usada nas homilias deliberativas dos oradores pitagóricos e estoicos. Não é difícil enxergar a relação entre a criação retórica de imagens e a recomendação dos manuais de que um orador forme *imagines agentes* agrupadas narrativamente como cenas dentro de locais servindo como pano de fundo, cujas posições relativas sinalizam a ordem e os assuntos de sua composição.

Outros estudiosos também conectaram o uso da visualização mental para fins pedagógicos a essas mesmas duas escolas filosóficas, que tiveram tão grande influência na educação helenística⁶⁵. Mas a figura não está confinada exclusivamente à educação infantil. Ela é um tropo da invenção retórica (ainda que não definido separadamente nos manuais antigos) que adquiriu grande importância no modo monástico de meditar como a imagem ou visão iniciadora sobre a qual um meditador dirige o foco de seu atento trabalho de memória.

Os *Bildeinsätze* têm a qualidade retórica denominada *enargeia*. Frequentemente essa figura é também confundida com a *écfrase*, a descrição de um edifício ou de outro artefato (como o Templo de Juno na *Eneida* I). A *écfrase*, como vimos, proporciona uma ocasião meditativa dentro de uma obra; ela desacelera, até mesmo interrompe, o *ductus* estabelecido de uma obra, e com frequência envia um leitor em uma nova direção. Porém, definido de modo estrito (o que é um bom modo de começar, embora eu pretenda alargar a definição daqui a pouco), um *Bildeinsatz* difere de uma *ekphrasis* de duas maneiras. Ele está no início de uma obra (ou de uma divisão ou mudança de assunto importantes, em uma obra longa), um tropo da introdução, enquanto a *ekphrasis* pode ocorrer em qualquer ponto. E, por causa de sua localização, atua como a fundação elementar, a *dispositio* daquilo que virá em seguida. As imagens retóricas introdutórias servem como mapas de orientação e sumários dos assuntos que serão desenvolvidos na obra. Elas proporcionam sua *memoria rerum*. Ocasionalmente, são encontradas no fim de uma obra, na posição em que esperaríamos encontrá-las hoje em dia;

65 Keuls, “Rhetoric and Visual Aids”, p. 128. A influência da filosofia estoica sobre as necessidades visuais do pensamento humano é examinada por J. Onians, *Art and Thought in the Hellenistic Period*, esp. pp. 88-94, 115-8, e C. Imbert, “Stoic Logic and Alexandrian Poetics”. Onians é cético no que diz respeito à extensão da influência estoica, creditando a Aristóteles uma influência maior que a dos estoicos ao reafirmar “a natureza visual do pensamento” (p. 116). Uma forte influência epicurista (como também estoica) sobre a prática meditativa monástica oriental é reivindicada por Rabbow, *Seelenführung*, esp. pp. 127-30. Ver também M. Colish, “The Stoic Theory of Verbal Significance”.

mas o início é de longe mais comum, provavelmente porque um leitor pode reter a imagem na mente como uma forma de reconhecer os temas principais daquilo que vem em seguida (é preciso ter sempre em mente que ler, particularmente antes do século XV, significava o mais das vezes ler em voz alta, ainda que esse não seja um aspecto crítico para os meus objetivos aqui).

O posicionamento é crucial. As localizações relativas das imagens no arranjo da pintura variam segundo os três modos básicos de recordação associativa: essas localizações podem ser "a mesma", podem ser "opostas" e podem ser "vizinhas" ou "contíguas"⁶⁶. Na técnica da memória, esses adjetivos se referem primordialmente às posições relativas de uma imagem em uma cena comum, mais do que a uma relação conceitual. E seus posicionamentos estabelecem os caminhos e cadeias associativos aos quais se pode "conectar" — em várias direções — material adicional a partir dessas imagens fundantes: daí vem, como vimos, a metáfora básica na palavra *error*, uma questão de não lembrar o caminho e perder-se.

Em segundo lugar, a pintura de orientação pode ser, mas não necessariamente é, uma obra de arte. Ao passo que a éfrase pretende sempre ser uma descrição meditativa de uma pintura, escultura, ou da fachada de um edifício, a *pictura* composicional iniciadora pode também descrever uma paisagem esquematizada na forma de um mapa-múndi, ou uma figura como a Dama Filosofia, ou praticamente qualquer uma dentre as várias *formae mentis* de uso monástico comum: uma escada, uma árvore, *rotae*, um diagrama circular. Em outras palavras, as figuras retóricas denominadas éfrase e *Bildeinsatz* são espécies de topos cognitivos e dispositivos denominados *pictura*, que é o termo mais geral. Os termos mais gerais para todo esse aparato cognitivo incluiriam palavras como *ratio* e *schema*.

Os mapas também eram comumente denominados *picturae*. Conforme escreveu a seu respeito P. Harvey, os mapas que encontramos nos livros medievais (ver Prancha 1) e em grandes cartas em pergaminho "são mais bem entendidos como uma estrutura aberta na qual todos os tipos de informação podiam ser colocados na posição espacial relevante"⁶⁷. Isidoro de Sevilha define uma pintura como "uma imagem expressando a aparência [*speciem*] de alguma coisa", que, quando for vista novamente, recordará à mente algo que se deseja lembrar. O "bom" de uma pintura, seu princípio estético subjacente, é assim entendido em termos

66 Essas categorias são encontradas em Aristóteles, *De memoria et reminiscencia*; ver Sorabji, *Aristotle on memory*, e também *The Book of Memory*, pp. 62-3.

67 P. Harvey, *Medieval Maps*, p. 19. Em latim, a palavra *mappa* refere-se a vários tipos de coberturas de tecido, como guardanapos; o que nós denominamos mapa era indicado "usando alguma palavra com o significado de um diagrama ou de uma imagem" (*idem*, op. cit., p. 7). O plano do Tabernáculo também funciona como um tipo de "mapa": ver minha discussão e outras referências no cap. 5, seção V.

de seu papel na função cognitiva: uma pintura é feita para recordar, e seu valor depende de como ela serve essa função. A *pictura*, prossegue Isidoro, está etimologicamente relacionada a *fictura*, isto é, uma imagem cuja finalidade é dar forma ou fixar algo na mente⁶⁸.

Duas coisas em particular destacam-se na explicação de Isidoro sobre o que é uma pintura. É distintivo das ilustrações, diz ele, que tenham cores, incluindo luzes e sombras. Essas várias cores são a ordem ficcional de uma obra, o que dá a ela a configuração de uma "pintura". Embora não seja um termo utilizado por ele, está aqui subentendido o *ductus* retórico, o movimento através da ordem de uma pintura demarcado por suas cores, tal como as cores verbais nos movem através de um discurso. As cores de uma pintura não simulam a natureza, mas são concebidas "diagramaticamente", como de fato o são nos *mappaemundi* medievais. Por exemplo, o mar Vermelho era frequentemente pintado como uma forma oblonga vermelha, como no *Beatus* de St.-Sever (Prancha 1). Isso servia como um instrumento de orientação imediatamente evidente, cuja cor vermelha, no mapa, não é uma tentativa de mostrar a cor real da água, mas um rébus de seu nome, ao mesmo tempo em que é (todos concordavam) a mais memorável das cores⁶⁹.

E também, como as palavras, as pinturas são cognitivas por natureza; seu grau de realismo mimético não é, definitivamente, uma qualidade importante para Isidoro. Pinturas são construções, ficções, como o são todas as ideias e pensamentos. E do mesmo modo que as palavras, as ilustrações são feitas para o trabalho da memória: leitura e meditação. A *pictura* é um instrumento cognitivo, servindo à invenção da mesma maneira que as palavras.

A suposição de que o aprendizado requer o uso de ilustrações era algo de venerável na pedagogia helenística: todo historiador da educação romana destacou

68 Isidoro de Sevilha, *Etymol.* XIX.xvi.1-2: "Pictura autem est imago exprimens speciem rei alicuius, quae dum visa fuerit ad recordationem mentem reducit. Pictura autem dicta quasi fictura; est enim imago ficta, non veritas. Hinc et fucata, id est ficto quodam colore inlita, nihil fidei et veritatis habentia", "Uma pintura é uma imagem que expressa a aparência de alguma coisa, a qual, quando é olhada, traz [a coisa] de volta à lembrança de nossa mente. Uma pintura também é [assim] chamada quando é como uma criação; logo, é uma imagem fictícia, não realista. Por essa razão é ela pintada, isto é, preenchida com uma certa cor artificial, sem possuir [qualidades de] fidelidade ou verossimilhança [com a natureza]". Essa definição certamente sustentava o ponto de vista comum segundo o qual as pinturas não eram realistas, e assim não deveriam ser tomadas literalmente; mas, pelo mesmo motivo, aceitava-se integralmente sua utilidade como ficções para o pensamento inventivo.

69 Sobre a particular memorabilidade do vermelho, usado também nas rubricas orientadoras das grandes divisões das obras literárias, ver *The Book of Memory*, especialmente a citação de André de St.-Victor, pp. 8-9, 92-4.

esse fato. Porém, e a despeito de toda a evidência literária sobrevivente da existência de uma "técnica visualmente evocativa" para iniciar e organizar uma oração ou um tratado, Eva Keuls observou que existe somente uma evidência concreta clara do emprego de um apoio visual na oratória antiga. A questão à qual a maioria dos estudiosos têm devotado sua atenção é se o uso comum de pinturas verbais implica também o uso de recursos materiais para o ensino e o aprendizado, materializados às vezes como cartazes, porém mais frequentemente como murais, mosaicos, frisos e colunas esculpidos e fachadas elaboradamente articuladas encontrados por toda parte nas cidades romanas⁷⁰.

Por exemplo, o famoso friso ilíaco do Museu Capitolino, em Roma, datado do século I, é apenas o mais frequentemente discutido dos relevos e pinturas romanos que recordam e recontam histórias. A organização dessa composição segue alguns princípios organizacionais mnemônicos familiares: o centro da composição é ocupado por uma cena da destruição de Troia, visto ser esse o "princípio", o evento nodal da trama da história. Em torno desse centro estão as cenas que resumem o conteúdo da *Iliada*, livro por livro, mas com ênfase sobre o primeiro livro. Um epítome desse livro inicial, em sete cenas, está disposto em um registro contínuo ao longo do topo, acima da "história" central da destruição de Troia e da fuga de Eneias. Os livros 2 a 12 da *Iliada* (hoje desaparecidos) estavam dispostos em ordem descendente ao longo do lado esquerdo, os livros 13 a 24 subiam pelo lado direito. Assim, um leitor leria essa "tabuinha" da esquerda para a direita ao longo do topo; olharia à esquerda, descendo, e então subiria pela direita, em um movimento aproximadamente anti-horário⁷¹.

Esse lugar de honra dado ao centro nas pinturas mnemônicas manteve-se do começo ao fim da Idade Média: por exemplo, várias pessoas que descrevem suas técnicas de construção de uma "pintura" mental para suas composições começam com uma imagem central. Em *De arca Noe mystica*, de Hugo de St.-Victor, essa imagem é um quadrado no centro de sua "página" mental, o quadrado (derivado da forma quadrada da Cidade Celeste) que forma a unidade construtiva

70 Onians comenta que a Roma do século II "se estava tornando cada vez mais como um labirinto de colunatas" (*Bearers of Meaning*, p. 53). S. Bonner, discutindo o uso de recursos visuais na educação primária, observa que um aluno "precisava apenas passear pela cidade para reavivar seus estudos" (*Education in Ancient Rome*, p. 130).

71 Bonner resume algumas das sugestões feitas pelos estudiosos modernos; ver *Education in Ancient Rome*, pp. 129-30, e a Bibliografia citada em suas notas. Ver também Keuls, "Rhetoric and Visual Aids in Greece and Rome", e R. Brilliant, *Visual Narratives*, pp. 53-8. Se a experiência medieval tem alguma relevância, uma tal organização de *scaenae* teria sido mais útil não para as crianças que estivessem aprendendo pela primeira vez as palavras do poema, mas para os professores e comentadores, para quem as imagens agiam como lembretes.

para o resto. Muito mais tarde, o bispo Bradwardine escreve, em suas instruções para a construção de "cenas" mnemônicas, que se devia "olhar" primeiro a imagem central como o "ponto de partida", e então à esquerda e à direita, a cada vez retornando ao centro, a fim de recordar a ordem das imagens sinalizadoras⁷².

Há muitos debates em torno de quem poderia ter usado um artefato como o friso do Capitolino. Os primeiros estudiosos pensavam que ele poderia ter sido feito para estudantes das primeiras letras, como um *aide-mémoire*. Essa sugestão vem sendo atualmente rejeitada por alguns estudiosos, talvez depressa demais. Richard Brilliant sugeriu, ao contrário, que o friso era um "Clássicos em Quadrinhos" daquele tempo, feito "para uma clientela vulgar que se importava pouco em aprender"⁷³. Ele baseou essa conclusão no fato de que as cenas representadas alteram o "ritmo" e os "destaques" do texto original, produzindo "distorções" no enredo. Isso seria uma deficiência, se o friso fosse destinado a "ilustrar", no sentido moderno, ou "substituir" o texto da mesma maneira que um "Clássicos em Quadrinhos" tentaria fazer. Se, no entanto, ele foi projetado como um conjunto de sinais-lembretes para recordação, feitas sob encomenda de um patrono que já conhecia o texto, mas queria o resumo pictórico como um instrumento mnemônico/meditacional, suas "distorções" não precisam ser vistas como apenas vulgares: elas podem representar escolhas mnemonicamente significativas para o patrono.

O debate entre os historiadores de Roma em torno do uso desse objeto, e de muitos outros como ele, parece-me incorporar uma suposição errônea a respeito da relação entre imagens e textos — a de que os livros de ilustrações são para os textualmente não sofisticados, isto é, crianças e leitores vulgares. O próprio Richard Brilliant contradiz sua sugestão de que o friso capitolino foi feito para um público vulgar, ao analisar a cena central da destruição de Troia, a qual é dominada por múltiplas aparições de Eneias (uma figura menor em Homero), culminando no seu embarque para a Itália. Como diz Brilliant, a narrativa da *Iliada* é dessa forma "impregnada com um substrato de iconografia romana" que a transforma "num prefácio à história de Roma" consistente com as aspirações contemporâneas de Augusto. O friso ilíaco, portanto, recorda *summatim* um

72 É claro que não é obrigatório começar com um esquema baseado no centro: descrevi vários outros tipos em *The Book of Memory*. Um conjunto de *picturae* mnemotécnicas de grande sucesso está no Saltério de Utrecht; ele emprega, em seus esquemas de imagens, vários *ductus* distintos. R. Brilliant analisou o que ele denomina a "rede de comunicação" das cenas da Tapeçaria de Bayeux (início do século XII): ver "The Bayeux Tapestry". Ele está falando sobre seu *ductus*, ainda que não use esse termo.

73 Brilliant, *Visual Narratives*, p. 57.

texto já conhecido e também convida à reflexão adicional, uma espécie de topologia da história pagã⁷⁴.

Um artefato como o friso iliaco não teria sido usado da melhor maneira possível por alunos que estivessem memorizando o texto pela primeira vez. Eles faziam isso por outros meios, que incluíam o canto e as posturas corporais, talvez como a recitação das preces que ainda se pode ver nas escolas rabínicas e corânicas. Nem seria capaz de razoavelmente "substituir" o conhecimento do poema épico, pois todo o problema consistia em ser capaz de citar e reconhecer as palavras.

Contudo uma pintura resumidora poderia ter valor para professores e outros que já conhecessem as palavras, mas poderiam, com proveito, desejar ser lembrados de onde elas estavam situadas no todo da história por meio de sinais visuais, como uma espécie de mapa. Em um texto longo com muitas divisões e episódios, como a *Ilíada* e a *Eneida* — e também o Pentateuco e outros materiais bíblicos —, uma ferramenta de localização desse tipo podia ser bastante útil para alguém que precisasse interpretar tais textos.

Tem sido sustentado que na construção do programa de *picturae* do Saltério de Utrecht, produzido no século IX, foram utilizados princípios mnemotécnicos⁷⁵. Os estudiosos, porém, têm hesitado em aceitar integralmente essa explicação, com base precisamente no que acabei de discutir a respeito do friso iliaco. Mas, se esse manuscrito fosse projetado para uso pedagógico e para leitura (o que parece provável, visto que não foi colorido com generosidade), teria sido usado mais provavelmente em situações nas quais os alunos já conhecessem de cor as sílabas dos Salmos. As pinturas sinalizam as frases principais de cada salmo para exegese e comentário ulteriores, e seriam provavelmente mais úteis para a inven-

74 *Idem*, op. cit., pp. 57-8: ver também seus caps. 2 e 3. O estudo de Brilliant geralmente mostra como as "narrativas visuais" romanas desse tipo (e algumas cuja organização era muito mais intrincada e semelhante a um quebra-cabeça) eram um lugar-comum cultural, desde os etruscos até o fim do império. Como ele observa, na Antiguidade tardia as cenas contínuas das primeiras narrativas pictóricas, algumas com centenas de figuras, que um observador precisaria "dividir" por si mesmo, exatamente como os antigos leitores precisavam fazer marcas para leitura na escrita contínua de seus rolos de papiro, são substituídas, por um estilo reduutivo, por umas poucas imagens agrupadas em uma cena sintetizadora, "uma tela metonímica [...] cheia de rico material para as habilidades narrativas do observador" (p. 64). Isso poderia ser explicado como um princípio retórico e mnemotécnico.

75 Ver o excelente estudo de Carol Gibson-Wood, "The Utrecht Psalter and the Art of Memory". Mas sua análise vacila exatamente nesta questão: Como ele era usado? Também discuti os esquemas mnemotécnicos desse manuscrito em *The Book of Memory*, pp. 226-7. Naquela época eu não conhecia o ensaio de Gibson-Wood, e estou contente por tê-lo encontrado e por mencioná-lo aqui.

ção de homilias meditativas e orações do que para alguém que estivesse apenas aprendendo pela primeira vez os sons das palavras. Afinal, na cultura monástica os Salmos eram uma das bases do trabalho de memória de toda a vida de um monge.

X. *Pictura*: um tropo da retórica monástica

A convenção iniciadora, que não tinha nome que a distinguisse na retórica antiga, foi algumas vezes nomeada pelos escritores carolíngios. Ela era chamada, sem surpresa, de *pictura*, um uso talvez influenciado pela expressão latina patristica que examinei anteriormente, *(de)pingere in corde*⁷⁶. Uma *pictura* é uma composição de imagens, quer seja realizada em um meio visual, quer seja descrita em palavras para o olho da mente. Por exemplo, foi assim que Beda, no século VIII, descreveu alguns dos tesouros trazidos da Itália para a Inglaterra por Bento Bisop, para serem instalados nas paredes da Igreja de São Pedro, no Monastério de Wearmouth:

[Bento Bisop] trouxe para casa pinturas de imagens santas [*picturas imaginum sanctarum*] para guarnecer [*ad ornandum*] a igreja do bem-aventurado Pedro, o apóstolo, a qual ele havia construído; a saber, a imagem [*imaginem*] da bem-aventurada Mãe de Deus [...] e também dos 12 apóstolos, com as quais ele poderia circundar a cúpula da dita igreja com uma construção de painéis de madeira [pintados] [que] fossem [*ducto [...] tabulato*] de uma parede à outra; imagens das histórias do Evangelho, com as quais conseguiria decorar [*decoraret*] a parede sul da igreja; imagens das visões da Revelação, com as quais ele poderia guarnecer e ornamentar [*ornaret*] também a parede norte, a fim de que todos os que entrassem na igreja, mesmo aqueles ignorantes das letras [latinas], para onde quer que se voltassem, devessem olhar para a face benevolente de Cristo e de seus santos, ainda que em uma imagem; ou pudessem com mais sentimento recordar em seus espíritos a graça da encarnação do Senhor; ou, tendo os perigos do Juízo Final por assim dizer diante de seus olhos, pudessem lembrar-se de examinar suas consciências com mais severidade⁷⁷.

76 Os usos de *pictura* para referir-se à escrita ocorrem já no século VI, e *pingo*, como notei anteriormente, era comumente usado como o verbo para aquilo que um escriba fazia; cf. Latham *s.v. pictura*. Contudo, é improvável que esse uso de *pingo* tenha tido grande influência no uso de *pictura* como nome de um tropo literário.

77 Beda, *Vita sanctorum abbatum monasterii in Uyramutha et Gyruum*, 6 (LCL, pp. 404, 406): "[Benedictus] picturas imaginum sanctarum quas ad ornandum ecclesiam beati Petri apostoli quam construxerat detulit; imaginem videlicet beatae Dei genetricis [...] simul et duodecim apostolorum, quibus mediam eiusdem ecclesiae testudinem, ducto a pariete ad

P. Hunter Blair observou que Beda distingue claramente *imagines* de *picturae* nessa passagem, mas “de forma a mostrar que com *imagines* ele designa as representações de seres humanos ou divinos mostradas sobre as *picturae* [...], as *imagines* são parte das *picturae* e não objetos distintos”⁷⁸. *Pictura*, tal como usada por Beda, refere-se à composição ou *dispositio* de um grupo de imagens — poder-se-ia assim construir uma pintura a partir de imagens. Notemos também que as *picturae* são elas próprias agrupadas de um modo ordenado em toda a igreja, como “equipamento”, marcos ou estações nas “rotas” da meditação sobre os vários temas que as histórias em relação umas com as outras trazem à mente. As pinturas dentro da igreja funcionam como as estações das peregrinações que examinei no primeiro capítulo; somos conduzidos (*ductus*) de uma à outra. O papel heurístico das *picturae* como marcos de *ductus* diversos dentro de uma igreja foi conscientemente explorado por vários abades, como veremos no próximo capítulo⁷⁹.

Um sentido similar de *pictura* como “arranjo de imagens” parece-me estar sendo usado nas seguintes linhas de um poema de Venâncio Fortunato, do século VI, para seu amigo Gregório de Tours, o bispo e historiador, escrito por ocasião da reconstrução da Catedral de Tours por Gregório, em 590. Fortunato descreve a nova edificação e seu programa de imagens representando os incidentes da vida de São Martinho de Tours, que no passado ocupara o cargo de bispo:

parietem tabulato praecingeret; imagines evangelicae historiae quibus australem ecclesiae parietem decoraret; imagines visonum apocalypsis beati Iohannis, quibus septentrionalem aequae parietem ornaret, quatenus intrantes ecclesiam omnes etiam literarum ignari, quaquaversum intenderent, vel semper amabilem Christi sanctorumque eius, quamvis in imagine, contemplarentur aspectum; vel Dominicae incarnationis gratiam vigilantiore mente recolerent; vel extremi discrimen examinis, quasi coram oculis habentes, districtius se ipsi examinare meminissent”. Tradução minha, consultando a de J. E. King, para a LCL. A disposição, dentro da igreja, dos painéis pintados que Bento Bispo trouxe de Roma é objeto de especulações; ver C. R. Dodwell, *Anglo-Saxon Art*, pp. 84-91, para uma discussão sumária de várias possibilidades. O monastério em Jarrow também foi guarnecido com painéis pintados mostrando a correspondência entre os testamentos, um tema comum na decoração das primeiras igrejas cristãs; ver Beda, *Vita sanctorum* 9 (LCL, pp. 412, 414).

78 P. Hunter Blair, *The World of Bede*, p. 172.

79 Ainda que muito tempo depois, e em um veículo diferente (a pedra), os programas esculturais (“guarnições” talvez fosse uma palavra melhor) das igrejas cristãs medievais continuaram a exibir esse papel heurístico fundamental na vida de oração, tanto comunal (litúrgica) como pessoal. Uma demonstração especialmente rica de quão complexos e específicos de um local poderiam ser esses mecanismos de criação ficcional está no estudo de L. Seidel sobre as esculturas da igreja românica de São Lázaro, em Autun: “Legends in Limestone”.

O esplêndido desenho da pintura [*pompa picturae*] compõe a estrutura [da construção] mais luminosamente e, conduzido por ele [*referindo-se à pompa*], se poderia pensar que os elementos [*membra*] da pintura, com suas cores vibrantes, vivem⁸⁰.

Pictura é singular. A “pintura” é o arranjo de pinturas de cenas narrativas individuais da vida de São Martinho, que o poema prossegue descrevendo; seu esplêndido desenho formal (“pompa”) compõe a *pictura* da qual cada pintura é um “membro”. Diz-se então da *pompa picturae* que ela conduz alguém através da estrutura — as paredes e espaços da catedral — por meio de seu engenhoso arranjo de luzes e de cores vívidas. Pilares, arcos e colunas também davam bons “condutores” desse tipo.

A linguagem de Beda também sublinha sua noção de que as imagens reunidas formam todo um instrumento meditacional. As pinturas nos painéis não eram expostas como itens isolados e sem contexto; elas compunham uma construção de madeira (*tabulatum*) que guiava as pessoas (*ductus*) de uma parede à outra. Um *tabulatum* é uma estrutura singular, como um deque, feita de peças individuais de madeira unidas e ajustadas. Assim, Beda imagina os painéis como partes de uma estrutura, mas uma estrutura com um movimento inerente — ela guia seus espectadores⁸¹. O *tabulatum* nessa igreja tinha uma função similar à da construção de quadros meditacional e pedagógica que guarnecia igrejas cristãs mais antigas como as de Paulino em Nola, ou de São Pedro e de Santa Maria Maggiore, em Roma. Em muitos casos a estrutura incorporou o esquema de “pinturas” estabelecido no *Dittocheon* de Prudêncio. Beda usa os verbos *ornare* e *decorare* ao longo de toda a sua descrição; eles são intraduzíveis no inglês moderno, visto que nós insistimos em separar conceitualmente a decoração da função. Em latim, esses verbos englobavam as duas coisas. As *picturae* que as várias imagens formavam nas superfícies das paredes e nas mentes dos que as observavam são parte da maquinaria do projeto de construção mental contínuo, de grande escala, ao qual os monastérios convidavam aqueles que adentravam seus limites.

80 Venantius Fortunatus *Carmina* X.vi.91-2: “Ad ecclesiam Toronicam quae per Gregorium episcopum renovata est” (org. Leo, p. 237): “lucidius fabricam picturae pompa perornat, / ductaque qua fucis vivere membra putes”. Toda essa parte de seu poema é dedicada ao que ele chama de “aula decens” (linha 89), a ornamentação na *aula* ou área da abside da catedral. Nas linhas 89-90, Fortunato descreve como essa área é iluminada durante o dia por grandes janelas, e à noite “o dia fica preso dentro dela” por luzes artificiais. Esse poema e o programa de pinturas que ele descreve são discutidos por H. Kessler, “Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul”.

81 Minha ideia dessa estrutura é baseada nos comentários de P. Meyvaert, “Bede and the church paintings at Wearmouth-Jarrow”.

XI. Pintando pinturas para meditação: Pedro de Celle, "Sobre a Consciência"

O uso de "pinturas" para organizar os temas de uma composição é comum durante toda a Idade Média. Pode ser encontrado nas tradições vernacular e latina, incluindo algumas obras vernaculares muito antigas. Por exemplo, no poema anglo-saxão *Beowulf*, o rei Hrothgar olha para o punho de uma espada que representa cenas do Dilúvio. Ele então compõe um discurso, com base no *ductus* que percebe nas cenas e entre elas, elogiando Beowulf por salvar os dinamarqueses dos perigos de Grendel e sua mãe, e em seguida refletindo genericamente sobre a vida e a morte humanas (*Beowulf*, linhas 1.687-784). Fica claro, no poema, que o fato de olhar para a espada é o que possibilita a meditação de Hrothgar, que o artefato decorado atua não apenas como a "inspiração" (como provavelmente diríamos hoje), mas como o instrumento invencional, ordenador, com o qual ele compõe. Isso ocorre em um poema vernacular, porém é um momento plenamente compatível com a prática monástica.

Um uso típico da *pictura* na literatura latina monástica, um exemplo consideravelmente posterior em relação ao momento em *Beowulf* que acabo de descrever, ocorre no tratado de Pedro de Celle, "Sobre a Consciência", escrito em torno de 1170. Depois de um extenso Prefácio dirigido a Alcher, o monge de Claraval que lhe encomendou esse trabalho, Pedro de Celle ocupa-se de seu tema, que é a natureza da consciência. Em primeiro lugar, fornece sua etimologia: consciência é *cordis scientia*, "conhecimento do coração" (é preciso sempre lembrar o sentido amplo de "coração" em vigor nesses textos devotos). Essa instância do ornamento *etymologia* "rende" para a composição de Pedro uma reunião de textos da Bíblia, incluindo textos de Êxodo, dos Salmos e de Jó; inventada pelas palavras-chave mnemotécnicas *cor*, *cordis* e *sapiens*, *sapientia*⁸². Essa *etymologia* inicia e ordena os temas principais da meditação de Pedro sobre a natureza da consciência.

Para introduzir a seção seguinte, a mais longa, de seu tratado, Pedro constrói o que ele chama de um *exemplum* para Alcher usar para entender esse conceito:

82 Pedro de Celle, *De conscientia* (org. Leclercq, pp. 199.29-200.5) Um desses textos é uma recordação "reunida" de Êxodo 35:30-32, lembrada por Pedro como "dedit Deus sapientiam in corde Beseleel ad faciendam omnia opera siue ex auro, siue et argento", "Deus deu sabedoria ao coração de Bezaleel para fazer todo trabalho em ouro ou em prata". A ênfase dada a esse versículo um tanto obscuro, como parte da "matéria" da consciência, faz sentido quando também lembramos que o Tabernáculo do Êxodo é um dos principais "lugares-comuns de pensamento" ou formas para invenção no monasticismo. Falarei mais sobre isso no próximo capítulo.

Acerca do hábito [*habitudine*, palavra com muitos significados, incluindo "condição", "local de moradia" e "vestimenta"] da consciência, para que eu possa produzir para você um *exemplum*, não pela via do engano idólatra, mas tornando a doutrina abstrata evidente [ao olho de sua mente], forme em sua mente algo que possa ao mesmo tempo incitar [*compungat*] sua mente piedosa à devoção e elevar sua alma da forma visível à contemplação invisível. E então coloque [em sua mente] uma mesa carregada com uma abundante variedade de muitos pratos. Ponha ali um rei coroado com seu diadema [cf. Cântico dos Cânticos 3:11] e adornado com a grandeza de todos os seus triunfos; ele habita no primeiro e mais principal dos lugares [*in capite et principaliori loco residere*], e as mãos daqueles que o assistem e o servem com comida e bebida devem ser as mais solícitas. Que haja vasilhames de ouro e prata [Êxodo 11:2] para cada serviço, que haja taças cheias [cf. Cântico dos Cânticos 8:2] de mel [...] Que a cítara, a lira e o saltério refresquem os ouvidos de seus companheiros com melodias [...] Tendo disposto tudo na mais perfeita ordem possível [*dispositissima ordinatione*], que nada careça de elegância nem seja tediosamente supérfluo⁸³.

Notemos a linguagem da memória locacional nessa pintura iniciadora. No modo como Pedro a constrói, vê-se claramente em ação o verbo locacional *pono*, que é a raiz de "dispor". Primeiramente, construa um lugar para o olho de sua mente; marque esse local com alguma coisa que crie um lugar para as imagens que agora você colocará nesse cenário — por exemplo, uma mesa. Em seguida, ponha nesse local uma imagem central, nesse caso um rei (tirado de um versículo do Cântico dos Cânticos). Demore-se nessa imagem, pintando-a em estilo grandioso e admirável. Coloque-a na posição inicial — na cabeceira da mesa. Faça da mesa uma mesa de banquete, e guarneça o local com imagens que sugiram essa função: pratos, serviçais, cortesãos. Torne o local não apenas visual mas sinestésico: ouça a melodia, sinta o cheiro e o gosto da comida, e assim por

83 Idem, op. cit., pp. 200.34-201.12 (uma vez que os parágrafos desse tratado não são numerados, só posso dar referências das páginas e números de linhas dessa edição): "De cuius habitudine ut tibi exemplum faciam, non sub errore idolatriae, sed sub specie euidentioris doctrinae, tale quid in animo finge, quod etiam ad pietatem deuotionis mentem compungat, et de uisibili exemplo ad inuisibilem contemplationem animam accendat. Pone itaque mensam uarietate et plenitudine diuersorum ferculorum refertam. Constitue regem in diademate suo coronatum et omni triumphali sublimitate insignitum, in capite et principaliori loco residere, cui manus assistantium et ministrantium tam ad cibum quam ad potum sedulissima sit. Sint uasa aurea et argentea in omnem usum, sint et pocula melle condita [...] Cithara et lyra et psalterium auditus conuiuantium suis reficiant modulationibus [...] Dispositissima ordinatione ordinata omnia, ita ut nihil desit ad cultum aut supersit ad taedium". As traduções dessa obra são minhas, consultando as de H. Feiss. Pedro de Celle, como abade de St.-Rémi, em Rheims, era um notável inventor de pinturas também em outros veículos, como o vitral: seu papel na decoração de St.-Rémi é descrito por M. Caviness, *Sumptuous Arts*, esp. pp. 36-53.

diante (seguindo a metodologia mnemotécnica aprovada, Pedro não descreve cada detalhe: como ele mesmo afirma, está modelando um exemplo para ser imitado, não uma receita). O que quer que você faça, assegure-se de que as imagens dentro de seu local estão tão claramente dispostas e ordenadas quanto for possível (os banquetes medievais eram uma boa escolha para essa tarefa, por serem altamente estruturados). E certifique-se de que tudo é atraente e capaz de chamar a atenção, sem jamais sobrecarregar-se com detalhes supérfluos ou floreios.

Pedro, então, imagina que o "lugar" (*locus*, novamente) da mesa reservado à rainha está vazio, até esse momento. Ela então faz sua entrada de forma teatral, surgindo em todo seu esplendor enquanto a corte, que já está à mesa, mostra com gestos e suspiros seu desejo por ela. Seu nome é finalmente anunciado: "Consciência". Em seguida, sua aparência, postura e trajés são descritos em cuidadosa ordem, sendo cada "cor" ou elemento retórico associado a um de seus traços, ao modo de uma cadeia mnemotécnica.

Lendo a lista [*tenor*] completa de sua beleza, abstratamente, da maneira habitual de fazê-lo, eu ligo estreitamente [*subcingo*] suas qualidades morais a tal descrição e distinguo cada uma das ramificações de suas virtudes utilizando toda a gama das cores [retóricas] [...]; ela tem olhos de esmeralda por causa do vigor constante de sua castidade, seu nariz é como a torre do Líbano que está voltada para Damasco [Cântico dos Cânticos 7:5] por causa de seu juízo discreto a respeito dos ataques do Assaltante⁸⁴.

Em seu uso retórico do século IV, *tenor* referia-se à direção geral de uma composição; aqui, refere-se ao movimento sequencial e ordenado da descrição da Noiva no capítulo 7 do Cântico dos Cânticos, o texto que serve de base para a pintura de Pedro.

As frases sequenciais dessa *descriptio* são usadas como um sumário temático para o restante de toda essa seção da meditação. Comentários e textos bíblicos continuam sendo ligados aos elementos da pintura, ao modo do breve excerto que acabei de citar. Pedro se refere a isso como um modo habitual de ler. O hábito era formado, em primeira instância, por livros como os bestiários, que ensinavam exatamente esse hábito da mente, o de ligar uma qualidade moral a um elemento descritivo, como que prendendo um ao outro com uma correia (*subcingo*, de *cingere*, cingir, é o verbo usado por Pedro), cada fragmento atado ao fragmento

84 Pedro de Celle, *De conscientia* (org. Leclercq, p. 201.27-33): "Cuius pulchritudinis tenorem in habitu ipsius typice legens, rursus tali descriptione mores eius subcingo, et per colorum uarietates uirtutum uniuersa membra distinguo [...] habet oculos smaragdinus propter castitatis perpetuum uirorem; nasum sicut turris Libani quae respicit contra Damascus propter incursantium tentationum prudentem discretionem".

associado. Sem dúvida alguma os conteúdos desses livros elementares eram "inviscerados" pela maioria das crianças e noviços ensinados dessa maneira, porém, mais uma vez, parece-me que o efeito cultural profundo se encontrava não apenas na curiosa doutrina de tais livros, mas também, e provavelmente mais importante a longo prazo, no invisceramento de um hábito mental básico.

Essa não é a única pintura no livro de Pedro. Há vários quadros menores, que servem para estruturar seus materiais em divisões do tamanho de parágrafos. E, quando Pedro aborda a questão da caridade, a próxima grande divisão de sua composição, ele a assinala com outro quadro textual iniciador. "Sequitur de pictura dilectionis", ele escreve, "aqui segue o quadro da Caridade"⁸⁵. Nesse quadro são usados com frequência verbos relacionados à pintura, *pingere* e *depingere*. O quadro da Caridade é também chamada de *sculptura*, uma escultura, e *statua*, uma estátua; evidentemente, visto que Pedro contempla o que está fazendo com o olho de sua mente, o quadro pode prontamente transformar-se num objeto tridimensional, em torno do qual ele pode mover-se enquanto o utiliza para inventar sua composição⁸⁶. Assim, o objeto é *ao mesmo tempo* uma pintura e uma escultura, usando o olho da mente.

Ao tentarmos compreender a utilidade cognitiva dos quadros mentais medievais, é importante lembrar as características que requerem que nos movamos através de uma locação, tanto em profundidade como sequencialmente. Esse movimento devia ser limitado e moderado, pois uma imagem pode facilmente ser sobrecarregada e "empurrada" até sair de foco se tentarmos nos mover em torno dela muito depressa ou se formos muito longe. Mas tais precauções dizem respeito ao cuidadoso esforço de manipulação e movimentação mental da imagem que constituía um dos aspectos esperados de sua utilidade. O *ductus* retórico, variando o seu curso através das cores do ornamento, opera no estágio da invenção tanto quanto no estágio da recepção, à medida que essas cores prendem o olhar, associam-se em padrões variados, dispõem nossos pensamentos em variadas direções.

E tais quadros certamente atraem os olhos. Depois de Pedro ter pintado sua descrição, a Caridade toma um pincel e também ela pinta, pinta a si mesma de forma mais completa, como uma estátua. Ela pinta ("pingit", o verbo repetido em toda essa seção) a cabeça da estátua com a Trindade, os olhos com a paixão de

85 Idem, op. cit., p. 205.29.

86 Quem quer que conceba um objeto sólido no olho de sua mente pode vê-lo de todos os lados, mas não todos ao mesmo tempo: tente você mesmo. Para ver a parte de trás, você terá de "movê-lo" ou "andar em torno" dele. Sobre esses e outros fenômenos semelhantes da visualização mental, ver S. Kosslyn et al., "On the Demystification of Mental Imagery", e N. Block, "Mental Pictures and Cognitive Science".

Jesus, os ouvidos com os Evangelhos, e assim por diante. As cores dessas imagens são descritas: escarlate para o sangue, preto para a paixão e morte, verde para a ressurreição, jacinto para a ascensão, púrpura para a luta de Cristo contra os espíritos malignos. "Notem especialmente as cores", diz Pedro a seus leitores — "ecce colores"⁸⁷.

Depois de ter "pintado" em seu texto seus muitos quadros, Pedro de Celle considera em seu tratado as objeções dos iconoclastas. Deus proibiu a construção de estátuas (Deuteronômio 5:8), conforme apontado pelos iconoclastas. Pedro, no entanto, interpreta essa restrição eticamente, como se referindo aos *usos* cognitivos das imagens. Podemos pintar quadros e esculpir estátuas para nós mesmos usarmos na contemplação, desde que não nos desviemos para o erro por força daquela falha da imaginação que é também, como vimos, uma deficiência da *memoria*, a saber, *curiositas* e "fornicação". Devemos usar imagens pintadas na fantasia para o pensar contemplativo; mas cuidado, diz Pedro, para não pintar na tábua da imaginação interna aqueles detalhes mundanos ou moralmente reprováveis ou vãos, que podemos ter observado em estátuas reais de pedra ou madeira, por causa de um desejo impróprio de lembrar em cada ocasião todos os detalhes daquilo que realmente vimos⁸⁸.

A implicação de Pedro — uma implicação muito interessante — parece ser a seguinte: para propósitos cognitivos, precisamos lembrar todos os tipos de artefatos. Porém devemos também "remodelar" livremente essas imagens recordadas segundo as exigências de nosso foco cognitivo. Não recordamos um quadro com a finalidade de reproduzi-lo, como se simplesmente o decorássemos. O excesso de detalhe pode ser dispersivo e "curioso", um aspecto das preocupações mundanas que devemos expelir antes de podermos focar nossas mentes na oração. Por outro lado, detalhes recordados que nos ajudam emocionalmente a focar e a "intencionar" nossos pensamentos na meditação não são vãos, mundanos nem moralmente objetáveis.

Em outras palavras, Pedro entende a proibição do Deuteronômio socialmente e cognitivamente, não como um absoluto moral: como ele diz, "a proibição [no Deuteronômio] torna evidente os defeitos da arte; a caridade restaura sua sabedoria e a excelência de seu poder"⁸⁹. Ele também supõe que um quadro ou

87 Pedro de Celle, *De conscientia* (org. Leclercq p. 206.23). A "pictura caritatis" completa encontra-se nas pp. 205-30-206.23 da edição de Leclercq.

88 Essas questões são discutidas especialmente em Pedro de Celle, *De conscientia*, org. Leclercq, pp. 207.34-208.15.

89 Ver *idem*, op. cit., pp. 207.34-208.7: A passagem traduzida é: "Vitia artis lex ostendit scientiam et consummationem uirtutis caritas reddit" (p. 208.1-2).

uma estátua devem ser abordados cognitivamente da mesma forma como ele foi treinado a abordar a leitura, como uma "reunião" de elementos recombinantes. Cada oportunidade de lembrar um tal quadro é também uma ocasião para rearranjar seus elementos em mais uma nova composição.

XII. Dois poemas-pinturas de Teodulfo de Orléans

Pelo menos algumas características da iconoclastia ocidental deveriam ser consideradas a partir da práxis normativa da *memoria*. No contexto da recordação meditacional, como ficou aparente na análise de Pedro de Celle, o principal perigo colocado pelos artefatos materiais é que eles podem encorajar a preguiça mental, acarretando uma deficiência de atenção cuidadosa: isto é, *accidia*, *stultitia*, *curiositas* e *fornicatio*. Não obstante, o uso da composição de imagens como uma máquina do pensamento é cognitivamente necessário e moralmente bom. Como disse Agostinho, o valor de uma imagem não reside na imagem em si, mas no uso cognitivo e ético que se faz dela, na qualidade daquilo que pensamos e sobre o que pensamos, usando a imagem como nosso instrumento⁹⁰.

Isso implica uma abordagem retórica desses artefatos, em lugar de uma estritamente dogmática. O que quero dizer com isso pode ser demonstrado a partir de dois poemas escritos no século VIII pelo bispo carolíngio Teodulfo de Orléans. E, visto que Teodulfo provavelmente escreveu também os *Libri Carolini*, uma obra que contém alguns argumentos poderosos contra os ícones, alertando contra os perigos da pintura, o fato de que ele também compôs o que chamava de *picturae* torna-o digno de interesse⁹¹.

90 A teoria estoica da significação enfatizava a natureza moral do uso da linguagem. A influência estoica, forte na educação antiga, pode ser vista na famosa caracterização de Quintiliano do orador ideal como um bom cidadão falando eloquentemente; esse caráter essencialmente moral informa o ensino especialmente das artes elementares da linguagem, como a gramática e a retórica, desde a Antiguidade tardia até o fim da Idade Média. Certamente, a arte monástica da meditação foi fundamentalmente concebida, como vimos, como um procedimento preparatório para a salvação, para trabalhar a própria alma através da eloquência (pois o "silêncio" é um tipo de eloquência). Ver Colish, "The Stoic Theory of Verbal Signification"; Gehl, "Comperens Silentium"; e os iluminantes comentários sobre o estilo literário deliberadamente difícil de Adalmo em K. Dungey, "Allegorical Theory and Aldhelm's Obscurity".

91 Não examinarei detalhadamente a questão do iconoclasmo carolíngio, pois isso já foi feito com competência por outros. Ver T. Noble, "Tradition and Learning in Search of Ideology", e R. McKitterick, que conclui ("Text and Image in the Carolingian World") que "as pinturas eram toleradas, até encorajadas, quando eram de letras ou eram traduções visuais de um

São dois os quadros descritos em seus poemas, um "arbor mundi" e um "mappamundi". Nenhum deles, atualmente, é acompanhado de algum desenho: conforme argumentarei, não há razão para supor que alguma vez o tenham sido, embora Teodulfo possa muito bem ter estado recordando, nos moldes da arte da memória, detalhes de obras que ele havia realmente visto. Suas descrições mostram que ele compreendia a função cognitiva da criação mental de imagens nas categorias familiares da mnemotécnica retórica. Sobre seu mapa, ele escreve: "Uma forma para o mundo inteiro está aqui brevemente pintada, / Isso lhe dará a entender uma grande coisa em um pequeno corpo"⁹². O princípio da *brevitas* é claramente invocado, corporificado na imagem mental suscitada pelas palavras de seu poema. Um mapa é uma forma heurística fundante para a meditação: uma razão importante, eu diria, pela qual um *mappamundi* era tradicionalmente incluído logo no início dos livros de imagens do Apocalipse de Beato (ver Prancha 1).

Teodulfo é também lembrado por ter construído um oratório em sua propriedade rural perto de Orléans, hoje em uma vila chamada Germigny-des-Prés. Tem em seu interior um notável mosaico, o mais antigo ainda existente na França, da Arca do Tabernáculo, com a forma de um baú, tendo as estátuas de dois querubins (em concordância com a descrição do Êxodo) em sua tampa. Dois imensos querubins escuros se curvam de maneira protetora sobre ela, seus mantos delineados em ouro (Prancha 20). Tudo parece flutuar contra o fundo dourado do mosaico, como imagens em uma visão meditativa. De fato, esta é uma pintura de e para uma visão. E, apesar da doutrina iconoclasta incluída nos *Libri Carolini*, uma das evidências mais fortes da autoria de Teodulfo é uma descrição

texto" (p. 301). Quadros são *para* o trabalho de memória: como diz Teodulfo nos *Libri Carolini*, "um quadro [com isso ele quer dizer um artefato material] é pintado a fim de transmitir aos espectadores a verdadeira *memória* dos eventos históricos e fazer progredir suas mentes da falsidade ao cultivo da verdade" (trad. McKitterick, p. 298, grifo meu). A "verdade", para Teodulfo, como para a maioria dos carolíngios, era um valor moral, não simplesmente uma questão de "verificabilidade". Os humanos lembram por meio de imagens que, consequentemente, são instrumentos éticos cognitivos. Vimos essa mesma ideia em Agostinho, em Alcuino e (conforme argumentei em *The Book of Memory*, pp. 221-2) em Gregório Magno. Os comentários de Mitchell sobre o fenômeno de William Blake, "aquela mais estranha das criaturas, um pintor puritano, um iconoclasta criador de ícones" (*Iconology*, p. 115) também são sugestivos; ver também sua análise da poesia pictórica de Blake em *Picture Theory*, especialmente pp. 109-50.

92 Teodulfo de Orléans, "Alia Pictura, in qua erat imago terrae in modum orbis comprehensa" (*Carmen* 47): "Totius orbis adest breviter depicta figura, / Rem magnam in parvo corpore nosse dabit" (org. Traube, pp. 547-8, linhas 49-50).

desse mosaico naqueles livros, usada para demonstrar o uso de quadros como instrumento de meditação⁹³.

Aquilo que identifiquei como sua compreensão retórica das imagens é especialmente claro no mais longo dos dois quadros de Teodulfo, um poema de aproximadamente cem linhas "Sobre as Sete Artes Liberais Pintadas em um Certo Quadro"⁹⁴. Suas fontes literárias foram identificadas: Ovídio, Virgílio, Isidoro — e Marciano Capela surgindo por trás de toda a concepção. Mas o poema é nitidamente diferente de algo como a narrativa do casamento que inicia o *De nuptiis*, de Marciano, pois é uma descrição de um conjunto de imagens visuais vívidas, arranjadas em uma sequência bem ordenada. Tem, assim, o caráter daquilo que Beda denominava *pictura*: *imagens compostas* de uma maneira que é eticamente valiosa, não tanto por si mesma quanto pelo fato de que um "quadro" é mnemonicamente eficaz, e assim pode tornar-se um agradável instrumento de julgamento prudente.

Ainda assim o poema de Teodulfo difere dos exemplos clássicos de *picturae* (e de muitos exemplos medievais posteriores) por ser autocontido, em vez de servir como preâmbulo para uma obra ou seção de uma obra. E, também, não é descrito especificamente (como as *picturae* literárias comumente são) como "pintado" na mente do autor (compare-se com a linguagem de Hugo de St.-Victor em *De arca Noe mystica*, e a de Adão de Dryburgh)⁹⁵.

Teodulfo começa com uma breve apresentação de seu cenário: "Havia um disco formado à imagem do redondo mundo, / O qual uma construção [com a forma] de uma única árvore adornava [*decorabat*]"⁹⁶. Notemos como o disco-mundo muda sua forma, subitamente, na de uma árvore; esse tipo de mudança de forma é uma convenção da literatura visionária, como vimos, e é também um fato da construção mental de imagens, mas difícil de realizar com quadros materiais. A estrutura-árvore ("opus arboris") "adorna" o disco-mundo, diz Teodulfo, evocando um conceito de decoração que deriva da mnemotécnica. A árvore proporciona a *forma* ou estrutura de suporte para as imagens dos principais temas do poema. Por exemplo, em suas raízes assenta-se a Gramática com um

93 Sobre a autoria dos *Libri Carolini*, ver A. Freeman, "Theodulf of Orleans and the *Libri Carolini*" e P. Meyvaert, "The Authorship of the 'Libri Carolini'".

94 Teodulfo de Orléans, "De septem liberalibus artibus in quadam pictura depictis", número 46 dos "Theodulphi Carmina" (org. Traube, pp. 544-7; as referências subsequentes são dos números das linhas dessa edição).

95 Ambos são autores do século XII; sobre Hugo de St.-Victor, ver minha discussão em *The Book of Memory*, pp. 232-3; Adão de Dryburgh é discutido a seguir, no cap. 5, seção VIII.

96 Teodulfo de Orléans, *De septem liberalibus artibus*, 1-2: "Discus erat tereti formatus imagine mundi, / Arboris unius quem decorabat opus".

açoite e uma faca, segurando o primeiro para espicaçar os preguiçosos e o segundo para raspar os defeitos⁹⁷. Cada imagem importante recebe umas poucas marcas mnemônicas distintivas como essas, que posteriormente, durante a Idade Média, eram comumente denominadas *notulae*⁹⁸.

As imagens que compõem o quadro, todas elas de damas, são dispostas nos ramos da árvore. No primeiro conjunto de ramos estão a Retórica, à esquerda, e à direita a Dialética (a Gramática, lembramos, assenta-se nas raízes). Em seguida à Dialética, em outro ramo, sentam-se juntas a Lógica e a Ética, e com a Ética assentam as quatro virtudes da Prudência, Fortaleza, Justiça e Temperança. Acima delas no tronco fica a "Ars", uma parte da árvore que contém um grande número de ramos, incluindo a Física; a Música e a Geometria em ramos gêmeos; e, finalmente, com a copa da árvore atingindo o céu, a Astronomia. Ali, uma lista das constelações do Zodíaco e dos sete planetas.

O propósito desta *pictura* das sete artes liberais é formulado na conclusão do poema:

Esta árvore carregava estas duas coisas: folhas e frutos suspensos,
E assim oferecia encanto e muitos mistérios.
Entenda palavras nas folhas, o sentido nos frutos,
As primeiras crescem abundantemente sem cessar, os últimos alimentam quando
são bem usados.
Nesta árvore que estende seus ramos, nossa vida é treinada
A sempre buscar as coisas maiores a partir das pequenas,
Para que assim o entendimento humano possa pouco a pouco galgar as alturas
E perenemente desdenhar de perseguir as coisas mais baixas⁹⁹.

97 Idem, op. cit., 3-8: "Huius Grammatica ingens in radice sedebat, / Gignere eam semet seu retinere monens. / Omnis ab hac ideo procedere cernitur arbor, / Ars quia proferri hac sine nulla valet. / Huius laeva tenet flagrum, seu dextra machaeram, / Pigros hoc ut agat, radat ut haec vitia", "Em cuja raiz se assentava a grande Gramática, / Admoestando-a a dar fruto ou a deter-se. / Assim, a árvore toda parecia dela proceder, / Pois a arte sem ela não tem o poder de expressar-se. / Sua mão esquerda segurava um açoite e a direita uma lâmina afiada, / A primeira para que pudesse espicaçar o preguiçoso, a outra para que pudesse raspar os defeitos".

98 Por exemplo, por Boncompagno da Signa, um professor de retórica do início do século XIII, em Bolonha; ver meu ensaio "Boncompagno at the Cutting-Edge of Rhetoric".

99 Teodulfo de Orléans, *De septem liberalibus artibus*, 99-106: "Arbor habebat ea, et folia, et pendentia poma, / Sicque venustatem et mystica plura dabat. / In foliis verba, in pomis intellige sensus, / Haec crebro accrescunt, illa bene usa cibant. / Hac patula nostra exercetur in arbore vita, / Semper ut a parvis editiora petat, / Sensus et humanus paulatim scandat ad alta, / Huncque diu pigeat inferiora sequi".

O convite a *usar* o quadro é claro: as folhas-palavras que crescem em abundância ao redor dos frutos-temas suspensos devem atuar como um campo de exercícios e um modelo para a vida, à medida que se faz a "escalada" rumo ao conhecimento, à sabedoria e à prudente virtude. O esquema não somente serve de instrumento mnemônico para as artes liberais e as inter-relações em seu currículo (do mesmo modo como os diagramas modernos são usados para "acompanhar" informações), mas é destinado a ser acrescentado a uma estrutura e utilizado para promover o conhecimento e para futura cogitação. Essa árvore tem "plura mystica", um pouco como a "figura mystica", que examinamos na *Psychomachia* de Prudêncio. Tais "mistérios" são, em parte, aquilo que proporcionam os ornamentos de uma obra como essa. Teodulfo considera que seu quadro da árvore é uma ferramenta para pensamentos adicionais, não somente uma ilustração de conceitos.

Quem quer que já tenha visto "árvores" desenhadas em manuscritos — dos vícios e virtudes, de Jessé (a genealogia de Cristo), e posteriormente de muitas outras matérias — reconhecerá o "quadro" de Teodulfo. Mas essas árvores são esquemas *cognitivos*, quadros, em palavras ou pintados, feitos para a mente pensante. O quadro de Teodulfo é praticamente a mais antiga dessas "árvores" que chegou até nós, e é claramente significativo que ele exista como um quadro sem a pintura real que nós, modernos, exigimos para chamar algo de "quadro". O estatuto ontológico ambivalente de *picturae* significa que os estudiosos modernos não podem simplesmente admitir que as imagens mencionadas nos textos medievais referiam-se sempre e somente a imagens materiais, nem que nossa distinção ontológica entre palavras e imagens era compartilhada pelos escritores medievais. Pois não era.

XIII. O sonho de Baudri de Bourgeuil no quarto da condessa Adela

Outro poema-figura, posterior e mais longo que os trabalhos de Teodulfo, é uma espécie de antologia de matérias básicas a serem aprendidas, composto de 1.367 versos elegíacos escritos pelo monge beneditino Baudri, bispo de Bourgeuil († 1130)¹⁰⁰. O poema foi escrito para Adela (1067-1137), condessa de Blois, filha de Guilherme, o Conquistador, irmã de Henrique I da Inglaterra, mãe do rei

100 Baudri era da Vila de Meung-sur-Loire e teria recebido a sua educação elementar na escola de gramática do lugar, criada por ninguém menos que Teodulfo de Orléans; para uma breve discussão sobre sua vida e obra, ver H. Waddell, *The Wandering Scholars*, pp. 100-4.

Estêvão da Inglaterra e de Henrique, bispo de Winchester, que foi também um destacado patrono das artes na Inglaterra durante o século XII. Depois da morte de seu marido numa cruzada, em 1101, Adela governou como regente, em lugar de seu filho, até 1109, quando abdicou em favor de seu segundo filho (deixando de lado o mais velho, por ser muito tolo) e entrou para um convento, onde passou seus últimos anos, morrendo aos 75 anos. Ela era muito amiga de Anselmo, que permaneceu junto dela em várias ocasiões, e ela "tornou-se sua pupila para beneficiar seus filhos com os ensinamentos recebidos dele". Era também amiga de Ivo de Chartres e contribuiu substancialmente para o projeto de reconstruir em pedra aquela catedral. Tratava-se, portanto, de uma dama instruída e, mesmo sendo leiga, esteve bastante envolvida em assuntos eclesiásticos como patrona, amiga e diplomata (ela interveio com sucesso em disputas entre Anselmo e seu irmão a respeito de investiduras)¹⁰¹.

O poema que Baudri escreveu para ela é atualmente chamado de "Adelae Comitissae" ("À Condessa Adela"), um título desapontadoramente vago para uma obra que em verdade apresenta um considerável interesse literário, não tanto por seu estilo (rebuscado e precioso para o gosto moderno), mas pelas convenções de gênero que evoca e seu provável uso como uma espécie de instrumento de ensino. O poema foi composto por ordem de Adela para a educação de seus filhos (linhas 55-65, 1.360-68). Era, portanto, um trabalho encomendado, planejado especificamente para educar crianças da nobreza, incluindo provavelmente o futuro rei Estêvão e Henrique de Winchester. O poema descreve um quarto decorado, supostamente (na ficção do poema) o de Adela, na forma de uma visão onírica concedida ao autor. É, portanto, um poema pictórico estreitamente associado à ortopraxis monástica. O uso de tais convenções para o ensino de laicos é típico da literatura clerical do século XII, mas as adaptações são especialmente claras nesse poema.

O poema para Adela despertou grande interesse no início do século XX por conter uma descrição de uma tapeçaria ou *velum* representando a conquista da Inglaterra pelo pai de Adela, e alguns desafortunados estudiosos da Antiguidade propuseram que poderia ser uma descrição da própria tapeçaria de Bayeux. Uma vez tal sugestão tendo sido firmemente refutada, as pessoas parecem ter perdido seu interesse na obra¹⁰². Deve-se observar, porém, que existem em locais

101 A fonte principal para a vida de Adela é Ordericus Vitalis, *Ecclesiastical History*, completada em 1141. Ver também *DNB*, s.v. Adela, de onde foram tiradas minhas informações e a citação desse parágrafo.

102 Essas sugestões e refutações foram resumidas na edição crítica do poema feita por Phyllis Abrahams; ver sua n. 61, pp. 243-4, 246-7.

esparso artefatos materiais como aqueles descritos no quarto imaginário de Adela; um chão em mosaico representando um *mappamundi*, tapeçarias tecidas com cenas históricas e de livros escolares (como as núpcias de Mercúrio e Filologia), colunas de camas em marfim esculpido, tetos pintados com estrelas¹⁰³.

O poema descreve uma visão, recordada na memória, que Baudri diz ter tido do *thalamus*, ou quarto de dormir, de Adela. Seu quarto é um inventário de imagens agrupadas em cenas, que percorrem de maneira ordenada o conteúdo de uma educação geral, os "fundamentos" daquilo que os filhos de Adela aprenderão. Paredes, teto e chão estão todos cobertos de imagens: devemos imaginar um cômodo de tamanho moderado completamente decorado, como o *cubiculum* de Boscoreale, exceto que o cômodo no poema de Baudri é inteiramente imaginário.

No teto, abobadado como o próprio céu, estão todas as principais constelações da Eclíptica e da Via Láctea. No chão há um piso em mosaico formando um convencional *mappamundi* em forma de T, todos os três continentes circundados por Oceano (um exemplo de um mapa desse tipo é mostrado na Prancha 1; a Prancha 5 mostra um mapa cosmológico do tipo que Baudri imagina para o teto abobadado). Em todas as quatro paredes, existem tapeçarias com as histórias do Antigo Testamento, os mitos gregos e a história recente; notadamente a tapeçaria mostra a conquista da Inglaterra por Guilherme. Em acréscimo, o quarto contém a cama de marfim de Adela, na qual está esculpida em relevo a Filosofia, junto com sete jovens. (Aqui os materiais de Baudri são integralmente recordados de Marciano Capela.) As jovens estão agrupadas perto da Filosófica reclinada em seu divã: a Música e o Número à sua direita, a Astronomia e a Geometria à sua esquerda. Aos pés delas fica uma coluna da cama, esculpida em três faces, mostrando a Retórica, a Gramática e a Dialética. Além dessas sete, há a imagem de uma grave donzela que sustenta todas elas, denominada *Ars Medicina* (linha 1.333)¹⁰⁴.

Baudri apresenta o quarto como uma visão recordada, uma visualização mental: "Embora eu mal pudesse ver, ainda assim me lembro de ter visto. / Como agora me lembro de sonhos que vi". Ele compara as imagens visionárias a olhar

103 Ver E. Kitzinger, "World Map and Fortune's Wheel", que descreve um mapa em mosaico no chão da catedral em Turim, juntamente com outros trabalhos similares, e também as notas de Abraham para sua edição de Baudri. Abraham deixa claro, porém, que a fonte mais próxima e mais importante de Baudri é a descrição do casamento feita por Marciano Capela em *The Marriage of Mercury and Philology*. Sobre a influência duradoura desse trabalho durante toda a Idade Média, ver W. H. Stahl e R. Johnson, *Martianus Capella*, vol. 1, pp. 56-79.

104 Essa última não está em Marciano Capela; ver a nota de Abraham sobre essa figura, p. 253.

a lua nova, que não se pode realmente ver e, não obstante, vê-se: "Tão frequentemente eu me lembro de ter visto a lua nova / ou, dado que vejo com dificuldade, penso que eu a vejo"¹⁰⁵. Em seu bom humor, Baudri enfatiza a construção mental dos itens em sua visão. Ele "vê coisas" na escuridão do quarto de Adela, com os olhos embaçados de sua miopia (não corrigida). São coisas, como a lua nova invisível, que se "veem" com o olho da mente, vislumbres fugazes e indistintos que demandam recordação e "composição" mental para o preenchimento das lacunas.

A ênfase de Baudri em sua própria atuação na construção dessa visão é notável, e bem diferente da convicção de alguns visionários monásticos anteriores (Wetti, por exemplo), que podem não ter entendido o que viam, mas viam claramente. Pensemos por um instante em como é ver na escuridão. A falta de iluminação exige o uso da visão periférica e compromete a memória a ajudar a "visionar" o que deve estar lá porém não pode ser visto, se for olhado diretamente.

Esse aspecto da fisiologia da visão ressoa em conexão com as figuras "escuras" em certos mosaicos medievais, aquelas que flutuam contra o fundo dourado, mas são feitas deliberadamente para serem difíceis de ver. Muitas delas são mais bem enxergadas com a visão periférica do que se olhando diretamente. Um exemplo dessa estética da obscuridade é a enorme e sombria figura de Cristo pairando sobre um fundo dourado acima do altar dos monges em São Miniato, Florença (o mosaico é datado de 1297), cujas formas em negro e púrpura intenso são contornadas por finas faixas de ouro. Um princípio estético similar está em ação no mosaico do século IX que Teodulfo fizera para seu próprio oratório perto de Orléans (Prancha 20), mostrando a Arca suspensa em um mar de luz dourada produzida pelas tesselas de vidro do mosaico, com toda a iluminação para esse lugar de visão proveniente de uma claraboia que ilumina seu sóbrio interior. Os contornos das duas estátuas de querubim da Arca e as imensas figuras dos dois grandes anjos de asas e roupas escuras que a protegem são igualmente destacados por duas estreitas linhas de ouro. Uma "restauração" moderna destruiu o efeito original, mas, se bloquearmos mentalmente o gesso branco que circunda o mosaico, poderemos imaginar em parte os complexos jogos diários e sazonais das sombras e luzes que se movem por sobre essas formas¹⁰⁶.

105 Baudri de Bourgeuil, "Adelae Comitissae", 83-86: "Vix ideo uidi uidisse tamen reminiscor, / Ut reminiscor ego somnia uisa michi. / Sic me sepe nouam lunam uidisse recorder / Vel cum uix uideo, meue uidere puto".

106 Sobre as afinidades estilísticas do mosaico de Teodulfo, ver especialmente A. Grabar, "Les mosaïques de Germigny-des-Prés"; sobre a igreja, ver A. Khatchatrian, "Notes sur l'architecture de l'église". O mosaico não sobreviveu completo. O oratório original era bem

A diminuição ou mesmo o bloqueio da luz ordinária está conectada com a postura prostrada do trabalho de memória intenso: bloqueamos a luz do dia para ver mais claramente em nosso interior. O cultivo da visão periférica é um aspecto da estética monástica, embora talvez também conectado de maneira geral à noção antiga de que o trabalho de memória é mais bem realizado na escuridão, como sugere a palavra latinizada *lucubrations*¹⁰⁷. Na prática monástica, tanto o silêncio como a escuridão estão associados ao trabalho de memória criativo da leitura meditativa, como está claro nos capítulos 8 e 48 da *Regula Benedicti*. Ornamentos obscuros e deliberadamente "estranhos", o equivalente visual das *figurae mysticae*, são particularmente aquilo de que se alimenta a mente rememorante. Lembremos como João Cassiano fala da visão contemplativa como um processo de ver mais e mais claramente, à medida que se dissipa a névoa em nossos olhos enquanto somos "erguidos" sempre para cima. Assim também na escuridão, quanto mais tempo e mais quietamente nos sentamos, mais nossos olhos (e nossa mente) conseguem ver.

Como uma qualidade derivada da prática da *memoria* monástica, a "obscuridade" proporciona um contexto para aquilo que de outro modo pareceria um erro obtuso no comentário de Alberto Magno (escrito c. 1260) sobre o tratado de Aristóteles "Sobre a Memória e a Reminiscência". Comentando o antigo conselho mnemotécnico de selecionar lugares adequadamente iluminados para o trabalho de memória, nem muito claros nem muito escuros, Alberto desloca toda a ênfase de seu original ao aconselhar que em nossa própria técnica de memória "devemos imaginar e procurar lugares escuros, com pouca luz"¹⁰⁸. Esse

pequeno, construído segundo um plano quadrifoliado e iluminado por uma claraboia; o mosaico ficava na abside oriental (Khatchatrian, pp. 168-9). Algumas observações interessantes sobre a estética da sombra estão em M. Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, esp. pp. 28-31, e, embora esse livro trabalhe com materiais do século XVIII, a observação de que a sombra é uma criação da luz me parece pertinente também para a estética medieval. São particularmente interessantes, no estudo de Baxandall, as meticolosas observações sobre as mudanças da luz e das sombras em sua cela feitas pelo abade Millot de Lyon (citado nas pp. 29-30). Essa constante observação de um espaço confinado no decorrer de muitas estações deve ter sido sempre um traço característico da vida monástica; é a ele que alude, penso eu, o conselho para que se preste atenção, durante o trabalho de memória, nas mudanças sazonais e diurnas, particularmente da luz (e portanto da sombra).

107 Todos os escritores antigos estão de acordo em que a noite é o melhor momento para a concentração necessária à *memoria*: compor deitado, com o rosto voltado para baixo ou de olhos fechados, também é uma maneira de conseguir esse efeito.

108 Alberto Magno, *Commentary on Aristotle's Parva naturalia: De memoria et reminiscencia* (org. Borgnet, vol. 9, p. 108): "Et hujus causa bene volentes reminisci trahunt se a publico lucido, et vadunt ad obscurum privatum: quia in publico lucido loco sparguntur imagines sensibilium, et confunduntur motus eorum. In obscuro autem adunantur et ordinate mo-

comentário, parece-me, exprime a mesma estética visual que os mosaicos que mencionei anteriormente, e a qualidade “vislumbrente” e “de lua nova” da luz que Baudri descreve no início de sua visão. Alberto “corrigiu” o preceito antigo para acordá-lo a seu próprio entendimento da matéria.

Ao selecionar o quarto de dormir de Adela, Baudri evoca um dos principais tropos inventivos da meditação monástica: o *lectulus* e *thalamus* da noiva no Cântico dos Cânticos. De fato, visto que essa “noiva” é uma princesa casada e com filhos, ele pode jogar com as noções de “fecundidade” em um nível mais literal do que os monges comumente faziam; o tema dominante, porém, continua sendo o “fruto” ético e intelectual da meditação. O quarto de Adela é chamado de *thalamus*, uma palavra usada pelos poetas romanos, como Ovídio, especificamente para um quarto de mulher — e também para o leito nupcial. Baudri pretendia que essas ressonâncias clássicas fossem reconhecidas, e também as bíblicas, pois sua descrição culmina na própria cama, o leito esculpido, emoldurado em mármore, que “retrata” as artes do conhecimento. É esse o leito de composição e também da visão da noiva. Estendida nele, na postura inclinada da invenção, Adela pode meditar como deseja sobre os ricos temas que as imagens de seu quarto trazem ao seu coração (o eco de Maria em Lucas 2:19 é também deliberado)¹⁰⁹.

Uma figura de Diana que Baudri mal pode ver (lembramos, ele é míope) convida o poeta a entrar no maravilhoso quarto, onde ele vê e nos convida a ver seu mobiliário: a parte principal do poema é dedicada à sua abundante descrição. “Videas”, diz Baudri repetidamente a seus leitores. Tapeçarias de seda cobrem as paredes, uma após outra, nas quais se tecem as histórias do Gênesis (até Noé), e então, dividindo-se em duas correntes, a história dos judeus de Abraão até Salomão e, na parede oposta, as fábulas dos gregos. Cada tapeçaria é denominada um “locus”, diante de cada um dos quais espera-se que o leitor se detenha e “veja”,

ventur. Hinc est quod Tullius, in arte memorandi quam ponit in secunda *Rhetorica*, praecipit ut imaginemur et quaeramus loca obscura parum lucis habentia, “E, por essa razão, aqueles que desejam muito recordar fogem das luzes brilhantes e se retiram para um lugar apartado e escuro: porque as imagens das coisas sensíveis estão espalhadas em um lugar público e bem iluminado, e seus movimentos se confundem. Mas na obscuridade elas são reunidas e movidas de maneira ordenada. É por isso que [Cícero], na arte da memória que ele descreveu na [*Rhetorica ad Herennium*], aconselha que devemos imaginar e procurar lugares com pouca luz”.

109 Evidentemente, uma longa tradição está por trás de Descartes quando se tranca em um quarto a fim de “descobrir” seu Método, e por trás da preferência de Proust por seu quarto de dormir para a recordação composicional. Uma fotografia de Mark Twain mostra o famoso autor, um charuto na mão, compondo na cama.

organizadas, suas imagens sinalizadoras de histórias. Elas estão arranjadas “em ordem”: “quaisquer que sejam as que você considerare memoráveis e dignas de relatar em voz alta / Você deve olhar atentamente uma de cada vez na sequência das tapeçarias”¹¹⁰. Cada tapeçaria também tem um *titulus*, seu “título” sumário¹¹¹. Baudri, no entanto, não os fornece no poema: em vez disso, à medida que um aluno vê os quadros que as palavras estão pintando em sua mente, ele é convidado a dotá-los de *tituli* de sua própria concepção.

O arranjo dessas histórias, Antigo Testamento de um lado, gregos de outro, resume um esquema pedagógico comum da Idade Média posterior: a *Écloga* de Theodolus (composta no século X) é arranjada exatamente assim, um texto que era nessa época um dos “autores” essenciais da educação medieval. O *thalamus* de Adela é, portanto, montado como uma câmara de invenção/inventário para uma educação medieval padrão.

Também suas características estruturais estão todas de acordo com os princípios mnemônicos elementares. Isso é mais aparente no caso dos grupos de imagens que não servem como sinais para histórias particulares, mas são ícones para materiais menos inerentemente ordenados, como as constelações. As constelações são o tema de “Aratus” (que discute brevemente no cap. 1), transmitidas mais frequentemente por meio de imagens cosmológicas, como aquela da Prancha 5. Suas formas são pintadas (“pinxerat”, linha 588) em uma grande roda ou *rota* no teto acima da cama. Baudri chama essa roda uma “machina” que gira, por mais imóvel que pareça estar, “pois assim a perícia do artífice a fizera”¹¹².

As imagens para as constelações são posicionadas de modo a tocar uma a outra, uma característica introduzida para prover os elos necessários à mnemônica. Assim, a partir do ponto da Polaris, a Estrela do Norte, na Ursa Menor, as constelações circulam o polo, começando com as Ursas e Serpens (agora chamada Draco), “em cuja flutuação a Ursa menor está situada” (linha 602). As posições relativas dos padrões de estrelas são demarcadas nesse poema como uma cadeia contínua. Desse modo, uma constelação não é apresentada separadamente, mas em sua posição relativa às suas vizinhas. À medida que cada constelação é nomeada em ordem serial, ela é ligada à constelação seguinte por sua ca-

110 Baudri de Bourgeuil, *Adela Comitissae*, 159-160: “Que memoranda putes et claro digna relatu, / In ueli serie singula conspiceres”.

111 Referido nas linhas 145-6, 233-4.

112 Baudri de Bourgeuil, *Adela Comitissae*, 585-586: “At, quamvis staret, tamquam tamen ipsa rotabat / Machina: sic studium fecerat artificis”. Lembremos que as *machinae* medievais frequentemente empregavam rodas e outras partes móveis: uma roda de moinho, um elevador com roldanas, uma máquina de sítio.

beça ou seus pés (ou cauda). Esse é um detalhe mnemotécnico característico, que as imagens em um determinado "lugar" sejam ligadas segundo sua ordem por alguma ação física que as amarra num conjunto, como bater, dar-se as mãos (ou cauda), morder. Essas ações conectoras têm a mesma função que os traços de ligação nas escritas cursivas¹¹³. Quando vemos a roda e a manipulamos mentalmente, a máquina funciona como uma carta celeste memorizada, e é rapidamente adaptável para as estações do ano, conforme explica Baudri¹¹⁴.

Em redor da própria cama de Adela, estão cortinas feitas com tanta habilidade e beleza que, diz Baudri (usando mais um tropo comum), é difícil crer que sejam obra humana. A razão para chamar a atenção para sua técnica sutil é certamente lembrar-nos de que essas imagens são criações humanas e devem ser construídas em nossas mentes tal como o foram feitas nesse quarto de dormir imaginário. Elas são valorizadas não como "representacionais" ou "realistas", mas como ocasiões para recordar e recontar. Para Baudri, a natureza do próprio aprendizado é retórica, e portanto ética e social em seu caráter.

113 Essa recomendação típica, de conectar entre si as imagens dispostas contra um fundo, é encontrada na arte da memória de Thomas Bradwardine (composta c. 1335; ver *The Book of Memory*, pp. 282-3), e é interessante que o modelo de Bradwardine para as técnicas básicas de construção de imagens mnemotécnicas envolva a manipulação das figuras convencionais das constelações do Zodíaco. A união de imagens em um mesmo fundo é sugerida em algumas mnemotécnicas antigas, por exemplo, na *Rhetorica ad Herennium* III.xxiii.37, que recomenda que as imagens sejam ativas (*imagines agentes*), e no exemplo de como construir imagens para *memoria verborum*, que mostra Domicio sendo açoitado pelos Marcii Reges (III.xxi.34). Mas a recomendação específica de construir ligações do tipo encontrado em Bradwardine não é encontrada em textos antigos: é provável, uma vez que o poema de Baudri precede a revivificação, no século XIII, do aconselhamento antigo, que Bradwardine estivesse articulando um preceito da técnica medieval, e não "interpretando mal" algo que descobrira diretamente na *Rhetorica ad Herennium*. Essa é mais uma prova de que a mnemotécnica medieval não era particularmente devedora das fontes antigas.

114 Baudri de Bourgeuil, *Adela Comitissae*, 669-674: "His inerant signis superedita nomina semper, / Stellarum numerus, tempora, circuitus[;] / Littera signabat superaddita nomina signis, / Signabat cursus, tempus, et officium. / Horologos etiam possem numerare meatus / Copia sed fecit me cumulata inopem". "Nesses padrões, os nomes [que eu] fiz conhecidos acima registram sempre / o número, estações, circuitos das estrelas; / A linha narrativa inscreveu os nomes presos aos padrões [estelares], / Marcou o seu curso, estação e posição. / De fato, eu deveria ter sido capaz de enumerar suas progressões hora a hora / Exceto que a abundância cumulativa [da tarefa] sobrecarregou-me". Eu ampliei o significado usual da palavra *littera* para adequá-lo a esse contexto; visto que no uso comum do século XII a *littera* da Bíblia se refere ao seu "nível" narrativo, estendi aquele significado ao uso que Baudri faz de *littera* aqui, referindo-se às "histórias" inscritas em cada padrão de constelação, interligadas em uma única linha narrativa.

Baudri conclui com uma efusiva saudação a Adela, o tipo usual de súplica com falsa modéstia convencional na poesia medieval tardia. As saudações de Baudri, no entanto, apresentam uma certa graça enfadonha, visto que ele reúne as várias associações no conceito de quarto:

Enquanto me esforçava por você, Adela, enquanto, suando, contava histórias,
Pinte seu lindo quarto em minhas canções.
Possa você, verdadeiramente merecedora de nosso canto, retribuir seu valor
e considerar a que preço a fábula foi composta,
pois, enquanto o trabalho ia crescendo, enquanto o pergaminho de meu canto se ia
enchendo,
o livro aumentava com elegante palavreado.
Tenha agora cuidado para que a vigilância de nosso estudo não seja perdida,
e possa você, para quem arei, não ser estéril para mim¹¹⁵.

Ainda que Baudri esteja invocando o tropo horaciano de suplicar o favor de seu patrono e esperar que seu trabalho frutifique (em termos de dinheiro e progresso), ele também o está moldando ao contexto da *memoria*, no qual o "fruto" ético e o "aumento" que resultam do trabalho de Baudri serão pagos de volta com a moeda do aprendizado. Baudri joga alusivamente com a situação literal de seu poema (um homem no quarto de Adela), quando a convida a compreender seus outros sentidos: ele ara, seu livro cresce, ele espera que ela não se mostre estéril. "Certamente", ele continua, decorando seu verso com aliterações, "um tal leite é talhado para uma tal condessa", "decet talem talis thalamus comitissam" (linha 1.353). A sugestão do escândalo e a rima, ambos tornam seu presente memorável, enquanto também (talvez) testam a boa vontade da condessa.

Para concluir, diz Baudri, ele enviou com seu livro em pergaminho uma pessoa que pode "representar e recitar" ("reddat recitetque") toda a obra. Ele próprio irá, se a condessa ordenar¹¹⁶. Visto que o poema foi concebido como um livro de estudos para os filhos de Adela, essas promessas finais adquirem muito interesse. O próprio Baudri não teria servido como professor para os filhos de Adela, mas está enviando o poema com alguém que será seu tutor e que usará esse poema

115 Idem, op. cit., 1.343-1.350: "Dum tibi desudo, dum sudans, Adela, nugor, / Depinxi pulchrum carminibus thalamum. / Tu uero nostre fabelle digna repende / Et pensa, quanti fabula constiterit / Nam dum crescit opus, dum carmine carta repletur, / Urbana tumuit garulitate liber. / Nunc caue, ne studii pereat uigilantia nostri, / Cuique laboravi, non michi sis sterilis".

116 Idem, op. cit., 1.367-1.368: "Misi, qui nostrum reddat recitetque libellum / Ipseque, si tandem iusseris, adueniam".

como uma base para sua instrução. A pessoa irá “representá-lo” e “recitá-lo”, isto é, lê-lo em voz alta e interpretá-lo, empregando o método-padrão medieval de leitura em sala de aula¹¹⁷.

Porém a frase pode implicar mais coisas. A ordem dos dois verbos está invertida, se pensarmos estritamente em termos dos dois estágios comuns do aprendizado do verso latino, primeiramente decorando (implicado em *recitare*) e, em seguida, tendo o sentido das palavras “interpretado” através de um comentário explicativo. Mas *reddere* também significa “dar uma explicação de” algo. Baudri pode estar prometendo um tutor que primeiro dará aos filhos de Adela uma explicação, muito provavelmente em francês normando, sua primeira língua, sobre o significado dos versos — e que então recitará os versos para que eles possam memorizar as palavras latinas. Em um poema pictórico como esse, ouvir sobre as figuras primeiro em sua língua nativa, de modo que se possa prontamente pintá-las na própria mente, teria a vantagem de tornar o latim mais compreensível quando se chegasse ao texto verdadeiro. Uma tradução anglo-normanda foi feita de outro famoso livro escolar com imagens, o *Bestiário*, para a cunhada de Adela, Adelaide de Louvain¹¹⁸.

O comentário interpretativo adicional não está escondido no texto de Baudri para que seus leitores o encontrem da mesma maneira como se pede a alguém que encontre um número limitado de respostas “corretas” em um quebra-cabeça. Em vez disso, Baudri utiliza uma metáfora diferente, mais flexível, ao convidar Adela e seus filhos a ler o seu trabalho. O texto que ele está enviando a ela está “nu”; Adela deve providenciar uma capa para cobri-lo. “O pergaminho [no qual meu poema está escrito] chega nu, porque é a escrita de um bardo nu, / Dê um manto a sua nudez, se isso lhe apraz”¹¹⁹. Baudri evoca uma ideia comum da retórica, a de que o processo de construção de poemas termina com *venustas*, a “vestimenta” do material inventado e de seu arranjo. Esse deve ser o trabalho de Adela.

O tropo do “texto nu” também era um lugar-comum da exegese medieval. Em se tratando de literatura bíblica, o texto nu distingue-se do texto obscuro,

117 F. Raby, *A History of Secular Latin Poetry*, vol. 1, p. 348, comentou que o poema de Baudri para a condessa Adela “teria sido notavelmente útil na escola”, mas destacou (corretamente) que não há qualquer evidência direta que tenha chegado a nós de que tenha sido empregado dessa forma, embora “possamos imaginar que ele frequentemente era assim usado”.

118 Ver *The Book of Memory*, pp. 126-7.

119 Baudri de Bourgueil, *Adela Comitissae*, pp. 1.357-8: “Cartula nuda uenit, quia nudi cartula uatis; / Da nude cappam, sique placet, tunicam”.

porque é um ensino “aberto”, literal¹²⁰. Mas isso, evidentemente, não é o que Baudri quer dizer aqui. Ele quer dizer que seu poema simplesmente não tem ainda roupas nem cobertura. Ele é apenas uma fundação; ainda não foi associada a outros materiais para assim produzir frutos no “quarto” da memória recordativa de Adela (e nos de seus filhos, quando eles — à força de dura disciplina e longa prática — possam adquirir memórias capazes de dar fruto). Como os dois “quadros” de Teodulfo, o que Baudri fez foi fornecer *formae*, os instrumentos e máquinas elementares com os quais seus alunos podem construir a estrutura de sua educação posterior.

120 Ver os comentários de Copeland sobre a justificativa de Jerônimo para a tradução, em *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation*, pp. 42-55. Sobre a importância hermenêutica do texto literal no nível mais básico da educação durante a Idade Média tardia, ver seu “Childhood, Pedagogy, and the Literal Sense of the Text” e também os comentários de Woods, “In a Nutshell”.

“O Lugar do Tabernáculo”

Ingrediar in locum tabernaculi
admirabilis, usque ad domum Dei.

Salmo 41

Neste capítulo quero focar aquelas que talvez sejam as mais eloquentes e certamente as mais duradouras expressões da retórica monástica, os próprios edifícios, como um modo de fazer convergir a maioria das linhas principais de meu estudo. Até agora, concentrei-me primordialmente no caminho interior da meditação, seu *ductus* desde a inquietude e compunção, passando pela rememoração inventiva e chegando à visão divina (se a alma estiver preparada e Deus o conceder), e em sua dependência de um modelo básico do pensamento como uma atividade incessante e sem descanso, que requer instrumentos, máquinas que possam elevar a mente e canalizar seus movimentos, não importa de que diferentes maneiras, em direção a sua destinação, usando como ferramentas básicas suas próprias imagens mapeadas internamente em quadros mentais.

Seguindo até o fim um tropo monástico particularmente rico, o “lugar do Tabernáculo”, pretendo explorar agora alguns dos modos pelos quais esses quadros interiores eram tornados também exteriores. Não sou historiadora da arquitetura, muito menos uma historiadora das religiões: meus comentários são feitos, como em todo este livro, como historiadora da literatura e retórica medievais. Mas penso que as considerações retóricas têm muito a oferecer, particularmente nas culturas medievais, para a compreensão do modo como esses maravilhosos edifícios, como as pinturas maravilhosas de Maius, eram concebidas e funcionavam como artefatos sociais.

A partir do final do século XI e ao longo do XII, as *picturae* enciclopédicas tornaram-se uma proeminente expressão artística no Ocidente. A contribuição de Hugo de St.-Victor à manifestação literária desse gênero é chamada, em alguns manuscritos, de “pictura Arche”, “um quadro da Arca”. Seu quase contemporâneo, o cônego premonstratense Adão de Dryburgh (ou Adão Scot), também

chamava sua contribuição literária de "pictura" e a distinguia (como veremos) do comentário sobre o sentido literal dos textos bíblicos, mesmo aqueles, como Êxodo 25-27 e Ezequiel 40-43, que descreviam eles próprios planos detalhados para edificações¹.

A produção e utilização dessas estruturas, fundadas nas práticas monásticas de vários tipos de trabalho de memória para meditação e oração, encontraram uma forma material permanente durante o século XII em um grande número de obras de grande porte que ainda podemos ver e ler. Vários tipos, como os programas de escultura enciclopédica da fachada oeste (a porta de entrada principal) de St.-Denis ou Chartres, ou do portal de entrada do santuário, como na Madeleine de Vézelay, preservam a função iniciadora e orientadora do tropo da *pictura*, mais comumente usada como exórdio ou introito. Um programa que também incluía capitéis historiados no portal, como em Vézelay ou em St.-Benoit-sur-Loire (Fleury), pode especialmente fazer de toda a estrutura de entrada de uma igreja uma elaborada *pictura* retórica prefacial dos variáveis *ductus* em seu interior.

I. Um artefato que fala também é um orador

Sugeri em um capítulo anterior que as pinturas de edifícios e outros quadros que falam são uma variedade de *écfrase* retórica. A *écfrase*, através de seu uso da *enargeia* verbal, é um tropo da visão; ela conjura na mente as estruturas imaginadas necessárias à meditação inventiva². Vou agora demonstrar que as construções reais também são, na retórica monástica, exemplos daquilo que poderia ser chamado de *écfrase* material.

- 1 Precisamos levar em conta que ambos esses autores eram cônegos, membros de ordens que doutrinariamente estavam mais envolvidas com "o mundo" do que estavam, naquela época, outras ordens regulares. Por outro lado, não devemos superestimar a significação das diferenças entre eles e os monges. Pedro de Celle era um beneditino: como acabamos de ver, ele usou extensivamente as *picturae* efráticas em seus escritos, e o mesmo fez Bernardo de Claraval. A avaliação de Caroline Bynum é devidamente cautelosa: as diferenças entre monges e cânones, embora existentes, são facilmente exageradas. Ver Bynum, "*Docere verbo exemplo*".
- 2 Um professor da retórica do século XVI, Rodolfo Agrícola, foi o autor de um manual muito influente que organizava a invenção retórica em um esquema de 24 tópicos logicamente ordenados, a serem por sua vez aplicados aos se analisar qualquer proposição. Ele chamou seu método de *ekphrasis*, uma escolha terminológica que sublinha seu entendimento do poder desse tropo como ferramenta de organização mental. Uma boa introdução aos temas do método de invenção de Agrícola está em M. Cogan, "Rodolphus Agricola and the Semantic Revolution".

Já vimos que a descrição de João da Cidade Celeste era considerada pelos cristãos retoricamente educados dos séculos IV e V, como Arnóbio e Prudêncio, como sendo predominantemente uma *écfrase*. Ela não era entendida como uma coisa real, mas como um dispositivo cognitivamente importante, a ser pintado na mente para servir de auxílio para mais meditação e oração. Outras visões de edificações das Escrituras também eram entendidas dessa forma; por exemplo, a visão de Ezequiel do Templo, e o próprio Tabernáculo, em comentários tanto de Jerônimo como de Gregório Magno. As *écfrases*, entretanto, nem sempre funcionam do mesmo modo, e antes de continuar será útil caracterizar brevemente o que a *écfrase* monástica comumente fazia.

Existe uma diferença crítica entre as *écfrases* modernas e as primeiras *écfrases* medievais, diferença que toca o coração (melhor dito, a essência) da estética medieval. Em inglês, um dos exemplos mais conhecidos de *écfrase* moderna é o poema de John Keats, "Ode Sobre Uma Urna Grega". A urna de Keats, como sabemos, quase não tem o que dizer por si mesma. Ela exhibe suas imagens mudas ao poeta que a admira, mas ele está inteiramente só em sua tarefa de compreendê-las; mesmo suas suposições sobre o que narram essas imagens não são apoiadas por qualquer confirmação da urna. O pouco que a urna diz é *délfico* em sua brevidade e enigma. De fato, sua fala é tão enigmática que não há acordo entre os estudiosos a respeito de quais palavras são ditas por ela. Enquanto orador, o artefato não compartilha nada com sua audiência; nenhuma base social comum, nenhuma história é partilhada pela urna e seu admirador. Ela é apenas um objeto; ele é apenas um tema³. Em nosso século, de fato, a objetividade isolada da urna foi estendida a um ideal de poesia que é palpável e muda, não tendo nada a dizer a nenhum leitor.

Em contraste, os objetos artísticos nas *écfrases* medievais tendem a ser loquazes, até mesmo gárrulos. Os onipresentes *tituli* em pinturas, mosaicos, tapeçarias e esculturas dão voz até mesmo a esses objetos materiais: fazem deles oradores em conversação com uma audiência em uma ocasião social particular. Ainda que os artefatos das *écfrases* medievais sejam maravilhosos, como a Cidade Celeste feita de pedras preciosas ou as obscuras maravilhas do quarto da condessa Adela,

- 3 Por essa razão, o poema proporcionou o enunciado paradigmático do New Criticism, evidenciado no título do livro definidor da escola, *The Well-Wrought Urn* [A Urna Bem Trabalhada], de C. Brooks. Diferentemente da ode de Keats, o poema *Ars Poetica* (1926), de Archibald McLeish, foi uma afirmação autoconsciente da extrema subjetividade da estética moderna. Em seu capítulo sobre a *écfrase*, Mitchell, discutindo exclusivamente as *écfrases* modernas, nota que em cada caso o artefato é visto como estranho e "outro", ao modo da ode de Keats: *Picture Theory*, pp. 151-81.

eles não são estranhos, são familiares, de casa. Tampouco são as palavras os únicos elementos que proporcionam a "fala" a um artefato medieval. Uma pintura como "Cidade Celeste" do ciclo do Beato é também uma écfrase, um artefato que se engaja socialmente em um diálogo meditativo com os que o veem através das cores e formas de todas as suas imagens.

As écfrases medievais são também quadros do tipo que descrevi em meu último capítulo. Elas são organizações de imagens por entre as quais nós movemos, pelo menos mentalmente, seguindo até o final os *ductus* de cores e modos que suas imagens estabelecem. A ornamentação de uma tal obra forma suas rotas e seus caminhos, como faz o ornamento verbal no canto ou no discurso.

Caracterizar tais obras como tenho feito é insistir em que todas as artes medievais eram concebidas e percebidas essencialmente como retóricas, quer tomassem a forma de poemas, pinturas, edifícios ou música. Cada obra é uma composição articulada no âmbito de situações retóricas particulares de comunidades particulares. Considerar uma obra como retórica tem a virtude de enfocá-la como um fenômeno social antes e acima de tudo, aquilo que os retóricos chamavam de sua "ocasião", sua negociação de uma economia retórica particular⁴.

Por exemplo, podemos considerar a diferença entre a "iconofilia" de Suger de St.-Denis e a "iconofobia" de Bernardo de Claraval como uma questão de ocasião retórica, levando em conta as questões dos diferentes *ethos*, *pathos* e correspondentes *decorum* em ação no uso construtivo feito por cada um deles da forma e da figura⁵. Os dois clérigos construíram igrejas monásticas. Como uma abadia real (de fato, esperava Suger, a abadia real), St.-Denis estava certamente localizada "no mundo", e o programa litúrgico e construtivo de Suger levou em consideração esse fato social com grande habilidade retórica; com habilidade retórica equivalente, Bernardo, em todo o programa de Claraval, endereçou-se a uma comunidade autoselecionada de monges aristocráticos, eruditos, que se haviam retirado do mundo para "o deserto".

4 Sobre o conceito de *economia* em retórica, ver K. Eden, "Economy and the Hermeneutics of Late Antiquity" e *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition*.

5 Em *Songs of Glory*, um estudo das fachadas das igrejas românicas na Aquitânia, Seidel apresenta uma análise modelar da retórica da arquitetura. Essas fachadas não são monásticas, mas foram planejadas, em vez disso, em um contexto cultural que era cívico e aristocrático; Seidel demonstra como cada um de seus temas produz "uma união deliberada e original de formas e figuras específicas" (p. 13) no âmbito de tradições mantidas comunitariamente — isto é, como cada um deles dirige-se a sua ocasião, no sentido retórico mais pleno da palavra. Ver também o seu "Legends in Limestone" (no prelo), um estudo da complexa retórica envolvida na fundação e no aparelhamento escultural (ornamentação) da Igreja de St.-Lazare em Autun.

Os dois homens usaram justificativas e argumentos teológicos para seus programas, mas eles os usaram retoricamente — para inventar e persuadir. Em outras palavras, suas ideias teológicas não constituem uma explicação final para o que eles construíram e como o fizeram, mas uma estratégia posta em ação retoricamente — uma entre várias — em uma complexa obra de arte, seja essa obra a Igreja de St.-Denis, o complexo de Claraval, o tratado de Hugo de St.-Victor sobre a Arca de Noé, os sermões de Bernardo sobre o Cântico dos Cânticos, os movimentos musicais e processionais do ano litúrgico em Cluny ou em Centula-St.-Riquier, ou as estruturas das entradas das igrejas de peregrinação em St.-Benoît-sur-Loire, Vézelay e Chartres. Cada um desses artefatos materiais pode ser considerado uma expressão concebida retoricamente. Não era uma hipérbole inútil que levou um cisterciense a reverenciar Bernardo como "nosso Bernardo, um Antônio entre monges, um Cícero entre oradores"⁶. Nós, agora, lendo esse comentário, pensamos somente em seus sermões. Sustentarei, neste capítulo, que os edifícios da igreja e do claustro nos mostérios também eram eles próprios expressões acabadas da retórica monástica, feitas como ferramentas para a recordação meditativa monástica que temos explorado.

II. Construindo uma visão onírica: Malaquias de Armagh e Gunzo de Baume

Monastérios são lugares visionários, um sentido duplo bem compreendido pelos próprios monges. Eles proporcionam lugares onde as "visões" podem ocorrer, e nos tornam capazes de "ver" tais visões. Eles também são construídos por causa de uma visão — pelo menos é essa uma das histórias repetidas pelos monges. Esse tropo narrativo teve início com a história que analisamos no último capítulo, aquela da visita de Bento, em uma visão, para mostrar aos monges de um novo estabelecimento onde e como ordenar e dispor os edifícios de seu novo mosteiro. Ecoando através da história de Bento, é claro, estão as duas grandes visões proféticas de edifício, a de São João e a de Ezequiel, e o plano de construção divino dado por Deus a Moisés em uma visão direta.

Uma versão dessa história-mestra beneditina tem lugar na *Vida de São Malaquias*, de Bernardo de Claraval, na qual o clérigo irlandês, na intenção de esten-

6 "Bernardus noster, monachorum Antonius et Tullius oratorum": ver J. Leclercq, "L'art de la composition", p. 153. Outro dos contemporâneos de Bernardo chamou-o de "rei" dos oradores pregadores: ver K. Freedborg, "The Scholastic Teaching of Rhetoric in the Middle Ages", p. 89.

der as instituições romanas (e continentais) aos cristãos irlandeses nativos, decide construir um oratório de pedra no estilo cisterciense no lugar das capelas irlandesas. Ele escolhe um local para ele, consegue dinheiro para construí-la e fala aos seus confrades sobre o projeto, sobre o qual muitos se mostram indecisos. Mas então,

retornando um dia de uma viagem, quando se aproximava do local, observou-o de uma certa distância. E vejam, um grande oratório apareceu construído em pedra e extremamente belo. Ele o examinou cuidadosamente, sua posição, sua forma e seu arranjo, e quando, confiante, encetou o trabalho, ele primeiro contou sua visão para os confrades mais velhos, mas somente para uns poucos. Ele com certeza registrara atentamente tudo que dizia respeito ao lugar, a maneira e a qualidade, com tão diligente observação que, uma vez terminado o trabalho, o oratório completado era tão parecido com aquele que ele havia visto que qualquer um acreditaria que, com Moisés, ele também ouvira ser dito: "Cuide de fazer todas as coisas de acordo com o modelo que lhe foi mostrado no monte". [Hebreus 8:5, citando a história do Êxodo sobre as instruções de Deus para a construção do Tabernáculo]. Por meio do mesmo tipo de visão, o oratório, e de fato todo o monastério construído em Saul, fora mostrado a ele antes de ser erguido⁷.

A capela que Malaquias viu em sua visão não era simplesmente uma construção antiga qualquer, mas um *oratorium* cisterciense — mais especificamente, Claraval, que ele visitara em 1140. Nessa visita, ficou tão impressionado com o modo de vida de Bernardo que procurou ser dispensado de seu episcopado para tornar-se monge em Claraval, pedido que lhe foi negado. Mas o ideal cisterciense

7 Bernardo de Claraval, *The Life and Death of St. Malachy the Irishman* 63 (SBO III, pp. 367-8): "Et die quadam de via regrediens, cum iam loco appropriaret, prospexit eminus: et ecce oratorium apparuit magnum lapideum et pulchrum valde. Et intuens diligenter situm, formam, et compositionem, cum fiducia arripit opus, prius quidem indicata visione senioribus fratribus, paucis tamen. Sane totum quod attente notavit de loco, et modo, et qualitate, tanta diligentia observavit ut, peracto opere, factum viso simillimum appareret, ac si et sibi cum Moyse dictum audierit: 'Vide, ut omnia facias secundum exemplar quod tibi ostensum est in monte'. Eodem visionis genere id quoque, quod in Saballino situm est, antequam fieret, praecostensum est illi, non modo oratorium, sed et monasterium totum" (trad. R. Meyer). O Monastério de Saul, hoje destruído, próximo à cidade de Downpatrick em County Down, foi construído onde se supunha que Saint Patrick tivesse sido enterrado. Assim, a significação especial conferida à Abadia de Saul pela visão do edifício pode estar relacionada ao fato de que sua construção era uma espécie deliberada de "esquecimento", por meio do recobrimento do lugar (ou de um preenchimento metafórico, dependendo do ponto de vista), do principal santo da antiga igreja irlandesa. Malaquias foi responsável por várias fundações cistercienses na Irlanda, incluindo a primeira, Mellifont, construída por monges irlandeses que Malaquias levava a Claraval para treinamento (*Life of St. Malachy*, 39).

já o havia conquistado inteiramente; ele predisse, conta-se, que morreria em Claraval, o que de fato aconteceu. Evidentemente, as muitas coisas que impressionaram Malaquias em Claraval estavam de um modo particular resumidas em suas construções.

Ele, porém, não retornou à Irlanda e construiu uma duplicata de Claraval. Tendo internalizado o *oratorium* que havia visto, Malaquias o relembra em uma visão, já de volta à Irlanda. Notemos, porém, como a construção recordada é adequada e ajustada, tornada "familiar" e acostumada a sua localização em Strangford Loch, um pouco como um bom orador "copia" em um discurso a *copia* recordada, os lugares comuns que selecionou para uma ocasião particular⁸. Quando tem sua visão, Malaquias está no local em que planeja construir. O plano e a elevação da edificação são projetados em cada detalhe, marcado com sua linha mental, naquela locação particular, e então, quando cada detalhe foi desenhado no olho de sua mente, tem início a construção real, um pouco à maneira como uma composição literária é finalmente *scripta* com a pena sobre o pergaminho. A construção real (ou livro) é apenas uma "recordação" da composição mental, ela própria composta ou "reunida" a partir do inventário da memória do artista. A construção funciona como um lembrete, um sinal, uma máquina para o pensamento — mas, sem os seres humanos que a utilizam, ela não tem valor nem sentido.

Existem várias "visões de edifícios" desse tipo associadas a construções monásticas reais. Por exemplo, Alberto, bispo de Avranches no início do século VIII, teve uma visão assim, na verdade três delas, antes de finalmente construir o monastério que se tornou o Monte St.-Michel. O narrador da visão de Santo Alberto ligou essa experiência ao texto originário em Hebreus (8:5), que é também citado na *Vida de São Malaquias*⁹.

Uma outra visão de um edifício apresenta um interesse particular, porque nela a visão de Ezequiel aparece como um palimpsesto ao longo de toda a narrativa. É uma história de Cluny (não a Cluny cisterciense, mas notemos como as

8 Isso está associado àquilo que apontou Richard Krautheimer em sua importante série de ensaios sobre a "cópia" arquitetônica medieval, incluindo "The Carolingian Revival of Early Christian Architecture" e "Sancta Maria Rotonda", reimpressos em seus *Studies in Early Christian... Art*. Eu destacaria que esse tipo de "cópia", do latim *copia*, é um conceito da retórica: cf. *OED s.v. copy e copybook*, 2. Um "copybook" [livro de cópia] do século XVI era um livro de modelos a serem imitados, usado para ajudar o aluno a adquirir riqueza retórica; ver T. Sloane, "Schoolbooks and Rhetoric".

9 Ver C. Rudolph, "Building-Miracles as Artistic Justification", e C. Carty, "The Role of Gunzo's Dream".

duas ordens achavam o tropo apropriado) sobre como o abade do Monastério de Baume, Gunzo, persuadiu o abade Hugo a ampliar e reconstruir a igreja de Cluny. Gunzo, como Ezequiel, fora atingido por uma súbita paralisia (lembramos que Ezequiel foi deixado mudo), quando os santos Pedro, Paulo e Estêvão apareceram-lhe em uma visão e lhe disseram que levasse uma mensagem para Hugo, para reconstruir e ampliar a igreja em Cluny: sua recuperação milagrosa seria a prova da verdade de sua visão. Quando Gunzo protestou, São Pedro

foi visto por Gunzo estendendo cordas de medir [*funiculos*] e medindo o comprimento e a largura (da igreja). Ele também mostrou-lhe de que maneira a igreja deveria ser construída, instruindo-o a guardar suas dimensões e seu desenho com segurança em sua memória¹⁰.

Uma vez recuperado, Gunzo foi até Hugo, que ordenou que a nova igreja fosse construída exatamente de acordo com a visão que Gunzo lhe relatou “na ordem em que essas coisas foram contadas ou mostradas ao monge”¹¹. Os monges, então, “medem o modelo” enquanto constroem a igreja, tal como o anjo instruiu Ezequiel a “medir o modelo” para que a Nova Jerusalém pudesse ser construída (ato que teve um eco famoso na visão de João da Cidade Celeste). A Prancha 21 mostra uma ilustração de Gunzo deitado de costas, com os olhos abertos, durante sua visão, observando Pedro junto com Paulo e Estêvão medindo a planta da igreja com suas linhas de construtor.

Não é preciso buscar muito longe, por trás do São Pedro de Gunzo com sua linha de medir, o anjo com aspecto de bronze que mediu para Ezequiel “as dimensões e o desenho” do Templo recém-constituído, e que o instruiu a guardar em sua memória os planos exatos, para que pudesse dizer aos israelitas como reconstruí-lo quando voltassem do exílio. E o fato de que Gunzo, como Ezequiel, sofria de uma doença grave e paralisante quando teve a visão do novo Templo completa a ligação entre essas duas histórias. A visão de Gunzo funciona como a “máquina” que o ergue (na *persona* de cada monge) da inação e do torpor para a contemplação ativa, e é também, bastante literalmente nesse relato, o engenho que ergue a nova igreja em Cluny.

10 “His dictis ipse funiculos tendere visus est, ipse longitudinis atque latitudinis metiri quantitatem. Ostendit ei etiam basilicae qualitatem fabricandae, menti eius et dimensionis et schematis memoriam tenacius habere praecipiens.” Texto e tradução extraídos de W. Braunfels, *Monasteries of Western Europe*, pp. 240-1. A fonte é a *Bibliotheca Cluniacensis*, cols. 457ff.

11 “ex ordine quaecumque monacho dicta fuerant, vel ostensa”: citado em Braunfels, *Monasteries of Western Europe*, p. 241.

Descobrir a figura de Ezequiel na história de Gunzo e na reconstrução, por Hugo, do *templum* de Cluny é mais que uma curiosidade piedosa e, penso eu, mais do que simplesmente um exemplo adicional da tipologia medieval. Os projetos de construção monástica seguiam um tropo bem certificado, partindo de uma visão que evocava de algum modo as instruções arquitetônicas divinamente sancionadas dadas a Moisés, ou a Ezequiel e João, e chegando à realização do projeto por um construtor monástico particular, à imitação de Beseleel. A câmara de eco escritural dessas visões, e portanto das construções que elas engendraram, estende-se igualmente ao templo espiritual paulino, que cada pessoa constrói em sua alma, e à figura de Jesus, a realização plena do templo. “Medir o templo”, um ato penitencial e salvífico em Ezequiel, é um dos modos do *ductus* da própria salvação.

Esperava-se que os projetos de edificação mais importantes fossem iniciados na forma de uma “visão”. E também — o que é mais importante para meu argumento aqui — que os principais edifícios monásticos seguissem o padrão de Ezequiel, como “quadros” mentais do tipo que discuti em meu último capítulo, pré-visualizados nos moldes da invenção retórica e da meditação, dos quais a pedra real é a “imitação”. O quadro ou esquema mental *precede* e informa sua realização. Penso que isso se aplica a praticamente todas as invenções monásticas desse tipo e que esse hábito mental indica de maneira convincente que as *picturae e formae* que encontramos na literatura do século XII, como por exemplo as meditações de Hugo e de Ricardo de St.-Victor, não devem ser tomadas como descrições de quadros ou planos que necessariamente existiram fisicamente, mas como prescrições, exemplares e padrões a serem “copiados” com os recursos da retórica: amplificação, abreviação e tradução. Esses quadros ecfrásticos têm, na retórica monástica, o papel da planta medida pelo anjo para que Ezequiel a guardasse em sua memória, proporcionando caminhos e lugares para a tarefa *mental* de compor orações.

III. O “Plano de St.-Gall”: o plano de edificação como máquina de meditação

Ainda existe, desenhado em pergaminho, um plano de monastério cujo propósito era servir como instrumento de meditação. Trata-se do “Plano de St.-Gall”, datado do início do século IX (c. 820), aquela valiosa coleção de edifícios cujas medidas se baseiam em números exegeticamente significativos e mnemonicamente funcionais, como sete, quatro e dez: um detalhe desse plano, redesenhado com base no manuscrito, é mostrado na Figura B. Tanto Wolfgang Braunfels

como Walter Horn compararam o plano à literatura carolíngia, às *carmina figurata* e aos poemas-quadros acrósticos populares naquela época — um exemplo dos quais é a descrição dos pecadores na *Visão de Wetti*, de Walahfrid Strabo, que examinamos brevemente no capítulo 4.

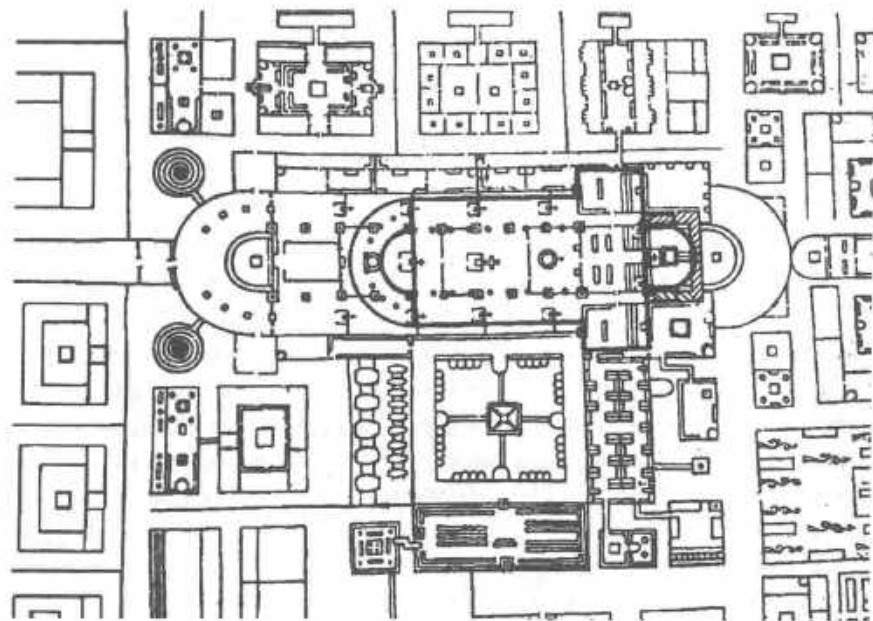


Figura B: Um detalhe do "Plano do St.-Gall". A entrada do monastério é pelo lado oeste (à esquerda na ilustração acima), entre as duas torres que flanqueiam o portal principal; o claustro quadrado está localizado ao sul da igreja. Redesenhado a partir do manuscrito, com a omissão dos comentários do escriba (que foram acrescentados mais tarde). Apud W. Braunfels, *Monasteries of Western Europe*.

A visão de Wetti aconteceu no Monastério de Reichenau, e seu abade, Heito (que o governou c. 806-823), que escreveu o primeiro relato da visão, foi também o autor do "Plano de St.-Gall". Esse plano, conforme atualmente aceito pela maioria dos estudiosos, não tinha o objetivo de mostrar edificações reais (embora seus detalhes reflitam construções reais e ainda que dele tenha sido construído um modelo no século XX)¹². Sua *intentio auctoris* (para usar a terminologia dos

12 O modelo foi construído por Walter Horn e Ernest Born, que o descrevem em seu livro *The Plan of St.-Gall*. Eles foram criticados por tentarem impor um esquema quadrangular excessivamente rígido sobre o desenho como um todo: ver W. Sanderson, "The Plan of St.-Gall Reconsidered". Além disso, a escala do desenho e as instruções dos escribas sobre suas medi-

estudos literários medievais) é explicada na carta dedicatória que Heito escreveu ao abade Gozbert de St.-Gall, que lhe havia solicitado uma cópia de um plano que Heito já havia ideado para seus próprios fins, hoje o único sobrevivente:

Enviei-lhe, Gozbert, meu diletíssimo filho, esses poucos desenhos [*exemplata*] para o arranjo [*de positione*] de um monastério, com os quais você pudesse exercitar suas faculdades. [...] Mas não pense que o elaborei por considerarmos que precisasse de nossas instruções, porém creia que foi desenhado [*pinxisse*] no amor de Deus para que somente você o examine¹³.

Conforme o comentário de Braunfels, "o Plano deve promover a meditação sobre o significado e o valor da vida monástica"¹⁴.

Uma tradução francesa da descrição de Heito de sua cópia, "*exemplata*", sublinha sua utilidade cognitiva; o plano é uma sumária "*vue de la disposition des locaux [...] pour te donner lieu de déployer ta propre sagacité*"¹⁵. Traduzi esse termo como "desenhos", porque *exemplar* é às vezes um sinônimo para os tipos de *picturae* mentais — mapas e outros planos desse tipo — que discuti em meu último capítulo. As palavras de Heito também lembram claramente o incidente na *Vida de São Bento*, de Gregório, quando o abade aparece a seus monges em uma visão, para mostrar-lhes a disposição, *loca singula*, do monastério não construído: um incidente que, como já mostrei, está ligado à "medição do Templo"

das não concordam entre si. Sobre a relação entre detalhes do Plano e algumas construções reais da época, ver Heitz, "Architecture et liturgie processionelle" (a seleção e a sequência dos altares dentro do santuário são parcialmente modeladas sobre a Igreja de St. Riquier). O fato de detalhes "reais" serem incluídos não é de modo algum incompatível com o fato de ser um instrumento exemplar para a meditação; tanto Agostinho como Alcuino diziam que as imagens cognitivas de coisas desconhecidas seriam, e de fato deveriam ser, construídas a partir de detalhes de coisas conhecidas (ver cap. 3, seção I, anteriormente).

13 "Haec tibi dulcissimè fili cozberte de positione officianarum paucis exemplata direxi quibus sollertiam exerceas tuam [...] Ne suspiceris autem me haec ideo elaborasse, quod vos putemus nostris indigere magistris, sed potius ob amorem dei tibi soli scrutinanda pinxisse [...] crede"; texto citado em Braunfels, *Monasteries of Western Europe*, p. 46. Sobre a finalidade do "Plano de St.-Gall", ver L. Nees, "The Plan of St.-Gall".

14 Braunfels, *Monasteries of Western Europe*, p. 46.

15 A. de Vogüé, "Le Plan de Saint-Gall", pp. 301-2. Ver também Nees, "The Plan of St.-Gall" e Sanderson, "The Plan of St.-Gall Reconsidered", ambos argumentando vigorosamente contra a interpretação de outros historiadores, entre eles Horn, que entendeu essa obra como uma espécie de édito imperial para as futuras construções de monastérios e como um elemento-chave de uma tentativa (de vida curta, se alguma vez existiu) dos imperadores carolíngios de impor alguma uniformidade cultural. Em Hebreus 8:5, Cristo é identificado como o *exemplar* do Tabernáculo.

em Ezequiel¹⁶. E, tal como as *formulae* discutidas por João Cassiano, essas *positiones* fornecem locações, os "onde e com que" exercitar a inteligência fértil e criativa. O plano é para os olhos mentais de Gozbert, para seu cuidadoso escrutínio cognitivo.

O "Plano de St.-Gall" é o mais antigo exemplo existente de *pictura* arquitetônica, um dispositivo para o trabalho de memória encontrado comumente, com frequência em uma forma muito elaborada, na literatura da Idade Média posterior, mas cujas raízes podem ser claramente percebidas na literatura da Igreja medieval primitiva. O objetivo desta seção é esboçar algo desse desenvolvimento.

O "Plano de St.-Gall" é basicamente uma máquina de meditação, em si mesmo e também enquanto plano para um aglomerado de estruturas que eram *também* máquinas de meditação, especialmente aquelas partes do monastério reservadas aos monges. Muitas das características que fizeram da arquitetura e dos livros manuscritos máquinas cognitivas adequadas foram estendidas e adaptadas para um público muito maior de clérigos e leigos depois do século XI, mas, na época do "Plano de St.-Gall", os usuários previstos de tais dispositivos eram os monges.

Isidoro de Sevilha diz que há três estágios na construção de uma edificação ("aedificiorum partes sunt tres"). São elas *dispositio*, *constructio* e *venustas*, o planejamento, o erguimento e o "revestimento" ("eloquência" ou "estilo") do edifício¹⁷. Dentro desse esquema, as *picturae* arquitetônicas funcionam como as *dispositiones* para uma composição. Ecoando esse vocabulário em sua carta ao abade Gozbert, Heito diz que havia enviado esboços "*de positione*" do monastério, a serem usados por Gozbert para outras invenções (*sollertia*). Heito está agindo como um sábio *architectus* e como um *dispositor*, uma palavra também usada algumas vezes para descrever o que um arquiteto faz¹⁸. Existe uma analo-

16 Gregório Magno, *Dialogues* II.22.2.16-17: "[Benedictus] in somnis apparuit, et loca singula, ubi quid aedificari debuisset, subtiliter designavit". Ver também os comentários de De Vogüé (que editou os *Dialogues* de Gregório para as SC) em "Le Plan de Saint-Gall".

17 Isidoro, *Etymol.* XIX.9. Ele diz mais adiante, ao definir *dispositio*, que "est areae vel solii et fundamentorum descriptio", "é uma descrição de suas fundações e de sua área ou chão", um plano e elevação. São exatamente esses os elementos esboçados para o templo visionário de Ezequiel em vários manuscritos da exposição sobre o sentido literal de Ezequiel escrita por Ricardo de St.-Victor ("In Visionem Ezechielis"), incluindo um da própria Abadia de St.-Victor (Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 14516). Sobre essas *picturae*, ver W. Cahn, "Architecture and Exegesis".

18 Pevsner cita uma biografia de Benno de Osnabrück, responsável por Speier e Hildesheim, cujo autor o chama de *architectus* e *dispositor*: "The Term 'Architect'", pp. 554-5.

gia óbvia entre esses três estágios e os três estágios retóricos de construção de uma composição: Invenção, Disposição e Ornamento.

A prática monástica de usar planos arquitetônicos como rotas para a composição meditativa parece derivar mais imediatamente da exegese das várias edificações do Antigo Testamento. No caso do plano de St.-Gall, certas características parecem modeladas sobre detalhes do Templo visionário de Ezequiel, assunto de um conjunto de dez sermões de Gregório Magno que eram uma parte comum dos colóquios monásticos, leitura nos capítulos e nos horários das refeições. Essa parte de Ezequiel foi também endossada, no século XII, por Hugo de St.-Victor, como um dos textos fundamentais para a meditação sobre as *allegoriae* ou "dificuldades" na Escritura¹⁹.

Um comentador do século IX atribuiu à igreja do monastério no "Plano de St.-Gall" o título de *templum*. Essa palavra remete-nos ao templo em Ezequiel, e também aos "templos" espirituais e cristológicos da exegese paulina. Sua entrada, que é também a entrada para todo o monastério (ver Figura B), tem a seguinte inscrição: "Este é o caminho [*via*] do Templo sagrado para as multidões, por meio do qual elas conduzem suas orações e retornam em regozijo"²⁰. Como é típico, é dada uma atenção especial à entrada, pois o caminho para dentro do monastério é o caminho da vida monástica e a passagem para a Cidade Celeste, da qual esse plano é uma ilustração exemplar.

Chamar o monastério de "caminho" lembra aquilo que João Cassiano enfatizava sobre a oração monástica, que ela é uma "rota" ou "caminho", uma metáfora governante nas antigas noções de *studium* e *disciplina*. Pensar o composto do Templo como um Caminho é análogo ao uso de mandalas na meditação budista. Como Grover Zinn caracterizou essa utilização dos símbolos, eles têm

19 *Didascalicon* vi.4 (org. Buttner, pp. 121-2). As leituras do Velho Testamento recomendadas por Hugo incluem também a narrativa da Criação (os Seis Dias, louvada como um auxílio para a memória também em "De tribus circumstantiae", de Hugo; ver *The Book of Memory*, Apêndice A); os "três últimos livros de Moisés"; Isaías, e o começo e o fim de Ezequiel (todas essas três leituras contêm visões que, como a cosmografia do Gênesis, eram usadas como *picturae* exegéticas básicas, a saber: o Serafim de seis asas, o Carro do Trono e o Plano da visionária Cidadela do Templo); e também Jó, o Saltério e o Cântico dos Cânticos.

20 "Omnibus ad Sanctum turbis pater haec via templum qua sua vota ferant unde hilares redeant"; citado a partir de Braunfels, *Monasteries of Western Europe*, p. 45. Os títulos e rubricas do manuscrito não são de Heito, mas de algum comentador um pouco posterior, depois que a cópia veio para St.-Gall. Horn publicou um estudo sobre o uso dos "números sagrados" no Plano ("On the Selective Use of Sacred Numbers"); penso que seria interessante investigar em que medida tais números se relacionam a detalhes específicos das narrativas de Ezequiel e do Êxodo.

"um valor iniciático, pois possuíam o potencial para [...] guiar [um noviço] através dos níveis de experiência pertinentes à vida de ascetismo contemplativo".²¹ Mas não são apenas os noviços que tiram proveito desses marcos do caminho; vale observar que o abade Heito enviou seu plano para o abade Gozbert, que não era nenhum noviço, para suas próprias meditações.

Não estou querendo insinuar que exista qualquer relação direta entre as mandalas orientais e as *picturae* devocionais europeias como o "Plano de St.-Gall"; elas têm, contudo, similaridade cognitiva, uma semelhança no uso. Também as mandalas são dispositivos para invenção, a serem imaginados e usados como "o caminho" da oração. As figuras de mandalas são, em algumas convenções, complexos arquitetônicos construídos em torno de um quadrado central (um exemplo, uma pintura em tecido do Tibet, do final do século XV, é mostrado na Prancha 22). De fato, talvez aquilo que mais se aproxime do uso de mandalas na prática monástica ocidental seja o próprio conjunto igreja-claustro.

IV. "Como o modelo celeste": a imagem do Tabernáculo

Há evidências, tênues mas tantalizantes, de que algumas versões de *picturae* do Tabernáculo e do Templo podem ter sido feitas e usadas como esquemas meditacionais semelhantes aos usados com mandalas, nos primórdios da cristandade e também no misticismo judaico. A cadeia de evidência (com muitas lacunas) começa com Ezequiel²². A medição do Tabernáculo no Êxodo tornou-se em Ezequiel uma atividade particularmente penitencial. "Medir o modelo" da cidade sagrada é o ritual de penitência e reconciliação de Israel com Deus:

Tu, filho do homem, mostra o templo à casa de Israel, para que possam envergonhar-se de suas iniquidades: e deixa-os medir o modelo, e envergonhar-se de tudo que fizeram. Mostra-lhes o plano da casa, e de sua estrutura, suas saídas e entradas, e toda sua descrição, e todos os seus preceitos, e o resto de seu ordenamento, e todas as suas

21 Zinn, "Mandala Symbolism", pp. 318-9. O ensaio de Zinn é dedicado a Hugo de St.-Victor, particularmente seu quadro resumido da Arca de Noé, mas seus comentários iluminam o caminho meditativo em geral. Ver também os comentários de Zinn sobre esse mesmo quadro em "Hugh of St.-Victor and The Art of Memory".

22 Ver M. Himmelfarb, "From Prophecy to Apocalypse" e *Tours of Hell*, esp. pp. 56-8, e também C. Rowland, *The Open Heaven*.

leis, e escreve-os diante de sua vista para que possam guardar todas as suas descrições e seus preceitos, e os cumpram²³.

Em Ezequiel, a medição do Templo é um ato de contrição e retorno. O texto originário de toda essa "medição" sagrada é a medição realizada por Deus do Tabernáculo para a Arca, no Êxodo. Ali, as medidas da construção são dadas no monte por Deus a Moisés: esse é o ato central de aliança e reconciliação antes da reconciliação completa efetuada por Cristo. Através do trabalho de Beseleel, o mestre construtor, esse modelo divinamente medido recebeu sua expressão material no Tabernáculo, sendo posteriormente realizado mais uma vez no templo construído por Salomão, descrito em 1 Reis 6. Mas uma realização material similar do modelo foi negada (até onde vai a narrativa do profeta) para o Templo visionário medido para Ezequiel. Em seu avatar final, como a Cidade Celeste de João, o modelo é visto em termos que jamais poderiam ter uma expressão material completa.

Esses textos eram lugares-comuns fundamentais no monasticismo medieval. Sua grande autoridade cristã advém, em última instância, de duas cadeias meditativas construídas sobre eles nas Epístolas, em 1 Coríntios 3 (o sábio mestre construtor erguendo o Templo sobre o plano da fundação, que é Cristo) e novamente em Hebreus 8, um texto que proclama Cristo como o verdadeiro sacerdote daquele Tabernáculo, cujo esboço e modelo é o Tabernáculo terreno feito por Moisés segundo as medidas de Deus²⁴. A essas edificações contruídas (fisicamente ou em visões) segundo um modelo divino foram logo acrescentadas a "medição" da Arca de Noé (que resultou na primeira aliança de Deus) e a "medição" original envolvida nos seis dias da própria Criação.

Notemos também que nesses textos, bem como na visão de João da Jerusalém Celeste, a medição do plano das estruturas é o principal meio de os visionários

23 Ezequiel 43:10-11: "Tu autem, fili hominis, ostende domui Israel templum, et confundantur ab iniquitatibus suis, et metiantur fabricam, et erubescant ex omnibus quae fecerunt. Figuram domus, et fabricae eius, exitus et introitus, et omnem descriptionem eius, et universa praecepta eius, cunctumque ordinem eius, et omnes leges eius ostende eis, et scribes in oculis eorum, ut custodiant omnes descriptiones eius, et praecepta illius, et faciant ea".

24 Hebreus 8:1-5: "Talem habemus pontificem, qui consedit in dextera sedis magnitudinis in caelis, sanctorum minister, et tabernaculi veri, quod fixit Dominus, et non homo [...] qui exemplari, et umbrae deserviunt caelestium. Sicut responsum est Moysi, cum consummaret tabernaculum: Vide (inquit) omnia facito secundam exemplar, quod tibi ostensum est in monte". O sumo sacerdote do verdadeiro Tabernáculo é Cristo, de cujo modelo (*exemplar*) todos os outros sacerdotes (e todas as outras edificações) são uma sombra. Citei o texto relevante de 1 Coríntios 3, no cap. 1, seção 4.

receberem, recordarem e recontarem suas “visões”. As “medições” são um ato de contrição, cuja rota é traçada através de um esquema mnemônico arquitetônico que serve como sua *via*. E o objetivo, o *skopos*, do caminho é, naturalmente, “a aliança da salvação”, tanto a pessoal como a social. Rábano Mauro, comentando sobre o texto em Ezequiel 43, escreveu que “‘medir a estrutura’ [do Templo] significa refletir cuidadosamente sobre a vida dos justos. E, enquanto nós ‘medimos a estrutura’, devemos enrubescer de vergonha por todas as coisas que fazemos”²⁵. Logo, “medir o modelo” tornou-se na retórica monástica um tropo da “recordação” penitencial, e também um mapa cognitivo essencial, como uma mandala, para as rotas do trabalho de memória individual e, nas liturgias e procissões, também o cívico, visto que as medições bíblicas também reconciliam uma comunidade inteira com Deus.

O plano do Templo era claramente um tropo comum da literatura visionária. Ezequiel é um dos primeiros exemplos, mas o livro apocalíptico judaico chamado de 1 Enoque (século I a.C.) utiliza uma visão do Templo, incluindo uma descrição de seu plano e de sua estrutura, como instrumento estruturante²⁶. Ele era usado também no ensino. Henri de Lubac e Beryl Smalley escreveram a história desse tropo na exegese cristã primitiva: já mencionei isso. As palavras dirigidas por Quodvultdeus “àqueles que têm gosto por construções”, que citei em meu primeiro capítulo (seção 4), deixam claro que as *picturae* arquitetônicas como essas eram de uso literário corrente como esquemas inventivos tão cedo quanto no século IV. A Décima Quarta Conferência de João Cassiano é a narrativa detalhada de uma extensa meditação feita pelo padre do deserto aba Nesteros sobre A Arca de Noé e os vasos sagrados²⁷.

Há também evidências de que uma imagem com o aspecto de um mapa, representando o Tabernáculo (ou o Templo) como um projeto esquemático, não narrativo, circulava de maneira independente pelo menos na Antiguidade tardia²⁸.

25 Hrabanus Maurus, *Commentarii in Ezechielem prophetam* XVII.xliii (PL 110.991): “Metiri vero est fabricam, pensare subtiliter justorum vitam. Sed dum metimur fabricam, necesse est, ut ex cunctis quae fecimus, erubescamus”.

26 Ver Himmelfarb, “From Prophecy to Apocalypse” e *Tours of Hell*, para uma análise das características e relações entre os textos antigos desse gênero. O templo visionário é descrito em 1 Enoque 90.

27 O tropo do Tabernáculo também é, como observei anteriormente, uma presença importante no prólogo à *Regula Benedicti*, que traz uma referência específica ao Salmo 14, “Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo?”.

28 H. Kessler, “Through the Temple Veil”: “uma representação cartográfica do tabernáculo circulava como uma imagem independente já na Antiguidade tardia” (p. 60). Outros ensaios que discutem essas imagens incluem C. Roth, “Jewish Antecedents”, e E. Revel-Neher, “Du Codex Amiatinus”.

Os murais da sinagoga em Dura-Europos (século III) apresentam uma imagem do Templo, cuja forma e posição no esquema geral da pintura parecem decorrer de sua importância na práxis da oração. O Templo está situado ao lado do nicho da Torá, como que demarcando um “caminho” através das cenas narrativas que estão agrupadas no restante das paredes. “O artista aqui empenhou-se em sugerir [...] uma cidade que, de seu ponto de vista, tinha necessariamente uma significação universal. Em uma sinagoga, essa só poderia ser a cidade de Jerusalém.”²⁹ Um papel iniciático similar, recordemos, foi atribuído a uma *pictura* de Cristo em Majestade na parede do oratório de Celas. Se a prática monástica havia “traduzido” a ortopraxis judaica, faria um sentido topológico perfeito representar Cristo no lugar reservado a Jerusalém, uma tradução sancionada pelo próprio Paulo.

Um esquema pictórico do santuário do templo com os vasos sagrados também podia desempenhar um papel de iniciação e orientação nos livros manuscritos. Cecil Roth explica que “nas Bíblias judaicas iluminadas [...] parece que era convencional incluir uma página dupla [...] mostrando os Vasos do Santuário, como a ilustração representacional solitária [...] Elas são invariavelmente, ou quase invariavelmente, colocadas antes de todo o texto bíblico”³⁰. Os códices iluminados da Bíblia hebraica existiram nos primeiros séculos da Era Comum; muitos estudiosos, desde Roth, demonstraram as complexas interações sociais das comunidades de famílias de judeus e cristãos nos primeiros séculos, e como seu diálogo, incluindo um diálogo de imagens, conseguiu penetrar o monasticismo cristão antigo da Síria e do Egito.

Como explica Roth, os vasos do santuário são mostrados dentro de uma representação do santuário, quer seja o Templo ou — mais frequentemente — o Tabernáculo (esta última forma mostra as cortinas enlaçadas descritas no Êxodo). Essa representação básica, do Tabernáculo e dos vasos, é uma tradição pictórica antiga: Roth conclui que “tanto judeus como samaritanos conheciam ilustrações bíblicas desse tipo, talvez antes ou bem no início” da Era Comum³¹.

29 Kraeling, *The Synagogue*, p. 107. Ver também K. Weitzmann e H. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue*, que discute como a imagem do Templo (ou do Tabernáculo) pode ter-se disseminado. Sobre a significação devocional da versão literária do tropo do Templo-Tabernáculo, ver J. Levenson, “The Jerusalem Temple”.

30 Roth, “Jewish Antecedents”, p. 25. Ainda que detalhes do artigo de Roth tenham sido modificados por estudiosos posteriores (ver especialmente o trabalho de Kessler e Revel-Neher), continua sendo uma demonstração importante não somente das mais antigas influências das tradições judaicas nas tradições cristãs, mas também de sua influência contínua sobre aspectos da arte cristã em toda a Idade Média que se seguiu.

31 Roth, “Jewish Antecedents”, p. 36.

A pintura mais conhecida desse tipo do Tabernáculo é aquela pintada no início do século VIII (c. 715) para o Codex Amiatinus (Prancha 24). Feita no Monastério de Beda em Jarrow por escribas anglo-saxões, essa enorme Bíblia parece ter sido modelada (embora se discuta o quão estreitamente o foi) sobre um manuscrito italiano perdido, feito no Monastério de Cassiodoro em Vivarium e conhecido como Codex Grandior³².

As influências estilísticas e as associações práticas das imagens do Tabernáculo-Templo constituem um capítulo fascinante do entrecruzamento das sociedades levantinas nos séculos III e IV, e (o que se tornará uma fonte da imagem do Codex Amiatinus) da diáspora de monges cristãos e estudiosos judeus falantes do grego, especialmente da Síria, para dentro da Europa ocidental merovíngia e anglo-saxã, resultado das conquistas árabes do século VII. Contudo, o que me interessa aqui é o uso da representação do Tabernáculo como uma *pictura* mnemotécnica e meditacional, do gênero que estive definindo.

Roth ressaltou que uma representação do Tabernáculo era usada tipicamente não como uma ilustração acompanhando o Êxodo, no ponto em que as convenções modernas sobre ilustrações a colocariam; em vez disso, ela era colocada no início da Bíblia. Essa é também sua posição no Codex Amiatinus, no qual agora ocupa um bifólio, ff. IIv-III. Essa não era, certamente, sua posição original. Alguns estudiosos pensam que essa imagem deveria ser colocada nas ff. 4v-5, imediatamente em frente aos primeiros materiais textuais; outros, que ela teria sido colocada tanto no Codex Grandior como no Codex Amiatinus, nos quais Cassiodoro disse que ela estava "in capite", "na cabeça" do livro, antes de qualquer outra coisa³³. Qualquer que seja a hipótese correta, o diagrama do Tabernáculo é

32 Os quatro ensaios concernentes à datação, à escrita e às fontes desse manuscrito que achei mais úteis são (em ordem cronológica) R. Bruce-Mitford, "The Art of the Codex Amiatinus"; Revel-Neher, "Du Codex Amiatinus"; Corsano, "The First Quire of the Codex Amiatinus"; e P. Meyvaert, "Beda, Cassiodorus, and the Codex Amiatinus". Embora os historiadores costumassem considerar esse manuscrito uma cópia exata de exemplares clássicos, a opinião geral mudou, passando a enfatizar sua produção completamente anglo-saxã e também os elementos anglo-saxões em sua "tradução" do estilo clássico. Corsano e Bruce-Mitford preocupam-se particularmente em mostrar a matriz anglo-saxã do manuscrito; Revel-Neher, ampliando alguns comentários de Roth, está preocupado em mostrar que a forma de representação do Codex Amiatinus não está baseada diretamente em modelos judaicos, mas exibe evidências de tradução através de manuscritos do Octateuco (eles próprios apenas parcialmente baseados em antecedentes judaicos) feitos por cristãos bizantinos. Sobre esse ponto, ver também Weitzmann e Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue*. Meyvaert está especialmente preocupado com o entendimento que Beda tem de Cassiodoro e examina nesse contexto a imagem do Tabernáculo.

33 Uma imagem do escriba, "Ezra", está agora posta entre o bifólio do Tabernáculo e o texto; a imagem da qual ela foi copiada mostrava Cassiodoro em sua sala de estudo, um engano dos

concebido para ser uma introdução ao texto, ocupando a posição tradicional de uma *pictura* inventiva e meditacional. O plano do edifício usado no Codex Amiatinus, além do mais, não é uma "ilustração" do texto literal³⁴. Não importa o quanto seus detalhes possam representar as medições do texto do Êxodo (alguns conseguem, outros não), "medir o modelo" do Tabernáculo-Templo era em si mesmo um ato visionário e penitencial, "intencionando" nossas emoções e nossa mente à leitura oracional³⁵.

Cassiodoro discutiu brevemente a fonte de suas "imagens" do Tabernáculo e do Templo em seu Codex Grandior. Ele se refere a isso periféricamente, porque está na verdade falando sobre como sua fonte para seu comentário sobre os Provérbios foi o comentador grego cego Dídimo. Como Dídimo tinha sido capaz de olhar tão claramente com seu coração ("perspicuo corde conspexit"), embora não pudesse enxergar para ler, era algo que Cassiodoro achara absolutamente inacreditável, diz ele, até que um grego "da Ásia", de nome Eusébio, veio a Vivarium. Esse Eusébio havia sido cego desde a infância, e no entanto:

tinha guardados na biblioteca de sua memória tantos autores, tantos livros, que podia satisfatoriamente contar a outros que estivessem lendo em que parte de um códice poderiam encontrar aquilo de que ele tivesse anteriormente falado [...] Ele [nós] recordou como o Tabernáculo e o Templo do Senhor foram formados segundo o modelo do Céu [*ad instar caeli fuisse formatum*], o qual, habilmente pintado em sua configuração própria [*depicta*

executores anglo-saxões do Codex Amiatinus que o tomaram por Ezra. Meyvaert, "Beda, Cassiodorus and the Codex Amiatinus", argumenta que a imagem do Tabernáculo vinha em primeiro lugar no Codex Grandior, seguida imediatamente por uma imagem das cercanias do Templo, e que todo o resto do material vinha em seguida a essas duas "imagens" bifolias; ele sustenta que os escribas do Amiatinus teriam seguido essa ordem. Bruce-Mitford, "The Art of the Codex Amiatinus", situou a imagem do Tabernáculo no Amiatinus depois de alguns versos de dedicatória e do retrato de "Ezra", e logo antes da matéria introdutória do texto (as divisões dos livros, o Sumário etc.). Ver Corsano, "The First Quire of the Codex Amiatinus", sobre a evidência codicológica de que essas folhas iniciatórias tenham sido movidas.

34 Discordo do comentário de Revel-Neher segundo o qual o diagrama do Amiatinus é inteiramente literal, "liéé étroitement au texte, le suivant précisément, cherchant à l'illustrer fidèlement", diferentemente das imagens dos Vasos Sagrados na tradição judaica, que servem a um sistema simbólico cultural e religioso (p. 16). Esse é outro exemplo em que a aplicação de uma oposição categórica entre "literal" e "simbólico" obscurece a maneira como se acreditava que uma figura de leitura antiga ou medieval funcionava.

35 Ver Ousterhout, "Loca Sancta", para um relato sobre como a transferência das "medidas", *mensurae*, lugares ou objetos santos de Jerusalém para locais na Europa era visto como um tipo de transferência de relíquias.

subtiliter lineamentis propriis], eu convenientemente adaptei no compêndio [*pandecte*] latino maior do Codex Grandior³⁶.

Depois da dispersão da biblioteca de Vivarium, pouco depois da morte de Cassiodoro (em torno de 580), esse compêndio (um *pandecte* contém todos os livros da Bíblia em um só volume) foi, no século seguinte, levado para a Inglaterra por Bento Biscop e usado por Beda em Jarrow. No início do século VIII, Beda escreveu comentários sobre a descrição do Tabernáculo no Êxodo e sobre o Templo de Salomão, descrito em 1 Reis 6, e em cada um desses comentários menciona ter visto a "pictura" desenhada por Cassiodoro³⁷. Os comentários de Beda sobre esses objetos, por sua vez, juntamente com os de Jerônimo e de Gregório Magno, tornaram-se padrões, até serem gradualmente substituídos durante o século XII e os seguintes.

A *pictura* do Tabernáculo ocupava uma posição introdutória e orientadora no Codex Grandior, como agora no Amiatinus. O contexto das observações de Cassiodoro sugere que ele admitiu sua utilidade para o trabalho de memória. Notemos como a *pictura* surge em uma discussão sobre memórias notáveis, aquelas de dois comentadores cegos que possuíam, cada um, uma tão clara visão "do coração" que eram capazes de ler facilmente e encontrar instantaneamente o que queriam na tão admirada "biblioteca de textos" armazenada em suas memórias. Fica claro, a partir do que diz aqui Cassiodoro, que ele associou a grande memó-

36 Cassiodoro, *Institutiones* 1.5.2 (org. Mynors, p. 22-3): "Hic tantos auctores, tantos libros in memoriae suae bibliotheca condiderat, ut legentes probabiliter admoneret, in qua parte codicis quod praedixerat invenirent. [...] Commonuit etiam tabernaculum templumque Domini ad instar caeli fuisse formatum; quae depicta subtiliter lineamenti propriis in pandecte Latino corporis grandioris aptavi". Eusébio "da Ásia" pode ter vindo do Egito; ver Meyvaert, "Bede, Cassiodorus, and the Codex Amiatinus", p. 835, n. 45. Sobre as associações gerais de Vivarium com o mundo mediterrâneo nessa época, o ensaio de P. Courcelle, "Le site du monastère de Cassiodore", ainda tem muito valor. Cassiodoro menciona as ilustrações de seu Codex Grandior também em seu comentário sobre os Salmos, mas não repete ali a história de Dídimo. O consenso entre os estudiosos é de que Beda não conhecia as *Institutiones* de Cassiodoro, mas tinha familiaridade com o comentário sobre os Salmos e possuía o Codex Grandior com suas ilustrações; ver Meyvaert, "Bede, Cassiodorus, and the Codex Amiatinus".

37 Os detalhes do Altar do Sacrifício descritos por Beda foram feitos, diz ele, "quo modo in pictura Cassiodori Senatoris [...] expressum vidimus", "do modo como vimos claramente definido na ilustração de Cassiodoro Senador" (*De Tabernaculo* II, CCSL 119A, 81.1565-1567). E ele diz que viu o templo "in pictura Cassiodori". (*De Templo* II, CCSL 119A, 192.28-193.52; minha citação está na p. 193.48-49, mas a passagem toda é relevante.) Uma boa descrição geral da Bíblia tal como Beda a conhecia é a de Hunter Blair, *The World of Bede*, p. 211-36; ver também R. Marsden, *The Text of the Old Testament in Anglo-Saxon England*.

ria de Eusébio a seu conhecimento do "modelo" ou dos planos do Tabernáculo e do Templo, e que os incluiu em seu Codex Grandior como um instrumento importante para os seus leitores.

Notemos também que a imagem do Tabernáculo foi concebida "em sua configuração própria" ao plano ou modelo (*ad instar*) não de uma edificação terrena, mas "do céu". Em outras palavras, ela "recorda Jerusalém" do mesmo modo como o faz a medição visionária da cidade em Ezequiel. Ezequiel, por seu turno, é o precursor da visão de João da Jerusalém Celeste; lembremos que também João viu um anjo com uma vara de ouro, com a qual ele media a Cidade. Essa é uma característica proeminente nas imagens da Cidade Celeste dos Beatos. E "memória do paraíso" ou "memória de Jerusalém" são, como vimos, talvez a mais comum das metáforas monásticas para o trabalho de memória meditativo. A pintura de Cassiodoro feita segundo o modelo do Céu, eu sugeriria, funcionava como uma mandala, proporcionando o "caminho" ou *dispositio* para a composição meditativa, o "caminho" básico para ler a Bíblia. A imagem do Tabernáculo no Amiatinus também teria essa função, a mesma função retórica das páginas de tapetes de cruces, mais comuns. Para os cristãos, iniciar uma meditação com a imagem do Tabernáculo é uma outra forma de começar pela pintura da Cruz, pois (via Hebreus 8) Cristo é o "verdadeiro" tabernáculo, o modelo exemplar mostrado a Moisés no monte ("tabernaculum verum [...] exemplar quod tibi ostensum est in monte").

A imagem do Codex Amiatinus não é derivada exclusivamente do texto do Êxodo, como indicam muitos dos seus detalhes. Por exemplo, estão escritos sobre o diagrama os quatro nomes gregos para os pontos cardeais, Arkton, Dysin, Anatolen, Mesembrian; segundo uma tradição exegética, as iniciais desses nomes formam o nome de Adão (*Adam*). Os nomes e os censos populacionais das tribos dos hebreus, tirados do Livro dos Números, também são escritos sobre o diagrama. Tais detalhes funcionam da forma inventiva como deveria funcionar o ornamento, convidando a mais meditação. Eles sugerem (também um lugar-comum exegético) que o Tabernáculo "abarca os quatro cantos do mundo e com ele a inteira progênie de Adão"³⁸. E pode-se ligar esse tropo recordado à antiga (especialmente helenística) convenção das geografias cósmicas, encontradas, por exemplo, na topografia divina de Cosmas Indicopleustes, que desenhou o mundo com a forma do Templo de Jerusalém, e no desenho "cartográfico" do Templo-Tabernáculo em manuscritos gregos do Octateuco³⁹.

38 Corsano, "The First Quire of the Codex Amiatinus", p. 10.

39 Sugerido por Revel-Neher, "Du Codex Amiatinus"; ver também os comentários de Kessler, "Medieval Art as Argument". Meyvaert não só está convencido de que a imagem derivava de

A representação do Tabernáculo no Amiatinus é, portanto, um tipo de mapa, um mapa para a leitura. As vantagens de proporcionar uma tal carta cognitiva para o trabalho de memória também sugerem a razão por que era providenciado um *mappamundi* em obras meditativas monásticas que aparentemente não teriam nenhuma relação com a geografia terrestre, tal como nos Apocalipses dos *Beatus*. E no entanto, nesses manuscritos, encontra-se um mapa (como na Prancha 1) entre as primeiras páginas do livro, ao passo que a Jerusalém Celeste é colocada como parte do quadro-história de Revelação 21.

Há uma outra peculiaridade na imagem do Amiatinus. Metade das colunas em torno do perímetro do santuário são mostradas à frente das cortinas e a outra metade atrás delas. Elisabeth Revel-Neher ligou essa curiosa perspectiva dupla a uma tradição pictórica encontrada em manuscritos judaicos e em manuscritos primitivos do Octateuco, nos quais o Tabernáculo é visto tanto do interior (onde as colunas estão à frente das cortinas) como do exterior (em que as cortinas cobrem as colunas). Essas duas perspectivas dividem diagonalmente o retângulo. Ainda assim, uma terceira perspectiva, verdadeiramente "aérea", é utilizada para os Vasos Sagrados e o *sancta sanctorum*. As perspectivas variantes fazem com que o "olho da mente" se mova continuamente, não como um observador olhando ou mesmo aproximando-se de uma distância fixa, mas à maneira de alguém que circula pelo edifício em sua própria mente, olhando, portanto, de diferentes ângulos, à medida que se move através dos "lugares" de um esquema mental. A *pictura* do Codex Amiatinus não é um plano estático, ela requer (se estamos prestando a devida atenção) que nos imaginemos circulando dentro da imagem. Em resumo, ela proporciona, em seu plano simples e rigoroso, os *ductus* retóricos.

V. A mnemônica arquitetônica na retórica monástica: dois exemplos do século XII

O uso mnemotécnico de edificações por um orador, para compor e recordar a estrutura de sua composição, é mais familiar aos estudiosos modernos na forma

manuscritos do Octateuco, mas de que está especificamente ligada à imagem topográfica do mundo na forma do Templo de Jerusalém nos manuscritos da "Topografia" de Cosmas Indicopleustes: ver o pós-escrito a "Bede, Cassiodorus, and the Codex Amianitus", p. 883. As evidências dessa influência foram apresentadas por Wolska-Conus, "La 'Topographie chrétienne' de Cosmas Indicopleustes", que traz as descrições e análises mais abrangentes dos manuscritos de Cosmas. Todos eles contêm um desenho do mundo como o Templo de Jerusalém. Sobre o gênero em geral na literatura e pedagogia pagãs, ver a Introdução a Jacob. La description de la terre habitée de Denys d'Alexandrie.

que assumiu na retórica antiga. Tal uso foi descrito em certa extensão na *Rhetorica ad Herennium*, e existem alusões a alguns esquemas similares em outras retóricas antigas, notadamente na discussão de Quintiliano sobre a *memoria* retórica e nos comentários de dois professores do final do império, Julius Victor e Marciano Capela.

Mas esse esquema não é a forma mais influente de mnemônica arquitetônica conhecida na Idade Média, especialmente antes do final do século XIII. As estruturas meditacionais da retórica monástica também incluíam comumente edificações, e por isso essa mnemotécnica apresenta uma semelhança superficial com o esquema clássico. As fontes da prática monástica, porém, são bastante diferentes, como vimos. Contudo, enquanto "memórias locacionais", as duas técnicas são na prática suficientemente semelhantes para terem feito a mnemônica arquitetônica descrita na *Rhetorica ad Herennium* parecer familiar quando Alberto Magno a reviveu como a melhor arte da memória. Ele casou a doutrina clássica com a prática monástica quando colocou como paradigma de uma mnemônica arquitetônica o monastério no lugar da habitação romana⁴⁰.

No método antigo, um aluno de retórica era aconselhado a primeiramente usar uma construção real, tal como sua própria casa, a qual ele revisitaria com frequência, estabelecendo-a assim tão firmemente em sua memória que sua forma lhe proporcionaria as rotas e "cenários" plenamente familiarizados de sua mente rememorante. Pode-se também construir planos imaginários para usar como pano de fundo. Mas esses são suplementares, diz o autor do *ad Herennium*, e devem ser modelados pela imaginação se não estivermos satisfeitos com o já existente⁴¹.

Em contraste, no ensino monástico a prática ordinária era construir uma edificação inteiramente ficcional, em vez de utilizar uma já existente. Ao evocar um plano de edificação como instrumento para uma estrutura composicional, os escritores monásticos não usavam habitualmente os edifícios dos mosteiros em que viviam, mas preferivelmente desenhavam uma construção típica, exemplar — não muito diferente daquelas do mosteiro idealizado do "Plano de St.-Gall".

Por exemplo, Pedro de Celle (cujo pendor para construir figuras composicionais descrevi no último capítulo) usou todo um mosteiro como uma das *picturae* estruturadoras em seu *Liber de panibus*, uma meditação sobre os *panes*

⁴⁰ A revivescência da técnica mnemônica da *Rhetorica ad Herennium* durante a última parte do século XIII é descrita em *The Book of Memory*, pp. 122-55.

⁴¹ Cf. *Rhetorica ad Herennium* III.xix.32.

propositionis ou pães da Presença, que são postos sobre a mesa em meio aos Vasos Sagrados, dentro do Tabernáculo (Êxodo 25:30). O "livro dos pães" é, assim, outra de suas meditações sobre a estrutura do "Tabernáculo de Moisés"⁴². Pedro escreve:

O peito de Jesus está ali, o refeitório; o seio de Jesus está ali, o dormitório; a face de Jesus está ali, o oratório; a largura, o comprimento, a altura e a profundidade de Jesus estão lá, o claustro; a companhia de Jesus e todos os santos estão lá, o capítulo; as histórias de Jesus sobre a unidade do Pai, do Filho e do Espírito Santo, e o primeiro mistério de Sua encarnação, estão lá, o auditório⁴³.

Pedro poderia ter estado olhando para um "Plano de St.-Gall" internalizado — de fato, acredito que ele estava usando uma imagem similar, embora inteiramente mental, e convidando seus ouvintes, para quem um plano monástico era algo absolutamente familiar, a também usá-la. Com seu repetitivo "ibi est", ele está claramente demarcando os locais do monastério, para si mesmo e para seu público. Notemos também como as medidas corporais de Jesus ("largura, comprimento, altura e profundidade) e o plano medido do tabernáculo (como o monastério) encontram-se completamente fundidos na imagem de Pedro, que amplifica a combinação originária presente nas Epístolas de Paulo. O que é criado é uma mnemônica útil e poderosa para todo tipo de matéria doutrinária e exegetica, "situada" nas locações de um monastério exemplar.

42 Pedro de Celle escreveu dois tratados sobre o Tabernáculo de Moisés. Sobre a popularidade, durante o século XII, do uso das construções mosaicas no Êxodo como instrumentos inventivos e posicionais para composição, ver De Lubac, *Exégese medieval*, vol. 3, pp. 403-18; ele observa, como faz Leclercq, que os textos sobre o Tabernáculo desempenhavam entre os beneditinos o mesmo papel que o Cântico dos Cânticos entre os cistercienses, enquanto estruturas meditativas preeminentes (pp. 406-7 e p. 407, n. 1). Isso pareceria ser uma evidência da ação de modismos na práxis meditativa, de preferências por uma ou outra estrutura entre ordens diferentes e/ou diferentes lugares e épocas. A preferência pelo uso de cruzes adornadas com pedras preciosas como imagens iniciadoras, como aquela de *The Dream of Rood* [O Sonho do Madeiro], pode ser outro exemplo de modismo meditativo; ver Raw, *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography*, pp. 67-90. Preferências não devem, contudo, ser confundidas com capacidade; qualquer um dos dispositivos meditativos tradicionais, *formulae*, deveria estar, pelo menos putativamente, disponível para uso daqueles educados na ortopraxis monástica.

43 Pedro de Celle, *Liber de panibus* (PL 202.965): "Pectus Iesu, ibi est refectorium; sinus Iesu, ibi est dormitorium; vultus Iesu, ibi est oratorium; latitudo, longitudo, sublimitas et profundum Iesu, ibi est claustrum; consortium Iesu et omnium beatorum, ibi est capitulum; narrationes Iesu de Patris et Filii et Spiritus sancti unitate, et de apertione mysterii incarnationis suae, ibi est auditorium".

Quando realmente desenhados, os planos monásticos para edificações imaginárias empregarão frequentemente detalhes derivados de estruturas que o artista pode ter visto (isso é aparente, por exemplo, nos vários estilos de arcos e ameias nos planos da "Cidade Celeste"); mas, ao mesmo tempo, essas imagens obviamente não pretendem reproduzir qualquer edificação real. O tratado de Ricardo de St.-Victor sobre o sentido literal de Ezequiel traz muitos planos detalhados das edificações, e é acompanhado por desenhos que incorporam características do estilo arquitetônico monástico de sua época (Plancha 23)⁴⁴. Nas ficções monásticas, pode-se sempre usar as próprias experiências para ajudar a "recordar Jerusalém", estando ao mesmo tempo consciente de que, como escreveram Agostinho e Alcuíno, a imagem fictícia de uma pessoa diferirá da de outra, pois essas imagens são produtos formados a partir das *memoriae*.

Ao mesmo tempo, essas edificações não são "inteiramente imaginárias", no sentido que atribuímos a essa frase. Elas existem como palavras em um texto (a Bíblia) que pode ser "revisitado" com frequência, e dessa maneira tornado inteiramente familiar e habitual, pelo poder da *phantasia* respondendo à *enargeia* dos textos originais. A memória ideal do monge continha vários conjuntos de estruturas derivadas da Bíblia, que se apresentam como uma série de planos e elevações, disponíveis para o uso cognitivo.

Um exemplo simples da técnica básica aparece em um dos sermões de Bernardo de Claraval sobre o Cântico dos Cânticos. Bernardo expande o texto do capítulo 1, versículo 3: "Introduxit me rex in cellaria sua", "O rei me introduziu em seus depósitos". A meditação subsequente é construída como um conjunto de aposentos, imaginados como "lugares" numerados:

para começar, imaginemos que são lugares cheios de perfumes dentro dos aposentos do Noivo, onde especiarias variadas exalam seus perfumes, onde as delícias se multiplicam. Dessa mesma maneira, os produtos do jardim e do campo são separados para serem guardados [...] A noiva corre, e também as donzelas; [...] A porta é prontamente aberta para ela [...] Mas e as donzelas? Elas seguem à distância (grifo meu)⁴⁵.

Notemos como Bernardo nos dá um começo claro, e nos encoraja a produzir uma visualização sinestética de nossos "lugares". São depósitos para produtos do

44 Elas foram discutidas por Cahn, "Architecture and Exegesis".

45 Bernardo de Claraval, *Sermones super Cantica* 23.1.1 (SBO I, p. 138.14-20): "Cogitemus ea interim loca quaedam redolentia penes sponsum, plena odoramentis, referta deliciis. In istiusmodi nempe officina potiora quaeque ex horto sive ex agro servanda reponuntur. [...] Currit sponsa, currunt adolescentulae [...] Sine mora aperitur ei [...] Adolescentulae autem quid? Sequuntur a longe". Ao fazer minha própria tradução, consultei a de Kilian Walsh.

jardim ou do campo, dois lugares-comuns para os produtos da *memoria*, pois Bernardo se refere às flores e aos frutos da Escritura estocados nos “compartimentos” de uma memória treinada. Para que não haja qualquer dúvida, Bernardo começa imediatamente a “colher” uma seleção dessas “flores”. Ele faz citações alusivas de Romanos e dos evangelhos de João e de Mateus, enquanto “coloca” nesse primeiro “compartimento” — literalmente abrindo sua porta — a Noiva que corre, repleta com o Espírito, e suas damas seguindo à distância.

Em seguida, Bernardo descreve o plano de todo o seu sermão em termos de uma simples organização de compartimentos:

Mais adiante [no Cântico dos Cânticos] há menção a um jardim (5:1) e a um quarto (3:4), os quais *eu reúno* a esses compartimentos e torno parte da presente discussão. Quando examinados em conjunto, o sentido de cada um deles torna-se mais claro. Então, com sua licença, vamos procurar nas Sagradas Escrituras estas três coisas: o jardim, o depósito, o quarto. [...] *Seja então o jardim o sentido narrativo direto e sem adorno da Escritura, o depósito o seu sentido moral, e o quarto, o mistério da contemplação divina (grifo meu)*⁴⁶.

Notemos como Bernardo “reúne” seu primeiro lugar a outros dois, um jardim e um quarto. Notemos também que a sequência final de lugares — jardim, depósito, quarto — não reflete completamente sua ordem de aparição no texto bíblico, antes responde a uma ordem “artificial” que Bernardo inventou para esse sermão. Trata-se de uma estratégia retórica que atende aos requisitos da técnica mnemônico-inventiva de Bernardo e também da de seu auditório. Esses lugares, em seu simples esquema, servem como “puxadores” (*formae tractandí*) para outros assuntos (trazidos em textos lembrados *ad verba* e também *ad res*)⁴⁷.

O depósito textual expande-se em três, “três aposentos, por assim dizer, em um depósito”. Um “apartamento”, Bernardo o identifica a uma sala dos vinhos, na qual a Noiva é introduzida em Cântico dos Cânticos 2:4 — ele então decide por conta própria, diz ele, “dar nomes aos outros dois: a sala dos unguentos e a sala

46 Idem, op. cit., 23.II.3 (SBO I, p. 140.14-20): “In consequentibus mentio fit etiam de horto et de cubiculo, quae ambo nunc adiungo istis cellariis et in praesentem disputationem assumo; nam simul tractata melius ex invicem innotescunt. Et quaeramus, si placet, tria ista in Scripturis sanctis, hortum, cellarium, cubiculum. [...] Sit itaque hortus plana ac simplex historia, sit cellarium moralis sensus, sit cubiculum arcanum theoriae contemplationis”.

47 A distinção escolástica entre *forma tractandí*, a ordem que um autor escolhe para compor, e *forma tractata*, a ordem exibida por uma obra já composta, não foi, até onde sei, empregada por Bernardo, mas a ideia da composição ser um processo de “puxar” materiais para uma ordem formal era-lhe certamente familiar. Sobre as definições escolásticas para esses termos, ver Minnis et al., *Medieval Literary Theory and Criticism*, p. 198.

das especiarias⁴⁸. E dentro desses três aposentos outros textos, por sua vez, serão recolhidos. Depois de ter cumprido o seu circuito dos depósitos, Bernardo passa ao quarto (*cubiculum*)⁴⁹ e, então, com uma meditação sobre a natureza do silêncio, aquilo que está “coletado” no quarto, o sermão termina. Antes, porém, de encerrar, Bernardo resume sua *res* para seu público:

E agora, para que suas memórias possam manter um resumo [*memoria vestra compendium teneat*] de minha prolongada discussão sobre o depósito, o jardim, o quarto, lembrem-se das três divisões do tempo, de três tipos de mérito e de três recompensas. Liguem os tempos com o jardim, os méritos com o depósito e as recompensas à tripla contemplação de quem busca o quarto. Estou satisfeito por ter dito o suficiente sobre o depósito. No que concerne ao jardim e ao quarto, se houver algo a acrescentar ou algo já dito que precise ser modificado, não vamos passar por cima disso [e ser incapazes de encontrá-lo] em seu próprio lugar⁵⁰.

Esse resumo é uma *pictura* de sua meditação anterior (embora no final em vez de no início), um diagrama resumido de seus grandes temas. Contudo, se retornarmos ao texto real de Bernardo, veremos que ele próprio não usa na sua composição atual todos os “lugares” do triplo esquema locacional que ele descreve no resumo. Por exemplo, ele quase não gasta nenhum tempo com as “três divisões de tempo” que ele associou ao jardim (de fato, ele mal menciona o jardim). Portanto, em vez de um diagrama limitado a seu próprio sermão real, o que Bernardo dá a seus ouvintes — *pelo bem de suas memórias* — é um conjunto de lugares aos quais eles podem agarrar-se e que podem usar para preencher com mais material, quando ele, Bernardo, decidir retornar a esses mesmos lugares em outros sermões. Notemos particularmente como Bernardo insiste em que seu público — “vocês” — deve “lembrar” os lugares sugeridos por ele, e conservá-los na mente para preenchê-los com adições e modificações relevantes conforme forem ouvindo o restante de sua série de sermões.

48 Bernardo de Claraval, *Sermones super Cantica* 23.II.7 (SBO I, p. 142.23-4): “Puto, si bene intellexisti utriusque cellae proprietates, non incongrue me hanc Unguentariam, illam Aromaticam appellasse testaberis”.

49 Idem, op. cit., 23.IV.9 (SBO I, p. 144.19): “Iam ad cubiculum veniamus”.

50 Idem, op. cit., 23.VI.17 (SBO I, p. 150.11-17): “Iam ut horum quae de cellario, horto, cubiculo, longiori sunt disputata sermone, memoria vestra compendium teneat, mementote trium temporum, trium meritorum, trium quasi praemiorum: in horto advertite tempora, merita in cellario, praemia in triplici illa contemplatione cubiculum inquiringis. Et de cellario quidem ista sufficiant. Porro de horto vel cubiculo, si qua addenda, aut alia forte quam dicta sint modo advertenda occurrerint, loco suo non praetereamus”.

VI. Uma "espécie de" edifício: Gregório Magno sobre o complexo do Templo em Ezequiel

Devemos ter em mente que, entre os monges, tais usos retóricos de um esquema de memória arquitetônico não eram novidade no século XII. Uma alusão a um esquema desse tipo pode ser encontrada em João Cassiano. Na Décima Conferência, abá Isaac não somente recomenda o uso de um versículo de um salmo (o primeiro versículo do Salmo 69) como uma ferramenta de meditação, mas também emprega um esquema de *loci* arquitetônicos derivados do material do Êxodo. Ao discorrer sobre os estágios da educação de um monge na disciplina da oração, ele conta ao noviço Germano e a seus companheiros que, dado que eles agora avançaram um pouco além "dos umbrais da verdadeira oração", eles podem, com a orientação de Isaac, ser trazidos para dentro, "do vestibulo [...] ao santuário interior"⁵¹. Ele também diz a Germano para escrever o versículo *in adiutorium meum intende* "sobre a soleira e a entrada de sua boca [...] nas paredes de sua casa e no santuário interior de seu coração"⁵².

Além do Tabernáculo do Êxodo, o avatar do Tabernáculo-Templo mais exegeticamente familiar para os monges do século XII era o complexo da cidadela visionária descrito em Ezequiel. Como no caso do Tabernáculo, a cidadela do Templo é descrita longamente, com planos de edificação elaborados e detalhados, cuja "medição" foi interpretada por Jerônimo e também por Gregório Magno⁵³.

51 João Cassiano, *Conférence* X.9.10 (SC 54, p. 84): "uideo uos [...] pro foribus orationis [...] ut iam intra aulam quodammodo ipsius oberrantes in adyta quoque [...] introducantur".

52 Idem, op. cit., X.10 (SC 54, p. 90): "Hunc scribes in limine et ianuis oris tui, hunc in parietibus domus tuae ac penetralibus tui pectoris conlocabis". Há uma alusão imediata a Deuterônimo 11:8-20 e uma mais distante à narrativa da Páscoa (Êxodo 12:27), mas a metáfora do edifício é usada mais extensivamente nesse texto de Cassiano do que em qualquer uma das passagens bíblicas.

53 De Lubac resume as tradições exegéticas desse texto na Idade Média em *Exégese médiévale*, vol. 3, pp. 387-403. Nas páginas 403 e 404, ele contesta a afirmação de Smalley expressa em seu tratado (*The Study of the Bible*, pp. 108-9) de que a exegese de Ricardo de St.-Victor literalizou significativamente a tradição de Gregório; De Lubac se inclina a considerar a representação literal de Ricardo como um caso especial que não pode ser generalizado como uma posição exegética. Como ficará claro em minha discussão, meu entendimento desse assunto é mais próximo do entendimento de De Lubac; penso que estamos lidando com pelo menos dois gêneros de comentário distintos, um dos quais constitui uma tentativa de "medir" o texto literal, enquanto o outro reage ao texto tomando-o como uma *écfrase* e cria a partir dele *picturae* do tipo que venho discutindo. Como nos lembra De Lubac, o texto de Ricardo provocou alguns comentários adversos na época. Pedro, o Chantre perguntava-se por que se dispendera tanto esforço (por parte de Ricardo) em "dispositiones maeccanicas in aedificiis

A exegese de Jerônimo percorre versículo por versículo o texto bíblico, e, embora ele em vários pontos encoraje a "pintura" mental em resposta à *enargeia* retórica das descrições, sua estrutura organizacional é aquela dos versículos bíblicos.

Gregório Magno, entretanto, compôs um conjunto de 10 sermões sobre os primeiros 47 versículos de Ezequiel 40, hoje reunidos como o segundo livro de suas *Homilias sobre o Profeta Ezequiel*. Estas podem ser lidas como meditações separadas, e, embora cada uma se ocupe de uma parte específica do texto, ao mesmo tempo o percorrem em toda sua amplitude. As homilias enfatizam a natureza contricional e penitencial da atividade de medir o plano do Templo. Gregório comenta que Ezequiel é chamado de "filho do homem" pelo anjo, para enfatizar a distância entre a visão divina e a sua humanidade. O que podem tais palavras manifestamente significar, diz ele de Ezequiel 40:4, senão "contemple as realidades divinas espiritualmente e ainda assim se recorde de suas limitações humanas"⁵⁴. A ideia de que a medição do Templo é um ato de *recordação* penitencial é fundamental para se compreender como esse tropo continuou a ser usado.

Gregório também enfatiza que o Templo é chamado de "quasi aedificium". Assim, diz ele, não se trata de um edifício físico, mas espiritual; não pode, portanto, ser entendido literalmente, mas apenas como uma variedade de esquema ordenador *ecfrásico*, uma *dispositio* para outras matérias. As medidas dadas em Ezequiel são incompatíveis umas com as outras — é uma "espécie de" edifício, logo, uma imagem mental⁵⁵. É essa a justificativa de Gregório para considerar

et in dispositione templi imaginarii", "planos mecânicos para os edifícios e para os lineamentos de um templo imaginário" (p. 404). O "erro" de Ricardo, segundo o julgamento de Pedro, teria sido similar ao erro no incidente da *Vida de São Bento*, no qual os monges receberam do santo um plano para o monastério, mas se distraíram com os mecanismos pelos quais o santo podia "realmente" estar ali. O "Plano de St.-Gall", enquanto exemplo de uma *pictura* material dispositiva, planejada para a "visão" espiritual, também deveria ser considerado pelos historiadores ao debater a natureza da leitura "literal" e "espiritual" durante a Idade Média: em algumas discussões modernas, a distinção entre as duas pode ter sido traçada com precisão excessiva.

54 Gregório Magno, *Hom. in Hiezech.* II. homilia ii.2 (CCSL 142, p. 226.55-56): "Spiritalia spiritaliter aspice, et tamen carnales infirmitates tuas memorare", referindo-se a Ezequiel 40:4: "Fili hominis, vide oculis tuis, et auribus tuis audi, et pone cor tuum in omnia quae ego ostendam tibi".

55 Gregório Magno, *Hom. in Hiezech.* II. homilia i.3 (CCSL 142, p. 208.51-52): "ciuitatis aedificium accipi iuxta litteram nullatenus potest", "não é possível tomar a edificação da cidade literalmente". Ver também II. homilia i.5: "non de corporalis, sed de spiritalis ciuitatis aedificium cuncta discernentur. Qui enim non se aedificium, sed quasi aedificium uidisse perhibet, cor audientium ad spiritalem fabricam mittit", "todas essas coisas devem ser aprendidas com referência à edificação não de uma cidade física, mas espiritual. E, portanto, aquele que ad-

todas as suas características arquitetônicas como dispositivos mnemônicos. Os sete níveis até o santuário (também presentes no "Plano de St.-Gall") são um recurso mnemônico para os sete estágios da Sabedoria: "Em nossa mente o primeiro nível da escada é o temor de Deus, o segundo a piedade, o terceiro o conhecimento, o quarto a perseverança, o quinto o conselho [*counsel*], o sexto a compreensão, o sétimo a sabedoria"⁵⁶. Esse lugar-comum é então elaborado no restante dessa seção, de um lance de escada ao lance seguinte, sendo também apresentado um enunciado resumido. Em outras palavras, a estrutura adotada por ele mostra o quanto Gregório está profundamente consciente das necessidades mnemônicas de suas audiências, e da importância da maneira como a criação mental de imagens "dispõe" as palavras que estão sendo escutadas.

Logo, ainda que Gregório não empregue o termo, esses sermões sobre Ezequiel utilizam a edificação descrita no texto como uma *pictura* para o seu conjunto de meditações sobre os requisitos para ser um bom cidadão na Jerusalém celeste. Gregório não tem sequer a veleidade de estar fazendo aí um comentário sobre a *littera* da visão em Ezequiel: ele afirma que isso não pode ser feito, porque a edificação no texto não tem uma existência "literal". Em outras palavras, ele parece ter entendido a própria visão em Ezequiel como uma *pictura* de "Jerusalém", mostrada ao profeta para o uso inventivo e rememorante por parte das mentes humanas, para a composição dos "lugares" mentais da oração penitente.

VII. A imagem da Arca de Noé de Hugo de St.-Victor

Assim, a tradição da mnemônica arquitetônica presente na retórica antiga abre o caminho para uma tradição monástica de compor com o auxílio de *picturae* mnemônicas inventivas, valendo-se frequentemente também de edificações. Há dois planos de edificações do século XII em escala enciclopédica, cada um

mite ter visto não a própria cidade mas uma espécie de cidade, dirige os corações de seus ouvintes para sua construção espiritual" (CCSL 142, p. 210.137-140). Jerônimo e Gregório Magno dominaram a exegese desse importante texto ao longo de todo o século XII: ver De Lubac, *Exégèse médiévale*, vol. 3, esp. pp. 388-9, 399.

56 Gregório Magno, *Hom. in Hiezech.* II. homilia vii.7 (CCSL 142, p. 321.216-219): "In mente enim nostra primus ascensionis gradus est timor Domini, secundus pietas, tertius scientia, quartus fortitudo, quintus consilium, sextus intellectus, septimus sapientia". Tomo *ascensio* em seu sentido arquitetônico de "um lance de escada" preferivelmente ao sentido mais abstrato de ascensão: em geral, opto por uma tradução das palavras que permita à mente do falante da língua inglesa construir imagens a partir delas, por razões que a esta altura devem ser óbvias.

deles denominado uma "pintura", que eu gostaria de examinar agora. Todos os dois são *picturae* fictícias, embora (como no caso do "Plano de St.-Gall") um deles tenha sido recentemente materializado, pelo menos em parte⁵⁷. Ambos são obras de cônegos, um clero cujas funções os colocavam em uma situação retórica na qual precisavam dirigir-se a uma audiência mais variada do que uma elite familiar. As duas obras são: *De pictura Arche* (ou *De arca Noe mystica*)⁵⁸, de Hugo de St.-Victor, e *De tripartita arche* (a Arca nesse caso é a arca do Tabernáculo), de Adão de Dryburgh.

A obra de Hugo de St.-Victor é enciclopédica não apenas em seu conteúdo, mas no modo como reúne várias estruturas diferentes, de menor escala, comuns na literatura meditativa anterior. Invocando as medidas da Arca dadas em Gênesis 6, Hugo começa com um "côvado" quadrado, a unidade de medida para sua imagem mental. Em primeiro lugar, como base de sua imagem, ele "pinta" esse cubo, que é também a forma da Cidade Celeste, e a primeira forma traçada no chão pelas virtudes vitoriosas de Prudência quando constroem seu templo da vitória. Na época de Hugo, essa era também a forma mais comum para o cruzeiro das igrejas, bem em frente ao altar, e também a forma dos claustros. Ele divide o quadrado em quatro, e então pinta com ouro a cruz assim formada. Cada quadrante é pintado com uma cor diferente, e, à medida que a composição vai sendo elaborada, essas cores vão sendo repetidas até formar um código mnemônico de cores para vários tipos de informação.

Bem no centro dessa cruz central, Hugo pinta um Cordeiro, o soberano da (quadrada) Cidade Celeste. O resto do plano é medido com essa unidade, e, quando Hugo começa a desenhar a seção transversal da edificação, esse "côvado", a unidade básica de medida, torna-se também o topo da coluna central da Arca e forma uma claraboia. O côvado central, que é o Cordeiro de Deus, proporciona número e luz para toda a estrutura. A imagem é, por assim dizer, medida em unidades de "Cristos", através da conhecida cadeia retórica que traduzia a arca do Templo-Tabernáculo (e a arca de Noé) na cidadela quadrada do templo

57 Ver os desenhos em D. Lecoq, "La 'Mappemonde' du *De Arca Noe Mystica*", e as pinturas de Sicard das *formae* básicas dessa imagem em *Hughes de Saint-Victor et son école*. Prancha 6, e *Diagrammes médiévaux*, Pranchas 7, 8.

58 Ver *The Book of Memory*, pp. 231-9: Sicard trocou o nome desse tratado para *Libellus de formatione arce*, utilizando esse título para sua edição. É um título melhor que o da PL, *De arca Noe mystica*, mas ainda prefiro o que é dado em alguns poucos manuscritos, *De pictura Arche*. Grover Zinn discorreu de forma convincente sobre esse tratado em seus ensaios sobre Hugo de St.-Victor, especialmente em "Hugh of St.-Victor and the Art of Memory" e "Suger, Theology, and the Pseudo-Dionysian Tradition".

em Ezequiel, e na Cidade Celeste quadrada do Cordeiro. O Cordeiro (Cristo) é também o Tabernáculo, e nós, em meditação orante, devemos erguer o Templo em nós mesmos⁵⁹. Uma "esquemática quadrada" também está presente na igreja do "Plano de St.-Gall" — ainda que não fosse usada nas construções reais daquele período, o que é bastante impressionante⁶⁰.

Em sua descrição desse projeto mental, Hugo tem o cuidado de mostrar exatamente como cada peça se articula ao esquema da estrutura toda e como os pavimentos e cômodos são divididos, para, em seguida, "colocar" informações, na forma de imagens, dentro dessas divisões, usadas como *loci* mnemônicos. Fica claro, à medida que lemos a complexa descrição, que Hugo *via* esse edifício em sua mente enquanto estava compondo: ele "caminhava" através dele e — considerando-se especialmente a frequência com que ele retorna ao tropo da Arca em suas próprias composições — utilizava-o ele próprio conforme aconselhava os outros a fazer, como uma máquina cognitiva universal.

A estrutura básica da *pictura* da Arca criada por Hugo consiste em um conjunto de caixas retangulares dispostas em três níveis: a *arca* como um "baú", um jogo de palavras que associa a Arca do Gênesis à Arca da Aliança, descrita no Êxodo, para a qual Deus também forneceu as medidas e na qual estavam guardados os textos da Lei (sobre a qual o homem justo medita dia e noite, segundo o Salmo 1). A pintura mental é guiada por associações sonoras, por palavras homófonas e polissêmicas, tanto quanto pelas cores e formas. Os jogos de palavras transformam o baú de tesouros da memória na arca de salvação de Noé, em um baú de tesouros (a arca de Moisés) que contém a matéria da salvação (a lei de Deus), a qual, guardada no baú da memória e estando assim disponível para meditação, redimirá e salvará, como a cidadela (*arc-*) de "Jerusalém" salvará o povo de Deus — contanto que eles se lembrem de "medir o modelo". E a construção da Arca em três níveis, à medida que Hugo pinta sua imagem mental, dá

59 M. Fassler, *Gothic Song*, pp. 290-320, demonstrou como a "unidade" básica da sequência victorina, "Laudes crucis", funcionou na construção de famílias posteriores de sequências victorinas, um pouco como faz o "côvado-Cristo" na medição da estrutura da Arca imaginária de Hugo; nas palavras de Fassler, a frase musical constrói a igreja como "uma grande harpa, na qual cada sequência individual é uma das cordas" (p. 319). A alteração victorina da "esquemática quadrada" enquanto um tropo da arquitetura é também incomumente rica e bem documentada. Mas o tropo em si é bem mais antigo, como vimos.

60 Sobre o problema das fontes arquitetônicas para a esquemática quadrada à época do Plano, ver Sanderson, "The Plan of St.-Gall". Até onde sei, ninguém sugeriu que a principal fonte possa ser textual, e não material, mas, na medida em que isso seja verdadeiro, tal fato apoiaria a ideia de que o plano servia à meditação, não tendo sido projetado para uma construção material.

forma — literalmente — a esse tríptico jogo com a palavra *arca* (a arca de Noé, a arca de Moisés, a arca Jerusalém) a partir do material presente na "arca" de sua memória. A *pictura Arcae* de Hugo é uma imagem construída por meio de jogos de palavras.

Além da Arca retangular em três andares, Hugo usa em sua imagem enciclopédica muitas *formulae* em menor escala. Há uma *linea* genealógica (como a *linea* dos construtores, com a qual eram medidas as fundações de um edifício). Dentro dessa forma são colocadas as imagens de alguns dos profetas e apóstolos, em duas estruturas de "teatro", cada conjunto formando um semicírculo em torno da coluna central, perfazendo, assim, a forma de um anfiteatro completo. Há um diagrama em forma de árvore (fundido com o pilar central de madeira da Arca) que estrutura uma variedade de virtudes e vícios. Há muitas escadas, preenchidas com variadas formas humanas portando rótulos, e também com os livros da Bíblia. Superposto a tudo isso está um *mappamundi*; os nomes de lugares do mapa representam graficamente e de modo generalizado as pessoas nomeadas na genealogia, a "linha" que ordena a narrativa histórica; várias virtudes são também indexadas ao longo das linhas imaginárias do mapa. Em torno e "acima" de toda a forma retangular, há um diagrama da Criação, formado pela figura de um círculo (concêntrico), contendo uma imagem da Majestade Divina e os círculos celestial e angélico.

Como vimos, a maioria desses gêneros de *picturae* esquemáticas são encontradas muito comumente, mesmo em manuscritos carolíngios, embora mais frequentemente descritas com palavras (como aqui) do que pintadas. À maneira da *écfrase* retórica, Hugo estava certamente recordando várias das imagens que havia visto. O que é incomum é a combinação de uma tal variedade de formas, a complexidade de sua disposição e as múltiplas maneiras como são "esquadrinhadas" e deslocadas segundo as variações de ponto de vista por que passa o olhar mental de Hugo, à medida que ele descreve a si mesmo "pintando" essas formas. Mas Hugo era um mestre da *memoria*.

Alguns estudiosos acreditam que o texto descreve uma pintura real, feita talvez em vários fôlios de pergaminho colados uns aos outros, à maneira do "Plano de St.-Gall", ou do pergaminho (muito maior) feito de vários couros de boi no qual foram pintadas algumas imagens meditativas por Opicinus de Canistris, um escriba que trabalhava para o papado de Avignon nos anos 1330⁶¹. Ainda que

61 Sobre Opicino, ver F. Saxl, "A Spiritual Encyclopedia of the Middle Ages" (onde ele é discutido brevemente), e, mais recentemente, M. Evans, *Medieval Drawings*, especialmente as Pranchas 83-5. Alguns de seus desenhos são muito "cartográficos". Há um debate considerável sobre se Hugo de St.-Victor descreveu uma pintura real: M. Evans, "Fictive Painting in

alguns desenhos e diagramas reais tenham sido recentemente construídos a partir das instruções de Hugo de St.-Victor, penso que ele estava empenhado em "pintar" *picturae* retóricas, e não em descrever um objeto fisicamente presente diante de si. A razão para isso é simplesmente que, se o tratado estivesse ligado de maneira importante a um esquema pintado, poderia esperar-se que alguma versão desse esquema, mesmo que distorcida ou simplificada, houvesse sobrevivido — como sobreviveram representações de várias versões de *genealogiae*, *mappaemundi*, e assim por diante⁶².

Porém, por razões que deixei claras no capítulo anterior, não penso que a questão de a "imagem" descrita ter ou não ter sido realmente pintada é, em última instância, essencial para se entender como o tratado de Hugo era usado pelo público visado por ele. Essa questão é como uma pista falsa — semelhante a preocupar-se em saber como exatamente pôde São Bento transportar seu espírito. Nas circunstâncias retóricas (de objetivos pedagógicos) que governaram a composição dessa imagem da Arca de Noé, a questão sobre se um esquema de *pictura* seria ou não pintado materialmente era respondida como uma questão de propriedade retórica, a questão de se, dados os meios de persuasão disponíveis, uma pintura material seria considerada adequada ou valiosa. A *pictura* de Hugo serve a sua função genérica de sumário e orientação, um "caminho" para os temas centrais do tratado que ela acompanha, o *De Arca Noe morali*. E dadas as convenções das *picturae* retóricas, parece provável que esses dois trabalhos sejam na realidade um só, como de fato alguns manuscritos os apresentam⁶³. Essa possibilidade — de que um tratado exegético possa conter uma extensa *pictura* verbal como uma de suas partes constituintes — é também confirmada pelo texto que considerarei em seguida, intitulado "O Tríplice Tabernáculo" (*De tripartito tabernaculo*).

Twelfth-Century Paris", diz que não, mas muitos outros estudiosos, incluindo Sicard, Zinn e Rudolph, acreditam que sim. Com base na evidência filológica, concordo com Evans nesse ponto: o uso de *pingo* e *pictura* nos tropos da *écfrase* e da *enargeia*, como vimos, é tão difundido no monasticismo, que, na ausência de algum outro tipo de evidência (como alguma sorte de desenho copiado com o texto), não é possível concluir com base apenas no uso de palavras que uma imagem "pintada" dessa espécie foi algum dia realizada materialmente, ou mesmo que tenha sido de fato concebida para sê-lo.

62 Os muitos tratados pictóricos de um contemporâneo de Hugo de St.-Victor, Hugo de Folieto, são um exemplo primordial: ver *The Book of Memory*, pp. 239-42. W. Clark, *The Medieval Book of Birds*, reproduz várias versões de algumas *picturae* prefaciais de Hugo.

63 Discuti a evidência manuscrita em *The Book of Memory*, pp. 231-2 e notas.

VIII. Adão de Dryburgh: o "Tríplice Tabernáculo, acompanhado de uma imagem"

Adão de Dryburgh, seu autor, era escocês, um cônego regular na abadia premonstratense de Dryburgh, uma dentre as várias fundações religiosas do rei David da Escócia. Exerceu sua atividade no final do século XII, um contemporâneo mais jovem de Ricardo de St.-Victor, John de Salisbury e Pedro de Celle. A ordem de cônegos à qual Adão pertencia era seguidora de São Norberto, um contemporâneo de Hugo de St.-Victor e um aluno em St.-Victor, embora ele estivesse ali antes da entrada de Hugo, em torno de 1125. A Abadia de St.-Victor foi fundada por Guilherme de Champeaux em 1110; Norberto fundou a comunidade religiosa de Prémontré em 1120. As três partes da exegese de Adão do Tabernáculo são, primeiro, um comentário sobre o sentido literal do texto do Êxodo, o tipo de material produzido pelos métodos da gramática. A maioria da parte dois é composta de um comentário "histórico" (utilizando o método da tipologia alegórica), mostrando a história da Cristandade até chegar aos contemporâneos de Adão, e a parte três é um comentário "tropológico" moralizado. O cabeçalho da parte dois a denomina *pictura*.

Embora tomando por base o texto do Êxodo, Adão distingue claramente sua própria "imagem" do Tabernáculo daquela descrita na Bíblia. A sua é uma versão resumida, simplificada, a qual, diz ele, seus ouvintes podem abrir diante de seus olhos enquanto o escutam, e usar de maneira tal que a imagem e as palavras confirmem e apoiem umas às outras:

também em [minha] imagem visível coloquei imagens e cores tais que, por meio delas, o conteúdo místico de cada tabernáculo espiritual, isto é, do tabernáculo alegórico e do tropológico, possa ser mais convenientemente indicado. [...] E porque a segunda e a terceira parte[s] deste livro dizem respeito àquela imagem, tendo aberto essa mesma imagem diante de si, vocês serão capazes de ler competentemente o primeiro livro [i.e., a interpretação literal] sob ambos os aspectos [i.e., o alegórico e o tropológico]: de forma que, percebendo ao mesmo tempo por meio de sua audição o que está sendo lido e por meio de seu olhar [*aspectu*] o que está sendo representado, vocês possam ajustar um ao outro o livro e a imagem simultaneamente⁶⁴.

64 Adão de Dryburgh, *De tripartito tabernaculo*, proêmio III.10 (PL 198.634): "in pictura quoque visibili tales picturas et colores posui, quibus utriusque spiritualis tabernaculi, allegorici videlicet et tropologici spiritualitas congruentius possit denotari. [...] Et quia secunda et tertia hujus libri pars pertinent ad picturam, extensa coram vobis ipsa pictura, utramque praefati libri partem competenter legi facietis: ut percipientes et lecta auditu, et

Em uma carta prefacial que acompanhou o envio de sua obra aos cônegos de Prémontré, Adão conta que havia recebido, dois anos antes, um pedido de John, abade de Kelso (e, enquanto tal, um superior no clero escocês), para compor um "livro acompanhado de uma ilustração [*una cum pictura*]" sobre o Tabernáculo de Moisés⁶⁵. Ele explica que John lhe pedira essa obra exegética porque o comentário de Beda não mais o satisfazia plenamente; e assim Adão recebeu o pedido de preparar uma exegese mais completa para professores que abordariam o texto "syllabicando", "sílabas por sílabas", segundo o método de glosa costumeiro⁶⁶. Tendo como fundações esse comentário gramatical completo, John solicitou a Adão que construísse em seguida "tabernáculos" alegóricos e tropológicos (isto é, meditações segundo esses dois modos, que usassem a estrutura do tabernáculo como ponto de partida), acompanhados de uma "ilustração" que ajudaria os leitores a "ampliar" o texto literal (ele usa o verbo *augeo*), intelectual e moralmente, tornando-se assim também eles "autores" inventivos no trabalho do comentário⁶⁷.

depicta as pectum, librum et picturam simul coaptetis". *Aspectus* frequentemente significa "olhar interior", ainda que nem sempre; cf. *OLD s.v. aspectus*. É preciso observar que Migne imprimiu uma edição de 1659 (Antuérpia) feita por Godfrey Gilbert.

65 Adão de Dryburgh, *De tripartito tabernaculo*, proêmio 1.3 (PL 198.611): "librum, quem de tabernaculo Moysis, una cum pictura, ante hoc biennium, rogatu quorundam fratrum nostrorum, et maxime viri illustris Joannis cujusdam abbatis, qui in terra nostra est, composuimus, vobis transmitteremus", "devemos enviar a vocês um livro que, a pedido de alguns de nossos irmãos e de um certo abade John, o maior entre os grandes homens de nossa terra, compusemos dois anos atrás a respeito do Tabernáculo de Moisés, acompanhado de uma ilustração". Jean-Philippe Antoine foi quem primeiro sugeriu que eu lesse esse texto, e sou grata a ele por isso. O livro é discutido brevemente por De Lubac, *Exégese médiévale*, vol. 3, pp. 407-13 (que o considerou "une oeuvre de longue haleine" ["uma obra de fôlego"]), e é mencionado por Smalley, *The Study of the Bible*, pp. 180-1.

66 Carta de John para Adão; PL 198.625. Sobre os desenvolvimentos da exegese bíblica durante o século XII, incluindo uma tendência para a produção de comentários sobre as *litterae* textuais mais gramaticalmente focadas e o desejo de preencher as amplas lacunas deixadas pelos comentários patrísticos como os de Beda, ver G. R. Evans, *The Language and Logic of the Bible*, esp. pp. 72-100.

67 Ver as instruções do abade John de Kelso para Adão, 6-7 (PL 198.626-627): "In textu autem secundae partis, visibile tabernaculum in plano depingens, oculis intuentium [...] illius formam aedificii exprime [...] Depictis igitur omnibus, in ipsa eadem parte libri, mox ipsam picturam [...] per allegoricos sensus expone, ut lectoris studium atque intellectus augeatur". "Na segunda parte do texto, pintando em um plano o tabernáculo visível para os olhos daqueles que estão olhando mentalmente [...], retrate a forma desse edifício. [...] E tendo pintado cada fragmento, naquela mesma parte do livro, logo em seguida à ilustração, [...] comente [sobre ela] segundo o modo da alegoria, de forma que o estudo e o entendimento

A resposta de Adão ao abade explica como a figura e o livro deveriam funcionar em conjunto. A obra tem três partes, explicadas como segue: "A primeira parte trata da construção e do arranjo do tabernáculo visível e material de Moisés. A segunda diz respeito à ilustração desse mesmo tabernáculo, e [trata de] seu significado alegórico. E a terceira, de sua significação moral".⁶⁸ Essa caracterização sugere que a segunda parte da obra trata de duas coisas diferentes: ela primeiramente descreve a *pictura* do tabernáculo e, em seguida, sugere sua significação alegórica.

À medida que continua a caracterizar o que fez, Adão distingue de forma ainda mais clara a "ilustração" do restante da obra. A segunda divisão do trabalho em pauta é dedicada principalmente a uma *genealogia* ou história de família que começa nas linhas do Antigo e do Novo Testamento e segue adiante, como faziam muitas obras desse tipo, com uma lista de Papas (até Alexandre III, 1159-1181), dos imperadores desde Constantino, os reis da França, e os atuais reis da Inglaterra e da Escócia, Henrique II (morto em 1189) e William, o Leão (morto em 1214). Essas pessoas, vivas e mortas, são todas membros da Santa Igreja, cidadãos do segundo tabernáculo, o "alegórico".

A parcela *pictura* da parte dois é distinguida desse "tabernáculo alegórico". Sua descrição ocupa os primeiros cinco capítulos da segunda parte. Tendo terminado a primeira parte de seu livro "sobre a construção [*factura*] e a disposição [*dispositio*] do tabernáculo" de acordo com as medidas dadas por Deus a Moisés, Adão diz no início da segunda parte que vai agora executar a instrução do abade John, de pintar uma imagem do tabernáculo "in plano", "como um plano sobre uma superfície reta". Adão adverte que tal redução esquemática do original envolverá distorções: ele não pode mostrar apropriadamente as alturas e profundidades, nem as peles vermelhas e azuis que cobriam o teto. Mas vai pôr suas mãos à obra até onde sua visão mental lho permita⁶⁹.

do leitor possam ampliar-se". Sobre a *etymologia* antiga e medieval que ligava *augeo* a *auctor*, ver Chenu, "Auctor, actor, autor". Quer se trate ou não de uma carta autêntica de John de Kelso (e, na ausência de uma edição crítica, é preciso usar de cautela), a afirmação articula o claro entendimento de algum contemporâneo seu sobre a maneira como a ilustração de Adão deveria funcionar em sua relação com o restante da obra.

68 Adão de Dryburgh, *De tripartito tabernaculo*, Proêmio III.7 (PL 198.632): "Prima pars tractat de factura et dispositione materialis et visibilis tabernaculi Moysis. Secunda de pictura agit ejusdem tabernaculi, et de allegorica ejusdem significatione. Tertia vero de significatione ejus morali".

69 Idem, op. cit., II.1.77 (PL 198.683): "Finita itaque utcumque libri nostri particula prima, in qua de materiali factura et dispositione tabernaculi quaedam, prout Dominus dedit, tractata sunt[.] juxta vestram, Pater sancte, jussionem, ut saepe dictum tabernaculum in plano

Adão descreve seu processo de pintura de maneira muito semelhante àquela empregada por Hugo de St.-Victor. Primeiro, ele desenha um quadrado no meio da superfície plana⁷⁰. Estende as linhas para o sul e para o oeste, para formar uma figura retangular de comprimento igual a três vezes sua largura, pois o Tabernáculo de Moisés tinha 30 côvados de comprimento e 10 de largura. Essa fundação é então preenchida com detalhes retirados da descrição do Êxodo — as paredes, as colunas, os átrios, as tábuas nas paredes e o teto. O teto não pode realmente ser visto, diz ele, devido às limitações do tipo *planus* de diagrama: diferentemente de Hugo de St.-Victor, Adão não inclui uma *elevatio* da estrutura. A figura é colorida com as cores mencionadas no Êxodo: jacinto, carmesim, escarlate, bisso (linho).

Todos os verbos usados por Adão nessa parte de seu tratado estão na primeira pessoa do singular do presente do indicativo: "pinto", "desenho". Podemos ver a estrutura própria de Adão ganhando forma, em verbos diferentes dos verbos no tempo passado que ele usa durante sua exposição literal do texto do Êxodo. A imagem ganha forma naquele tempo presente de narrativa e meditação que é o "tempo da memória", o presente da narração de histórias, em que as imagens se formam no olho da mente.

quoque, quantum sciero et potero, depingam[,] jam manum appono, quatenus per corporalem etiam aliquatenus cerni possit, visionem", "assim, como quer que seja, está terminada a primeira parte de nosso livro, na qual, exatamente como o Senhor [as] deu [a Moisés], várias matérias relativas ao edifício material e à disposição do tabernáculo foram tratadas: segundo sua ordem, santo pai, de que eu deveria descrever o tabernáculo, [sobre o qual] usualmente [apenas] se fala, também em um plano esquemático, na medida em que eu o entendesse e fosse capaz de fazê-lo, vou agora dedicar-me a sua visualização, na medida em que ele possa ser de alguma forma visto com a visão do corpo". Adão não está fazendo uma distinção entre visão corpórea e visão mental, mas entre a primeira delas e a *theoria*, a visão direta de Deus, da espécie daquela experimentada por Moisés quando recebeu as medidas originais registradas no Êxodo. Precisamente de que poderia consistir tal "visualização corpórea" de um texto profético foi esclarecido pela forma como o Templo visionário de Ezequiel foi comentado por Jerônimo e (especialmente) por Gregório Magno; a classificação é a conhecida classificação de Agostinho. Sobre essa "pictorialização" mortal, ver o excelente ensaio de Caviness, "Images of Divine Order".

70 Essa convenção, de uma "página" plana de memória, é encontrada já em Marciano Capella — ainda que a convenção mnemotécnica mais antiga de todas, a da *tabula* ou tabuinha encerada mnemotécnica, também concebia a construção de memórias como sendo semelhante a escrever ou desenhar sobre uma superfície plana. João de Garland, que escreveu 30 anos depois de Adão, fala da *area* de memória; Hugo de St.-Victor, como Adão, fala de *planus*. Ver *The Book of Memory*, pp. 124-5, 232. Adão compara o quadrado básico à Regra quadripartite, a "medida" da vida de todo monge.

Pareceria, portanto, que a *pictura* que Adão fez para enviar junto com seu livro é apenas esse exemplar esquemático que introduz a segunda parte. Ela é descrita com palavras apenas, usando as ferramentas retóricas da *enargeia* e da *écfrase*. Não há razão para pensar que Adão primeiro pintou alguma coisa que nós chamaríamos de uma ilustração, e então descreveu esse objeto real⁷¹. As convenções usadas por Adão referem-se à construção de imagens na mente, imagens que estruturam a memória, inventam o pensamento e concentram a vontade pela ação da visão interior.

A ilustração de Adão, de fato, mais parece o tropo-imagem do Tabernáculo (que também não mostra seu teto), uma versão do qual se encontra no Codex Amiatinus. Talvez ele mesmo tivesse visto alguma versão esquemática dela, e estivesse recordando-a aqui; talvez ela apenas lhe tivesse sido descrita por algum de seus mestres. Nada em seu texto exclui ou sugere qualquer desses métodos de disseminação. Como quer que o tenha aprendido, Adão o utiliza como sua ferramenta cognitiva. Em seu interior ele atua recordativamente para "reunir" as interpretações alegóricas e tropológicas das quais se ocupa no restante da parte dois e em toda a parte três de seu trabalho. Era assim que ele entendia sua ilustração. "Resta agora que, dentre aquelas coisas que escrevemos sobre o tabernáculo material, devemos adaptar algumas ao tabernáculo espiritual de Cristo, que é a Santa Igreja, na ilustração exposta diante de nós."⁷²

Bem no final dessa parte, Adão superpõe um outro esquema sobre o tabernáculo, esquema esse derivado do Cântico dos Cânticos (e que por isso exibe alguma semelhança com a mnemônica arquitetônica de Bernardo de Claraval). Ele identifica cinco áreas (*spatia*) distintas de sua *pictura*:

a primeira era como um campo, a segunda é como um jardim, a terceira uma espécie de átrio, a quarta uma casa, a quinta um quarto de dormir. No campo encontravam-se igualmente plantas boas e ruins, no jardim plantas selecionadas, no átrio amigos e companhei-

71 J.-P. Antoine, "Ad perpetuam memoriam", cita uma passagem de mais outra "carta de Adão" que Migne publicou no fim do *De tripartito tabernaculo* (PL 198.791-796). Essa carta refere-se claramente a uma "ilustração" física, como um mapa, que é usada com um indicador ("virga") enquanto o livro é lido em voz alta. A carta é uma reiteração de outras cartas de Adão publicadas por Migne como Proemia I e III, e é usada para introduzir a exegese do Tabernáculo (chamada aqui de "De triplici praefati tabernaculi pictura") e um outro trabalho, "De triplici genere contemplationis". Até onde sei, nenhum manuscrito sobrevivente de "O Tríplice Tabernáculo" tem pinturas da estrutura descrita: sob esse aspecto, como outros, a "ilustração" de Adão é muito parecida com a ilustração da Arca em Hugo de St.-Victor.

72 Adão de Dryburgh, *De tripartito tabernaculo* II.6.86 (PL 198.690): "Restat nunc, ut aliqua ex his, quae de materiali tabernaculo depinximus, spirituali tabernaculo Christi, quod sancta Ecclesia est, in pictura coram posita adaptemus".

ros, na casa [que, neste contexto, deve referir-se à "casa de Deus", um oratório] pais e irmãos, no quarto de dormir o Noivo e a Noiva⁷³.

Esse esquema no interior do esquema maior é então a base de seu terceiro "tabernáculo", que é o da alma em meditação ("in interna cogitatione", segundo o colofão da terceira parte).

Segundo a maneira como Adão a utiliza, sua *pictura* é um meio para inventar a meditação espiritual que ele desejava (e que lhe fora ordenado) acrescentar a seu comentário gramatical do texto literal. Não se trata de uma representação pintada da edificação descrita no texto do Êxodo: ele deixou bem claro que sua intenção não é ilustrar aquele objeto segundo o que poderia ter sido sua aparência real. Ela é sua própria imagem mental, "quantum sciero et potero", limitada por seu entendimento e por sua capacidade de descrevê-la. Ele nem mesmo a pensa como uma obra de arte, seja em forma de palavras ou como pintura, mas como algo que precede ambas essas coisas e assim passível de ser realizado, embora apenas até certo grau, em ambos esses meios físicos, linguagem e pintura. Mas a imagem propriamente dita existe "realmente" em sua mente, onde serve para a invenção ordenada de suas matérias, *memoria rerum*. Ele convida os leitores de seus livros a também pintá-la em suas mentes, para servir ao mesmo propósito.

A essa função composicional de uma "imagem" do Templo-Tabernáculo, podemos contrastar o trabalho de exegese literal de Ricardo de St.-Victor sobre a visão do Templo de Ezequiel. Existem vários manuscritos desse trabalho, um certo número dos quais (incluindo um do próprio São Vítor) tendo desenhos que mostram planos e elevações do complexo do Templo (Prancha 23)⁷⁴. Há

73 Idem, op. cit., II.19.137 (PL 198.742-743): "Et primus [locus] quasi ager fuit, secundus ut hortus, tertius velut atrium, quartus sicut domus, quintus tanquam thalamus. In agro bonae simul et malae herbae fuerunt, in horto herbae electae, in atrio familiares et amici, in domo parentes et cognati, in thalamo Sponsus et sponsa". Adão usa *locus* como sinônimo de *spatium*, sua escolha mais frequente, em II.17.132 (col. 735).

74 Sobre as fontes e estilo desses desenhos, ver Cahn, "Architecture and Exegesis". Cahn observa que o estilo arquitetônico empregado é românico, em resposta à observação de Agostinho e Alcuíno de que, para fazer imagens para coisas não vistas ou que não podiam ser vistas (como a Cidadela visionária), fazemos uso de coisas evocadas de nossas próprias experiências que recordamos. Cahn também observa com alguma surpresa que Ricardo forneceu apenas um plano simples para o edifício espiritual mais importante do complexo, o próprio santuário, embora a sua decoração seja descrita no texto. Isso pode muito bem refletir uma crença de que, para o trabalho de memória verdadeiramente importante, cada um, por assim dizer, deve manufaturar suas próprias ferramentas e de que, para "recordar Jerusalém", não devemos simplesmente reproduzir imagens prontas de outrem. Sobre o gênero dos desenhos do Templo na Idade Média, ver C. Krinsky, "Representations of the Temple of Jerusalem".

também vários desenhos que correspondem aos cálculos feitos por Ricardo das dimensões dos diferentes edifícios de serviço que faziam parte do Templo.

Mas ainda que esses planos e elevações contenham o tipo de imagens das quais se poderia derivar uma *pictura* do tipo usado por Hugo de St.-Victor e por Adão de Dryburgh, o trabalho de Ricardo se ocupa *somente* com as *litterae*, as palavras de Ezequiel. Ele evita totalmente as leituras alegórica e tropológica. Tratando-se de um trabalho de um mestre da exegese mística, alguém que com certeza poderia criar *picturae* cuidadosamente trabalhadas a partir do texto bíblico de sua escolha, fica claro que, para seu comentário sobre Ezequiel, Ricardo estava utilizando conscientemente algo que ele próprio pensava ser um tipo diferente de comentário. A exegese literal de Ezequiel produzida por ele é o equivalente da parte um do *De tripartito tabernaculo*, de Adão de Dryburgh, uma exegese literal que é *distinguida daquilo* que se denomina uma "ilustração"⁷⁵. A exegese tropológica da figura do Tabernáculo feita por Ricardo é uma composição separada, hoje conhecida como *A Arca Mística* (ou *Benjamin Major*), a qual, conforme observei anteriormente, é acompanhada de uma *pictura* resumida, em versos, que utiliza o tropo da Arca tripartite como seu esquema organizador⁷⁶.

IX. Agostinho em "O Lugar do Tabernáculo"

As pessoas acostumadas a cultivar as imagens pintadas na mente por textos lidos em voz alta (e ruminadas em "silêncio" murmurante) encontravam-se em uma posição melhor do que a nossa para apreciar a diferença entre comentário

75 Ricardo diz especificamente que pretende completar a exposição literal de ambas as visões de Ezequiel, a do Trono Carruagem e a do Templo, as quais ele sentia que Gregório negligenciara. Ele não tece qualquer comentário sobre a introdução narrativa à visão do Templo (os primeiros quatro versículos de Ezequiel 40), mas vai diretamente às medidas. Sua meta, diz ele, é proporcionar uma fundação firme para a meditação por meio de uma compreensão exata da gramática: "spiritualis intelligentiae structura firmius statuitur quando in historici sensus solido apte fundatur", "a estrutura da compreensão espiritual está mais firmemente assentada em seu lugar quando apropriadamente fundada na substância sólida do sentido literal"; Ricardo de St.-Victor, *In visionem Ezechielis*, prol. (PL 196.527). Ricardo não fornece, em nenhum ponto de seu comentário, uma interpretação espiritual dos detalhes — ou seja, ele em nenhum momento tropologiza "alegoricamente" sobre as palavras literais. Talvez essa mnemônica feita para estudantes possa ajudar a iluminar essa distinção, comum nas práticas de comentário: "grammatica composit, rhetorica explicat".

76 A *pictura* resumida foi incluída por G. Zinn em sua tradução de alguns dos trabalhos meditativos de Ricardo de St.-Victor, incluindo *A Arca Mística*: ver *Richard of St.-Victor*, pp. 344-70.

gramatical e instrumento cognitivo visual. Visualizar a informação fornecida em um manual técnico (e em um sentido — o literal — as medidas do anjo de Ezequiel podem ser encaradas dessa forma) requer exatidão. Pode até mesmo exigir uma superfície física, um compasso e uma régua — com os quais alguns dos diagramas que acompanham a exegese literal de Ricardo parecem ter sido de fato produzidos. No entanto, esse trabalho ilustrativo não pode ser simplesmente confundido com a função das imagens talhadas para servir de fundação para promover a meditação sobre matérias variadas, tarefa que John de Kelso identificava como “alegorização”. É quase certo que uma ilustração usada como um instrumento inventivo se afastará das palavras literais nas quais está baseada; ela guardará algumas relações com tais palavras, assim como o faz a pintura de Adão com as palavras do Êxodo, mas a exatidão não é a meta de seu pintor. Essa imagem terá suas características modificadas, algumas vezes bem drasticamente (o tabernáculo de Adão “se transforma” num complexo com claustro e igreja quando isso lhe convém), à medida que a mente daquele que está pensando se move por ela.

Estamos hoje em dia tão acostumados a pensar os diagramas como as formas estáticas e abstratas de alguma matéria já racionalizada, que é difícil para nós até mesmo pensar em uma “ilustração” que demande algum movimento da parte do espectador⁷⁷. E no entanto, nas tradições exegéticas, o “lugar do Tabernáculo” (como Agostinho o chamava) não era estático. As perspectivas variáveis usadas para desenhá-lo, tanto em palavras como na forma de pintura, apontam para isso. De fato, o tropo inventivo do “lugar do Tabernáculo” exige a realização de movimentos através de sua estrutura e no interior dela, como se estivéssemos dentro de uma edificação real.

Em seus comentários sobre o Salmo 41, pregados pela primeira vez como um sermão para uma congregação de ouvintes, Agostinho pinta uma imagem literária do Tabernáculo. Esse salmo era considerado um salmo “sobre” a contemplação; esse era considerado seu assunto ou essência, essa a classificação sob a qual qualquer monge normalmente o arquivaria em seu florilégio mental. Ele come-

77 Em um artigo importante, J.-P. Antoine sustenta que as perspectivas variáveis da pintura do Trecento refletem uma perambulação mnemotécnica pelo espaço pictórico: “Mémoire, Lieux, et Invention Spatiale”. *Picturæ* como essas, com perspectivas variáveis (como o Tabernáculo do Codex Amiatinus), não se encaixam na máxima de George Lessing, segundo a qual as pinturas diferem cognitivamente da linguagem porque são apreendidas de uma só vez, não se desdobrando ao longo do tempo (da forma como as palavras se sucedem no tempo para um leitor): ver Mitchell, *Iconology*, pp. 95-115. Contudo, a fim de apreender as perspectivas desses quadros do Trecento, devemos “andar perto” deles — o que implica necessariamente alguma forma de progressão temporal.

ça: “Como o cervo anseia pelas fontes d’água, assim minha alma anseia por ti, ó Deus”⁷⁸. O versículo 5 menciona o tabernáculo: “Essas coisas eu recordei, e derramou-se minha alma em mim: pois irei até o lugar do maravilhoso tabernáculo, à própria casa de Deus: com a voz da alegria e do louvor; o som de quem festeja”⁷⁹.

Agostinho comenta que “ele que tem sua mais alta morada em um lugar secreto, tem também na terra o seu tabernáculo”. Esse tabernáculo é a Igreja, e nesse lugar se descobre o caminho pelo qual se pode subir à casa de Deus. Ele continua:

Quando [recordei e] minha alma derramou-se em mim para tocar meu Deus, como fiz isso? “Pois entrarei [*ingrediar*] no lugar do Tabernáculo.” Essas palavras sugerem que eu primeiramente errarei [*errabo*] fora do lugar do Tabernáculo buscando meu Deus. “Pois entrarei [*ingrediar*] no lugar do maravilhoso Tabernáculo, na própria casa de Deus.” [...] E agora observo maravilhado muitas coisas no Tabernáculo. Eis as coisas que eu admiro no Tabernáculo. Os homens de fé são o Tabernáculo de Deus na Terra; admiro neles seu controle sobre seus membros, pois não reina sobre eles o pecado para fazê-los obedecer a seus desejos, nem eles mostram seus membros armados com o pecado da iniquidade, mas os mostram ao Deus vivo em boas obras; eu me maravilho com o corpo disciplinado de uma alma a serviço de Deus. Olho de novo para a mesma alma obediente a Deus, distribuindo os frutos de suas atividades, refreando seus desejos, baniu sua ignorância [...] Também fito aquelas virtudes em minha alma. Mas ainda estou andando pelo lugar do Tabernáculo. E mesmo esse eu cruzo; e não importa quão maravilhoso possa ser o Tabernáculo, fico estupefato quando venho diretamente à casa de Deus. [...] Aqui de fato se encontra a fonte de água da sabedoria [cf. Salmo 41:1], no santuário de Deus, na casa de Deus. [...] Subindo ao Tabernáculo, [o Salmista] veio à casa de Deus. Mesmo enquanto examinava as partes do Tabernáculo, ele foi guiado até a casa de Deus, seguindo uma certa doçura, não sei qual prazer íntimo e oculto, como se algum tipo de *organum* soasse docemente por toda a casa de Deus; e todo o tempo ele poderia caminhar pelo Tabernáculo, tendo ouvido uma sorte de música interior, guiado pela doçura, seguindo o instrumento que fazia a música, removendo a si mesmo de todo ruído de corpo e sangue, ele abriu seu caminho até a casa de Deus. Pois assim ele recorda seu caminho e seu *ductus*, como se nós lhe tivéssemos dito: Você está olhando para o Tabernáculo neste mundo; como veio até o lugar secreto da casa de Deus? “Com a voz”, diz

78 “Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, sic desiderat anima mea ad te, Deus.” O texto que usei em todas as citações desse Salmo é o da Vetus Latina, que serviu de base para os comentários de Agostinho. Dado que ele difere em várias particularidades da Versão Revista, baseei minhas traduções na tradução de Douay.

79 “Haec meditatus sum, et effudi super me animam meam, Quoniam ingrediar in locum tabernaculi admirabilis, usque ad domum Dei, In voce exultationis et confessionis, soni festivitatem celebrantis” (Salmo 41: 5).

ele, "da alegria e do louvor, com o som de quem está celebrando um festival". [...] Daquela eterna e perpétua festa, soa não sei que canção tão doce para os ouvidos de meu coração; isso enquanto o mundo ruidoso não a afoga. A quem esteja caminhando naquele tabernáculo e considerando as maravilhas de Deus para redenção dos que têm fé, o som daquela festividade aquietou o ouvido e transporta o cervo às fontes de água⁸⁰.

Agostinho trata a frase *locus tabernaculi* como um lugar mnemotécnico, um "cenário". Assim, a subida até o lugar do tabernáculo se torna, na meditação de Agostinho sobre a frase, uma caminhada mnemotécnica pela estrutura, vendo as variadas "coisas" reunidas em seu interior, posicionadas como grupos de atores em cenas, ou *imagines agentes em loci*. Dentro do Tabernáculo, diz Agostinho, "se encontrará [*inventiur*] o caminho [*via*] pelo qual podemos seguir até a casa de Deus". Recordemos que o anotador do "Plano de St.-Gall" teve o trabalho de rotular a entrada da igreja, "este é o caminho para o Templo santo": o paralelo é instrutivo. Os comentários de Agostinho sobre os salmos eram livros monásticos muito bem conhecidos.

80 Agostinho, *Enarrationes in Psalmis* XLI.8.4-6; 9.1-24, 35-46, 58-62 (CCSL 38, pp. 465-6): "Ergo, ut eum tangerem, haec meditatus sum, et effudi super me animam meam. [...] Ille enim qui habet altissimam in secreto domum, habet etiam in terra tabernaculum. [...] Sed hic quaerendus est, quia in tabernaculo inuenitur uia, per quam uenitur ad domum. Etenim cum effunderem super me animam meam ad adtingendum Deum meum, quare hoc feci? Quoniam ingrediar in locum tabernaculi. Nam extra locum tabernaculi errabo quaerens Deum meum. Quoniam ingrediar in locum tabernaculi admirabilis, usque ad domum Dei. [...] Iam enim multa admiror in tabernaculo. Ecce quanta admiror in tabernaculo! Tabernaculum enim Dei in terra, homines sunt fideles; admiror in eis ipsorum membrorum obsequium; quia non in eis regnat peccatum ad oboediendum desideriis eius, nec exhibent membra sua arma iniquitatis peccato, sed exhibent Deo uiuio in bonis operibus; animae seruiendi Deo membra corporalia militare admiror. Respicio et ipsam animam oboedientem Deo, distribuentem opera actus sui, frenantem cupiditates, pellentem ignorantiam [...] Miror et istas uirtutes in anima; sed adhuc in loco tabernaculi ambulo. Transeo et haec; et quamuis admirabile sit tabernaculum, stupeo cum peruenio usque ad domum Dei. [...] Ibi est enim fons intellectus, in sanctuario Dei, in domo Dei. [...] Ascendens tabernaculum, peruenit ad domum Dei. Tamen dum miratur membra tabernaculi, ita perductus est ad domum Dei, quamdam dulcedinem sequendo, interiorem nescio quam et occultam uoluptatem, tamquam de domo Dei sonaret suauiter aliquod organum; et cum ille ambularet in tabernaculo, audito quodam interiore sono, ductus dulcedine, sequens quod sonabat, abstrahens se ab omni strepitu carnis et sanguinis, peruenit usque ad domum Dei. Nam uiam suam et ductum suum sic ipse commemorat, quasi diceremus et: Miraris tabernaculum in hac terra; quomodo peruenisti ad secretum domus Dei? In uoce, inquit, exultationis et confessionis, soni festiuitatem celebrantis. [...] De illa aeterna et perpetua festiuitate sonat nescio quid canorum et dulce auribus cordis; sed si non perstrepat mundus. Ambulanti in hoc tabernaculo et miracula Dei in redemptionem fidelium consideranti, mulcet aurem sonus festiuitatis illius, et rapit ceruum ad fontes aquarum".

Para um ser humano que vive aqui ("in hac terra"), que busca Deus no contexto de uma igreja peregrina, o "caminho" começa do lado de fora, onde ele vagueia em erro, atravessa o "lugar do Tabernáculo" e segue até a ascensão à "casa de Deus". Há assim três locações distintas na estrutura de Agostinho, três locais mnemônicos: exterior, Tabernáculo e *domus Dei* (uma frase comum nos Salmos, mas nesse contexto ressoa particularmente, recordativamente, com Ezequiel 43:10)⁸¹.

Adentrando o lugar do Tabernáculo, Agostinho nos convida a olhar em redor e a perambular com ele: os verbos usados aqui repetidamente são formas variadas de *ambulare*, *admirari*, *specere* e *ire*, andar, admirar, olhar, ir. E ele vê no Tabernáculo grupos de homens justos, exibindo seus vários atributos (aqui o verbo é *ostendere*) e as diversas virtudes dispostas em *loci* do edifício. Então, tendo feito sua inspeção de todo o lugar, ele o atravessa ("transibo", "passarei") até o lugar seguinte, ascendendo à *domus Dei*. Nesse ponto, Agostinho muda sem explicação da primeira para a terceira pessoa, e une sua própria visão à experiência do Salmista, enquanto ambos se movem com uma só alma através do "lugar do Tabernáculo".

Agostinho deixa bem claro que é somente perambulando pelas partes ou *membra* do Tabernáculo e observando-as que a alma pode chegar (ser conduzida) à casa de Deus. É certo que Agostinho estava familiarizado com o conceito retórico de *ductus*. Porém, nesse texto complexo, a noção dos manuais materializa-se em uma extraordinária riqueza literária. O tropo mestre é o do movimento canalizado por uma construção, contrastado ao vaguear informe e a esmo no exterior. Essa necessidade de movimento ordenado através de "lugares" é capturada no uso que Agostinho faz do *ductus*, que em sua essência (embora tenha inúmeros outros usos derivados) denota um movimento direcionado, ordenado — tal como os movimentos de membros praticados pelos seres humanos. (Os paleógrafos têm familiaridade com o *ductus* escritural, a combinação precisa de movimentos da mão que os escribas aprendiam para desenhar as letras.) Enquanto ele, reunindo agora sua experiência à do salmista, caminha pelo Tabernáculo, seguindo alguma rota internalizada de movimento direcionado pela alegria, o olho da alma transforma-se gradualmente no ouvido da alma que escuta uma espécie de ("quasi") *organum* ou instrumento musical, e a caminhada torna-se algo mais próximo de uma dança, de algum movimento coreografado (que é como eu entenderia *ductus* nesse contexto). Enquanto ele caminha/dança pelo

81 A meditação de Ricardo de St.-Victor sobre o Tabernáculo, *The Mystical Ark*, é resumida por seu autor em termos de um esquema tríplice de "lugares" muito parecido com o que Agostinho usa aqui. Meus agradecimentos a Grover Zinn por ter-me indicado isso.

Tabernáculo, o *strepitus*, o “ruído”, é substituído pela harmonia, assim como o vaguear errante foi substituído pelo caminhar resoluto, e então por uma espécie de dança.

Mas o Tabernáculo, o edifício mental construído por Agostinho a partir do texto do Salmo pelo olho, pelo ouvido e pelos membros de sua *memoria*, proporciona o caminho e o *ductus* para a casa de Deus, como um antigo *aquaeductus*, uma construção humana, conduzia a água sem forma. E esse salmo começa com a água, as *aquae fontes* de seu primeiro versículo.

Assim, quando Agostinho usa o *ductus* em sua meditação sobre o *locus Tabernaculi*, ele evidentemente a pensa como movimento dentro de uma composição, e portanto contida e orientada por sua estrutura. Ainda assim, é um movimento que o espectador também escolhe. Logo, Agostinho escolhe seu ritmo, os lugares que olhará primeiro e em qual ordem, e o *ductus* da construção em algum momento se torna o “caminho” que ele segue, como uma música interna que o conduz. Como pondera Agostinho nessa passagem, o *ductus* composicional é apenas em certa medida uma questão de escolhas originais ou de “abordagem” do autor; a própria obra tem um *ductus*, o qual, embora expresse as escolhas de seu autor (espera-se), também permite a suas audiências escolher seus *ductus* nos limites de suas possibilidades. E, se eles não o fizerem, continuarão simplesmente a vaguear confusos, “fora do lugar do Tabernáculo”.

X. Edificações como máquinas meditativas: duas histórias modernas

No restante deste capítulo, gostaria de sugerir como os próprios edifícios do monastério, particularmente o oratório (*templum*) e o claustro (*pratum*), eram pensados para funcionar retoricamente como suporte e conduto para o trabalho memorial, tanto da meditação como da oração litúrgica. Vimos como, nos primórdios do monasticismo, as edificações da Escritura — especialmente o Tabernáculo e o Templo — foram usadas como instrumentos mentais para a vida de oração (que, não devemos nunca esquecer, englobava *tudo* que um monge fazia). Vimos também como o tropo composicional da *pictura*, embora a palavra tenha um sentido geral de “esquema” ou *dispositio*, está associado especialmente às figuras diagramáticas ou cartográficas que eram usadas para figurar o trabalho cognitivo ao longo da Idade Média.

A “predisposição” arquitetônica desses esquemas — sua preferência pelo uso de edificações imaginárias construídas mentalmente a partir de descrições bíblicas, dedicando uma atenção particular (mas não exclusiva) à ornamentação de

suas paredes e tetos, considerados a ocupação especial dos *architecti* — formou um tropo composicional que foi também usado para a criação de estruturas reais e de programas murais.

Em torno de 1246, o mestre dominicano Alberto Magno compôs um tratado (*De Bono*) sobre as virtudes. Ao discutir a Prudência, teceu comentários sobre a arte da memória descrita na antiga *Rhetorica ad Herennium*⁸². Para seu público universitário do século XIII, Alberto traduziu a lista de locais arquitetônicos apresentados pelos antigos como exemplos de cenários mnemotécnicos apropriados (um nicho, uma casa, arcos, colunatas) em exemplos medievais: *templum* (a igreja do monastério), *hospitális* (a casa de hóspedes do monastério), *pratum* (o jardim do claustro) e *intercolumnia*, um termo que ele tomou emprestado da fonte antiga, mas para referir-se às mais comuns das *intercolumnia* monásticas, o pórtico, o deambulatório, as naves laterais da igreja e as galerias do claustro. Notemos que cada uma dessas estruturas é especificamente monástica: é evidente que Alberto e sua audiência pensavam que os monastérios proporcionavam “lugares” particularmente familiares e apropriados ao trabalho de memória.

Desde o início de sua reforma, Bernardo de Claraval enfatizou que as casas-filhas de seu monastério deveriam ser construídas segundo o mesmo plano, até onde isso fosse fisicamente possível⁸³. Embora esse desejo tenha sido algumas vezes interpretado como um esforço para impor uniformidade aos cistercienses ou até mesmo como a expressão principal de uma reforma autoritária e centralizadora da Igreja ocidental nessa época, penso que também é possível um outro tipo de interpretação. Bernardo, como todos os outros fundadores monásticos, estava preocupado acima de tudo em fornecer um suporte apropriado para as vidas contemplativas de seus monges-irmãos. Eu uso aqui a palavra “suporte” em um sentido técnico, como a pedra, o papel, a madeira, o pergaminho são todos chamados de *suportes* quando sobre eles se escreve ou se pinta. A arquitetura proporciona uma estrutura de suporte na qual pode ter lugar o trabalho de memória composicional para a comunidade no trabalho da liturgia e para o indivíduo no trabalho de leitura, tanto silencioso como em voz alta.

82 Alberto Magno, *De bono*, discutido mais detalhadamente em *The Book of Memory*, pp. 137-9 (cf. 279, linha 15). Ali, minha tradução da palavra *pratum* usada por Alberto deve ser corrigida para “claustro”, em lugar do significado comum de “prado, jardim”, dado que agora estou convencida de que ele tinha em mente um monastério.

83 Ver Braunfels, *Monasteries of Western Europe*, esp. pp. 74-89; P. Fergusson, *Architecture of Solitude*, caracterizou apropriadamente a reforma cisterciense como “um estilo de vida à procura de uma arquitetura” (cap. 1). Ver também E. Bucher, “Cistercian Architectural Purism”.

Mas ela faz mais do que isso. Ao fornecer um *ductus* cognitivo, fornece também energia e modelo para os movimentos incessantes da mente. Posso ilustrar melhor o que quero dizer contando um incidente monástico contemporâneo. Certa vez, um amigo contou-me sobre uma conversação que ele tivera muitos anos antes com um velho monge cisterciense, que vivera toda sua vida no Monastério de Heiligenkreutz, na Áustria. Viajara uma única vez em toda a vida, enviado a um monastério cisterciense em Portugal para estudar — uma experiência que, antecipadamente, provocara nele muita inquietação, pelo receio de que sua novidade e estranheza viessem perturbar sua paz espiritual e sua capacidade de participar plenamente dos ofícios de sua profissão, especialmente do Ofício Noturno, quando ele podia esperar sentir-se o mais desorientado. Ele estava preocupado por ter de preocupar-se em encontrar o seu caminho.

Porém, disse ele, sentiu-se muito aliviado ao se achar instantaneamente orientado pela quase identidade entre a arquitetura da casa portuguesa e a de sua casa familiar na Áustria. O arranjo das construções era o mesmo, a orientação da capela, as localizações do claustro, do dormitório, da biblioteca, do refeitório. Mas foi de especial ajuda o fato de os detalhes serem os mesmos, como o número de degraus da capela-mor, de intercolúnios da nave e (o mais crucial) a localização e o número dos degraus da noite. Essa congruência, ele estava convencido, possibilitou-lhe continuar suas orações e meditações sem interrupção, e compor sua vida espiritual no novo lugar tão plenamente como costumava fazer em casa. Pelo fato de seus lugares mnemônicos terem sido preservados, a despeito de sua mudança da Áustria para Portugal, o monge foi capaz de continuar a saber onde estava, sem interrupção ou desorientação: ele conservou aquele sumamente importante “onde” cognitivo cuja perda tanto desorientara o velho monge copta do deserto, Serapião. É note-se que as similaridades *importantes* estavam não apenas nas correspondências de grande escala entre os arranjos, mas principalmente nos detalhes, como o número de degraus e o posicionamento das entradas e intercolúnios.

Há outras histórias contemporâneas desse tipo. Quando Nelson Mandela foi libertado da prisão na África do Sul, para começar a planejar uma nova constituição, ele construiu uma réplica exata da casa do diretor da prisão, na qual havia trabalhado durante os últimos meses de seu encarceramento. Quando indagado sobre a razão de ter feito isso, ele respondeu que se havia acostumado ao plano daquela casa e “queria um lugar onde pudesse encontrar o banheiro à noite sem tropeçar”⁸⁴. A réplica era sua casa de descanso, aonde ele ia para seus momentos de meditação, sua forma pessoal de vida de oração, do tipo que fora forçado a

84 Relatado em *The New York Times*, 1º maio, 1994.

construir para si mesmo na prisão. O arranjo totalmente familiar, como que “inviscerado” em seu cérebro, tornava possível sua meditação, e é especialmente interessante que encontrar o banheiro durante a noite fosse para ele uma preocupação particular, assim como encontrar o caminho para o ofício noturno era para o monge viajante.

As construções acabam fazendo parte dos hábitos de pensamento das pessoas. A familiaridade lembrada do plano de uma construção permite não apenas “expurgar as preocupações mundanas” (tal como ir a algum lugar no escuro sem tropeçar) e concentrar-se em assuntos importantes, mas parece realmente canalizar e “transportar” os movimentos do pensamento. A mente fica inteiramente solta para produzir seus pensamentos quando também dispõe de habitações inteiramente familiares com suas rotas familiares, um princípio bem compreendido na prática meditativa.

O prédio novo da British Library em St. Pancras causou uma enorme gritaria de alguns pesquisadores cujos hábitos de pesquisa estavam integralmente ligados à disposição do prédio antigo, e que se sentiram incomodados com a interrupção em seu trabalho que a necessidade de aprender o plano do novo edifício envolveria. Esse temor erudito não é apenas aborrecimento por ter de aprender onde estão o novo catálogo e as novas salas de estudo (afinal, pesquisadores são bons para aprender coisas). Trata-se da ansiedade mais fundamental de não se saber onde se está, de não ser capaz de recuperar (talvez para sempre) os “lugares” dentro dos esquemas de pensamento aos quais as localizações familiares do catálogo e das salas de estudo — e dos caminhos entre eles — haviam servido⁸⁵.

XI. Reforma da meditação e reforma da edificação: um exemplo cisterciense

Penso que é significativo o fato de que tanto Bernardo de Claraval como Hugo de St.-Victor, tendo Suger de St.-Denis como seu preposto⁸⁶, tenham pen-

85 Ver o relatório de 1994 do diretor da British Library, Sir Anthony Kenny, “The British Library and the St. Pancras Building”. Um desalento similar acompanhou a construção da nova Bibliothèque Nationale de France, em Paris.

86 Seguindo as sugestões recentes de vários estudiosos, incluindo Zinn, Rudolph sustenta (em *Artistic Change at St.-Denis*, esp. pp. 32-47) que Hugo de St.-Victor foi responsável pelo plano geral e por algumas das especificidades dos programas esculturais em St.-Denis sob Suger. Ele também analisou a aprovação um tanto fria de Bernardo de Claraval a esses planos, presumivelmente porque as imagens em St.-Denis estavam localizadas nas partes da igreja destinadas aos leigos e não nos lugares de oração próprios dos monges. Ver, além disso,

sado em realizar suas reformas *meditativas* em termos de reformas de edifícios. A esses dois reformadores deveríamos acrescentar Thierry de Chartres, do qual se acredita ter pelo menos ajudado a planejar o programa do portal direito da fachada oeste da Catedral de Chartres; e Pedro de Celle, que certamente planejou os programas dos trabalhos em metal e vidro do interior da Catedral de St.-Rémi, quando era seu abade⁸⁷. E, é claro, existem muitos exemplos anteriores que indicam quanto a ortopraxis meditativa era inteiramente dependente de sua habitação. Acredita-se que o "Plano de St.-Gall" tenha alguma relação, embora não seja claro qual, com a reforma encetada por Bento de Aniane. E ninguém menos que o próprio Bento de Nursia, como vimos, esforçava-se para mostrar a seus monges como deveriam ser dispostas suas edificações.

As reformas do século XII, como se sabe, assumiram formas variáveis, segundo as situações das diferentes ordens. Bernardo de Claraval reduziu o oratório dos monges a um *locus* sem adornos, moderadamente iluminado e de dimensões moderadas, subdividido de diferentes maneiras em cenários limpos demarcados pelos intercolúnios, os degraus, as luzes e sombras em seu interior. Nos projetos de Suger e de Hugo, e no de Thierry de Chartres, a construção incluía elaboradas *picturae* mnemônicas enciclopédicas, que orientavam e iniciavam aqueles que adentravam os caminhos desse *locus Tabernaculi*. Em St.-Rémi, Pedro de Celle — como vimos, um mestre da *pictura* retórica — redesenhou o coro (como fez Suger em St.-Denis), dotando-o (como também fez Suger) de um programa de janelas que transformavam o espaço numa *cella* adornada de pedras preciosas, para dentro dela recordar-se a Jerusalém Celeste.

A ênfase dada por esses reformadores à arquitetura indica que as edificações, especialmente a igreja na qual a liturgia "tinha lugar", eram concebidas para ser mecanismos meditativos, estruturas que não somente abrigavam e estimulavam, mas *tornavam possível o opus Dei*⁸⁸. Sua função não é principalmente comemorativa

Zinn, "Suger, Theology, and the Pseudo-Dionysian Tradition", e P. Kidson, "Panofsky, Suger, and St.-Denis". Embora se trate de um estudo sobre música e não sobre arquitetura, a magistral demonstração de Fassler de como a liturgia victorina construía "a igreja" como uma expressão das ideias reformistas de Hugo de St.-Victor tem uma estreita relação com os pontos que defendo aqui; ver *Gothic Song*, esp. pp. 290-302, 315-20.

87 Sobre o envolvimento de Thierry em Chartres, ver A. Katzenellenbogen, *Sculptural Programs*, pp. 27-36; sobre o papel de Pedro de Celle em St.-Rémi, ver Caviness, *Sumptuous Arts*, esp. pp. 44-62.

88 Sobre a função do lugar físico no rito religioso, ver especialmente J. Z. Smith, *To Take Place*. O trabalho de Heitz sobre as liturgias processionais carolíngias e a arquitetura das igrejas tem sido para mim especialmente iluminador dessa relação crucial. Ver também C. Waddell, "The Early Cistercian Experience of the Liturgy".

ou "simbólica": é atuar como engenhos canalizando e focalizando o poder irrequieto da roda em movimento perpétuo que é a mente humana. Bernardo usou propositadamente a palavra *oratorium* para o tipo de igreja que desejava construir, em lugar da palavra (à época) mais comum *ecclesia*, porque ele a concebia como um *lugar* para oração. Esse é um dos principais pontos de contraste entre seus "lugares de oração" e a escala excessiva (como ele pensava) das *ecclesiae* de outras ordens monásticas⁸⁹. Sua arquitetura é uma de suas maiores realizações *retóricas*. Muitas de suas características não são na verdade peculiares às edificações cistercienses, mas são purificadas, simplificadas, reduzidas em seu tamanho — em resumo, são transformadas, "tropologizadas" — de maneira que acabam por dar forma a uma práxis distintamente cisterciense.

Um oratório cisterciense proporciona um conjunto de "lugares" em acordo com alguns princípios gerais dos cenários mnemônicos. Esses princípios são articulados na *Rhetorica ad Herennium*, mas também podem, evidentemente, ser inventados de maneira independente: eles talvez sejam suficientemente básicos para os processos da memória humana como para serem considerados matéria de "senso comum"⁹⁰. A edificação é de extensão moderada e cercada, de tamanho e forma que podem ser apreendidos (como o claustro também podia) em um único olhar do olho mental. Essa qualidade é acentuada pela continuidade mural do segundo andar, uma parede contínua acima dos arcos. O edifício recebe uma iluminação moderada, nem ofuscante nem sombria, de janelas de vidro incolor, feitas em padrões simples em grisalha (Pranchas 25 e 26). Essas janelas demarcam as unidades estruturais do edifício, de modo que cada unidade-cômodo tenha uma iluminação moderada. O tamanho moderado é também típico nas galerias do claustro, onde os capitéis (como em Fontenay) estão virtualmente no nível do olho.

O *templum* e o *pratum* também contêm elementos que, de forma óbvia e imediata, demarcam as subdivisões de cada "lugar". Há uma arcada que propor-

89 Rudolph discute o uso contrastivo que Bernardo faz de *oratorium* e *ecclesia*, em *The Things of Greater Importance*, p. 311.

90 O artista da memória, S., descrito por Luria em *The Mind of a Mnemonist*, usava princípios notavelmente parecidos com aqueles descritos na *Rhetorica ad Herennium*, mesmo não conhecendo esse tratado antigo. Em suas notas, Luria menciona um artista da memória japonês que usava técnicas similares às de S., mas não conhecia nem S. nem Luria (nem os antigos preceitos mnemotécnicos greco-romanos): ver *The Book of Memory*, pp. 75-9. Uma teoria corrente na neuropsicologia cognitiva descreve as memórias como estando armazenadas em "fragmentos" em várias partes do cérebro e a "recordação" como um processo de re-colher os fragmentos em uma experiência de memória integral: ver Damasio, *Descartes' Error*, esp. pp. 90-108.

ciona *intercolumnia*, os “espaços entre colunas” sugeridos como cenários até mesmo nas listas mnemotécnicas antigas. As divisões óbvias da edificação — nave, transeptos, abside — estão relacionadas uma à outra em uma construção modular, como um conjunto de *loci* ou *sedes* em uma estrutura mnemônica preciosa. O quadrado do cruzeiro fornece a unidade básica para o plano e para a elevação, a unidade de medida dos intercolúnios, um “Cristo”.

Assim, estamos sempre seguros de nosso “lugar” na estrutura; podemos, na verdade, “caminhar” mentalmente por ela. Em uma caminhada mental pela nave, por exemplo, cada *locus* entre as colunas é obviamente separado do seguinte por uma forma (os fustes das colunas) que funciona como uma moldura. Assim, os intercolúnios proporcionam uma *linea* de bases ou lugares de tamanho moderado que não somente podem ser usados mnemonicamente, mas também parecem satisfazer de maneira engenhosa alguns requisitos mnemônicos básicos.

Um exemplo, mostrado na Prancha 26, é o conjunto de espaços retangulares em forma de caixa formados pelos intercolúnios das naves laterais em Pontigny, uma das primeiras fundações-filhas de Císter (a nave data dos anos 1140). Cada intercolúnio das naves laterais, claramente delimitado por colunas, arco e abóbada, forma uma pequena sala ou *cella*, moderadamente iluminada por uma única janela em grisalha. Ela tem o tamanho certo para que o olho a abarque em um único *conspectus* ou “olhada” mental; é um cenário limpo, de tamanho moderado e claramente delimitado por uma moldura; um espectador fica posicionado a uma distância razoável da parede do fundo; cada ambiente é separada do seguinte por um intervalo razoável, formado pelos pilares⁹¹.

Se considerado como um lugar mnemônico singular, o interior de um oratório cisterciense parece absolutamente simples, um *locus* que tem como característica, para usar os termos de Alberto Magno, ser ao mesmo tempo *solemnis*, “ordenado”, e *varius*, “não abarrotado” (tão *varius* que os ornamentos arquitetônicos foram simplesmente banidos). Essas duas características são mencionadas também na arte mnemônica ciceroniana, mas Alberto as teria conhecido a partir de sua própria experiência, *antes* de estudar e comentar o texto antigo. Essa é uma ordem de eventos de compreensão crítica quando se está tentando entender a história da mnemotécnica. Os preceitos do manual antigo definiam alguns temas que já eram familiares a Alberto nas edificações onde ele havia orado; as

91 Essas características dos cenários mnemônicos apropriados são encontradas em manuais medievais posteriores, por exemplo, o *De memoria artificiali adquirenda* de Thomas Bradwardine. Elas são similares àquelas da *Rhetorica ad Herennium*, mas são amplificadas de formas interessantes, que sugerem (a mim) o grau em que a familiar prática monástica informou o entendimento medieval dos princípios antigos.

técnicas do manual eram compreensíveis para ele e para sua audiência (de uma forma como não são mais para a maioria de nós), porque eles as viam através das lentes de suas próprias práticas, e essas práticas reformavam para eles a antiga *techne*.

É preciso também analisar o *ductus* desses oratórios, um conceito retórico de grande valor na descrição da natureza do suporte meditativo que eles proporcionam. Na medida em que ajudam a marcar “o caminho” para dentro de uma edificação e através dela, seus padrões de luz são um elemento importante desse *ductus*. Em seu tratado elementar sobre a arte da memória, incluído no Prefácio de seu *Chronicon*, Hugo de St.-Victor enfatiza a utilidade mnemotécnica das mudanças de luminosidade sazonais e diurnas — uma ênfase não encontrada na arte antiga e que me intrigou até o momento em que passei a considerar a arquitetura monástica⁹². Isso porque sua ênfase na necessidade de nos situarmos segundo a hora do dia e a estação do ano, além de nos localizarmos espacialmente, é mais bem explicada como uma contribuição da prática meditativa monástica à técnica mnemônica, dado que nessa prática as mudanças na intensidade da luz demarcavam e acompanhavam os passos básicos do caminho.

A janela em grisalha, uma característica cisterciense particular, permite que cada “peça” seja iluminada moderadamente e ao mesmo tempo imprime um padrão de luz simples nas “paredes” formadas pelas colunas, padrão que variará segundo a hora do dia e a estação. Como os padrões dos capitéis cistercienses, que à primeira vista parecerão praticamente uniformes, os padrões de luz formados pelas janelas em grisalha requerem grande atenção e estudo — e uma memória atenta — para serem descobertos. Despertar e sustentar essa atenção meditativa, essa *intentio* de coração, era uma parte essencial das reformas de Bernardo.

92 Hugo de St.-Victor diz que um estudante, quando procura aprender algo de forma permanente, deve prestar atenção a uma variedade de fatores, incluindo “a natureza cambiante das ocasiões durante as quais aprendemos algo”. Se recordarmos as circunstâncias em que aprendemos alguma coisa, isso ajudará a fixar o conteúdo em nossa memória e poderemos então encontrá-lo relembrando a experiência toda, se aprendemos algo à noite ou durante o dia, com tempo nublado ou ensolarado: *The Book of Memory*, p. 264. Ver também pp. 77-8 para uma descrição de como S., o artista da memória estudado por Luria, recordava fatos particulares re-posicionando-se recordativamente nas condições em que primeiro os aprendera. Muitos observadores escreveram sobre a importância do jogo de luz em igrejas medievais específicas. Confesso que acho algumas de suas conclusões muito fracas, mas também admito, e penso que se deve fazê-lo, que o emprego da inteligência, por toda uma vida, ao estudo de um complexo de edificações produzirá meditações altamente intrincadas, tanto individuais como coletivas, sobre seus diferentes *ductus*. Afinal, é para isso que servem esses edifícios, enquanto máquinas cognitivas.

Essa é uma estética da luz diferente da obscuridade visionária recomendada no poema enciclopédico escrito por Baudri de Bourgeuil para a condessa Adela, e da luz fraca que Alberto Magno, em seu comentário sobre a *Rhetorica ad Herennium*, considerou apropriada para a arte da memória ("corrigindo", dessa forma, o que o autor clássico havia aconselhado), uma estética de filiação aparentemente mais clássica. Ainda assim, não penso que a estética cisterciense fosse clássica em suas fontes; pelo contrário, trata-se de um dispositivo simples para focalizar aquelas memórias ardentes, "limpas", que Bernardo queria que todos os seus monges cultivassem. A estética "obscura", de luz mais fraca, familiar a Alberto, estava em ação na "penumbra gótica" de outras igrejas de outras ordens, como St.-Denis e St.-Rémi, cujas janelas eram pintadas. Também essas janelas, naturalmente, criam *ductus* complexos à medida que as cores se movem com a luz através das formas arquitetônicas, um *ductus* que parece apropriado a tudo o mais que conhecemos a respeito da "ocasião" dessas grandes obras. Circunstâncias sociais diferentes atuam nessas edificações diferentes, diferentes circunstâncias retóricas, requerendo, cada uma delas, seu *decorum* apropriado. (É também necessário ter em mente que "luz suficiente" — especialmente para o olho da mente — não é um padrão que possa ser transformado em uma norma.)

XII. Fornecendo as rotas da oração

Um oratório monástico é uma edificação que os praticantes experimentados da técnica meditativa podem *usar*: ele pode ser facilmente internalizado, é rapidamente "mapeado" na mente, em unidades distintas de tamanho moderado, e pode ser "re-visitado" mentalmente e também fisicamente. Não é a construção de alguém indolente ou cansado, pois cada indivíduo precisará trabalhar para tornar "sua", *familiaris*, a composição de lugares que ele proporciona. O *ductus* dentro da igreja e do claustro produz uma música complexa, variante e mutável, como aquela do *organum* internalizado que conduz Agostinho através do "locus Tabernaculi"⁹³.

93 Em "Installation as Inspiration", L. Seidel apresenta uma reflexão convincente sobre a elaboração de padrões de temas, ocasionada exatamente pela descoberta de um novo *ductus* (na verdade, por sua imposição) por entre os capitéis de La Daurade, em consequência de um rearranjo das instalações realizado pelo Museu de Toulouse. Dessa sua re-visão, ela conclui que, quando esses capitéis estavam instalados permanentemente no claustro, os monges teriam tido de criar seu próprio caminho narrativo entre eles, a partir das variadas associações e omissões apresentadas pelas formas, reagrupando-as, embaralhando-as e "ficcionalizando" padrões a partir delas mentalmente.

Outras ordens que não a cisterciense, com audiências e "lugares comuns" diferentes, possuíam outros meios além desses para marcar as rotas da oração. A luz, com seus padrões cambiantes, era um meio constante, um meio que encorajava o desenvolvimento da *intentio* e do *affectus* mentais requeridos pela contemplação rememorativa. Também eram constantes os vários padrões derivados sinalizados pelos textos e *colores* variáveis da liturgia. Mas esses não eram os únicos meios. Já discuti como vários temas usados para decoração de paredes, tais como o tropo comum, usado na literatura e na arte em mosaico, de colocar lado a lado eventos do Velho e do Novo Testamento, constituem uma "máquina" para a meditação sobre as escrituras, na qual a decoração e a oração, em conjunto, criam continuamente variadas composições.

Muitos estudiosos observaram como as partes de uma igreja são articuladas como uma espécie de jornada de conversão, do pré-batismo ao batismo e à fé. John Onians descreveu de forma sugestiva esse motivo de usar as ordens decorativas da arquitetura para marcar o *ductus* (uma palavra que ele não usa) de uma construção, por exemplo, de uma fachada. No tempo do império, os romanos "esperavam esquadrihar um edifício e procurar por características, especialmente na organização das colunas, que o articulariam"⁹⁴. As cidades imperiais romanas eram erigidas de colunas, usadas em parte para marcar o *status* de seu proprietário e, em um contexto comunal, para dar endereços aos lugares da cidade. Essas colunas, literal e figurativamente, "inventavam" a cidade como uma comunidade humana, uma rede de lugares por meio da qual uma pessoa poderia encontrar seu caminho.

Onians sustenta que essa motivação heurística para o uso de ornamentos intensificou-se com as edificações cristãs e foi transformada em uma parte essencial do modo como os edifícios podiam, por assim dizer, inventar a oração, sendo concebidos como os lugares comuns e a matéria comum, ou *res*, da liturgia, sobre os quais a oração meditativa individual seria uma dilatação retórica. Assim, por exemplo, Constantino transferiu a ordem Compósita, usada para marcar o triunfo imperial, para o triunfo da nova religião quando, em vez de usá-la em seu próprio arco do triunfo como haviam feito os imperadores anteriores, reservou-a para as seis colunas em forma de vinha espiralada que ele dispusera em torno do túmulo de São Pedro em sua nova igreja. "É como se Constan-

94 Onians, *Bearer of Meaning*, p. 58. Embora não seja um conceito utilizado por ele, *ductus* frequentemente descreve aquilo de que Onians quer falar, ao mesmo tempo em que enfatiza o necessário sentido de variação e movimento que os estudos iconográficos frequentemente negligenciaram.

tino, em agradecimento pela ajuda de Cristo na Ponte Milvia, decidisse entregar a ordem [Compósita] a ele. A vitória era de Cristo, não do imperador.⁹⁵

Onians continua: "Cada passo dado em uma igreja cristã, cada passagem da liturgia, envolvia potencialmente transformações psicológicas e a realização dramática de alguma metáfora vigorosa como o renascimento ou a salvação"⁹⁶. Mas está em ação algo mais do que a simples heurística, o mapeamento de uma rota determinada que o fiel deve sempre seguir. Existem, como nos lembra Agostinho, muitos caminhos através do "locus Tabernaculi" até a casa de Deus, mas, para se chegar ali, é preciso seguir adiante por sobre eles. Essa jornada não é apenas psicológica e interior, mas uma jornada que se faz com os pés e os olhos através de espaços físicos, colorida por emoção e sensação física.

Nas composições monásticas, tanto as pessoais como as comunais, a metáfora governante do Caminho é crítica, como vimos. Toda jornada é orientada em direção a um fim particular, seu *skopos*. No vocabulário da retórica antiga tardia, toda composição começava como um lugar-de-onde (o *stasis* ou *status*), um lugar-para-onde (o *skopos*) e o *ductus* entre eles, demarcado por variadas *colores* e *modi*. Assim, em certo sentido, qualquer composição era também uma procissão do autor e de sua audiência. Para os monges, o *skopos* era, naturalmente, a Cidade Celeste. Além disso, passava-se na jornada por várias disposições de espírito, partindo do medo (a angústia paralisante, especialmente em face da própria morte e de suas consequências, que impeliu o autoaterrorizado Agostinho em direção à Cruz), passando pela inquietude emocional do "ego dormio, et cor meum vigilat", até o silêncio musical e a radiância da "domus Dei", e o retorno, em um estado de júbilo, ao *strepitus*, o bulício do mundo mortal.

Os historiadores têm-se inclinado a mapear o *ductus* de uma igreja intelectual e dogmaticamente, como se o *ductus* fosse o reflexo de *ideas* de renascimento ou conversão, ou na verdade de sistemas ideológicos (o neoplatonismo, por exemplo) muito mais abstratos que essas ideias. Porém, na prática monástica, a força propulsora, a energia para a jornada, é emocional. Anselmo de Bec, como Agostinho antes dele, apavora a si mesmo deliberadamente — para iniciar e pôr em marcha suas meditações. Como já observei anteriormente, esse choque emocional de medo é planejado, como disse João Cassiano, para manter em sua trilha a mente sempre inquieta, em seu "Caminho". O *ductus* das igrejas monásticas, talvez em especial (no início do século XII) as dos mosteiros influenciados por Cluny, era planejado não apenas para demarcação, mas para lembrar e evocar essas emoções que coloriam o "caminho".

95 Idem, op. cit., p. 57. Sobre o uso de colunas na Roma imperial, ver pp. 51-8.

96 Idem, op. cit., p. 60.

Sugeri anteriormente que o famoso capitel do "moinho místico", em Vézelay, fazia lembrar, tanto por seu tema como por seu posicionamento na igreja, a atividade essencial da recordação meditativa, moer os grãos do aprendizado recordado para fazer os nutritivos pães da oração, uma imagem derivada ao menos em parte das conferências de Cassiano sobre a vida monástica. Também sugeri que se podia ver que os posicionamentos desse capitel e de outros, tomados em conjunto segundo seu contexto, assinalavam recordativamente alguns estágios no caminho da "conversão" (a essência do grande tímpano do portal e de seu tremó [*trumeau*] representando João Batista, que fazem com que o observador se "vire" em direção à nave) à "inquietude", o estado de atividade meditativa, e então seguindo através da nave até a maravilhosa radiância do coro, no papel de *domus Dei*. Gostaria de sugerir que, ao tentar "ler" o *ductus* das esculturas numa igreja como essa, deveríamos prestar uma atenção cuidadosa às *emoções* que as figuras comandam e "descobrem", em lugar de buscar sempre e somente seu conteúdo intelectual. As emoções também produzem padrões cognitivamente valiosos. De fato, como vimos, elas, e as imagens que as carregam, eram consideradas os motores principais do caminho.

Tem-se escrito tanto sobre a iconografia de Vézelay e outras igrejas, e também, cada vez mais, sobre o "simbolismo" de sua luz, que não tenho nenhuma vontade de ajustar os detalhes desses estudos à abordagem cognitiva e retórica que advogo. No entanto, gostaria de defender firmemente a necessidade de mais consciência e atenção por parte dos historiadores com relação à natureza social, e portanto retórica, dessa fabricação de símbolos humana⁹⁷. Insisto, também, no valor para tais análises do conceito de *ductus*, e das cores e modos (disposições de espírito) que o acompanham.

O próprio prédio de uma igreja tem, por assim dizer, partes móveis. Ele funciona como uma máquina de oração e não simplesmente como seu edifício. Nas igrejas cistercienses, esse engenho cognitivo move-se primariamente em padrões de sombra e luz, e em outras variações de forma sutis, que requerem um intenso esforço para serem vistas. Nas igrejas de outras ordens, os modos do caminho são marcados também por complexos programas de escultura e vidro pintado. Já me referi ao programa de St.-Rémi e às expressões da retórica victorina em St.-Denis. Nessa igreja, a dupla galeria do deambulatório, que proporciona as rotas para

97 Muitos estudiosos enfatizaram esse mesmo ponto, muitos deles em estudos que já mencionei aqui. Mas pode-se encontrar uma crítica irrefutável de uma suposição modernista de que a linguagem (inclusive a "linguagem das imagens", a iconologia) é de alguma forma anterior ao mundo real em G. Spiegel, "History, Historicism, and the Social Logic". Ver também os ensaios em B. Cassidy (org.), *Iconography at the Crossroads*.

a visão de suas complexas janelas, encoraja a "inquietação" meditativa (Prancha 27). É preciso estar sempre atento a possíveis caminhos por onde mover-se em meio às múltiplas pequenas "salas", as *cellae*, desse complicado espaço.

Outras abadias produziram suas particulares retóricas arquitetônicas do caminho. O famoso tremó [*trumeau*] da igreja abacial em Souillac é um exemplo do que estou falando (Prancha 28). Sua posição é incomum, fora de centro, à direita em relação ao centro do portal interno da parede oeste da igreja. Meyer Schapiro descreveu muito bem a "confusão frenética de figuras que se entrelaçam, lutam e se devoram", irradiando emoções de "tensão, instabilidade, obstrução, enredamento"⁹⁸. Elas possuem uma animação frenética que parece fazer da simples "inquietação" um relevo. E esse, creio eu, é o ponto. Elas transmitem a *disposição de espírito*, a cor, com a qual tem início uma meditação. O mesmo fazem as placas representando *summatim* a história do monge Teófilo, que vendeu sua alma ao diabo (mostrado como um monstro feroz com cabeça de ave de rapina) para obter vantagens terrenas. Fora do *locus tabernaculi*, há apenas um vaguear sem controle, instável, desequilibrado. E estar nesse estado significa experimentar um grande medo, até mesmo pânico.

De maneira semelhante, o complexo de esculturas do portal de Moissac parece planejado, ao menos em parte, para evocar o medo, particularmente o medo da morte. Essa era de fato, como há muito observaram os historiadores, uma ênfase particular da liturgia cluniacense desse período; podemos vê-la também nas adaptações feitas ao Apocalipse de Beato de Liébana no manuscrito dessa obra em St.-Sever⁹⁹.

Mas não penso que esse seja o único motivo para essa escolha nem, talvez, o mais importante. Na parede oeste do portal, em Moissac (Prancha 29), as sinistras representações da morte do Rico e das punições para a Avareza e a Luxúria prendem a atenção e são emocionalmente perturbadoras, engendrando uma disposição de espírito muito semelhante àquela que causa o grito com o qual An-

98 M. Schapiro, "The Sculptures of Souillac", em seu *Romanesque Art*, pp. 114-6. Hoje é impossível recuperar o aspecto original dessa entrada. Alguns historiadores da arte quiseram reconstruir o tremó ortopraticamente no centro da porta, mas Schapiro sustentou que sua posição hoje é provavelmente autêntica. Ver também M. Camille, "Mouths and Meaning", embora eu discordo de sua conclusão de que o tremó foi "quase certamente" uma criação de escultores iletrados e não "da parcela letrada da 'comunidade textual' de Souillac". Um "grito arrancado de um corpo humano", na competente caracterização de Camille dessa escultura (p. 54), estava incrustado no início do caminho monástico da oração.

99 Muito se escreveu sobre a espiritualidade cluniacense; R. Morghen, "Monastic Reform and Cluniac Spirituality", e K. Hallinger, "The Spiritual Life of Cluny in the Early Days", são dois bons pontos de partida.

selmo inicia sua primeira meditação, "Aterroriza-me a vida minha", "Terret me viña mea"¹⁰⁰. Não é preciso ser monge nem ter lido Agostinho para reagir dessa forma a essa imagem apavorante.

Acima, como uma meta distante (e deve-se erguer fisicamente os olhos para vê-las) estão as esculturas do tímpano, a serena, simetricamente "medida" Cidade Celeste, sob o Cristo coroado. Desse modo, na soleira da igreja de Moissac, literalmente assumimos nossa posição (uma *stasis simples*) no meio da morte, olhando à frente para nosso alvo (*skopos*). No lado leste desse portal, encontram-se esculturas que apresentam, *summatim* como de costume, os eventos da Encarnação, o caminho através do qual (entrando na igreja) aquela meta distante foi revelada e pode ser alcançada. Quando olhamos essas esculturas, penso que somos tocados, em primeiro lugar, por sua maneira de representar o movimento como uma sucessão de jornadas, mas as figuras se movem desajeitadamente e em direções diferentes. Então, nas palavras de Schapiro, o próprio lintel, por baixo qual devemos passar para chegar ao interior, provoca um efeito de "movimento intenso e contínuo, devido à recorrente irradiação [de seus padrões]"¹⁰¹. Um pouco como as páginas introdutórias com tapetes de cruces das biblias insulares, o complexo da entrada em Moissac não apenas coloca aquele que entra no estado de espírito adequado, mas o põe em movimento, estabelecendo a intenção e o afeto para as experiências que acontecerão no interior.

E contudo, quando se entra por esse portal no nártex da igreja, o caminho a seguir não é ainda simples e direto. Entrando pelo sul da torre oeste, onde fica esse portal, deve-se virar à direita para se orientar em direção ao altar, um ato de literal conversão. E, naturalmente, a luz é muito mais fraca e as formas são muito menos distintas do lado de dentro do que fora, e o "caminho" é, em consequência, mais difícil. Ao entrar, devemos esperar que o corpo e os olhos se ajustem antes de podermos fazer qualquer movimento dentro da nave. (Pensemos no período de adaptação de Baudri de Bourgeuil à obscuridade do quarto de dormir visionário de Adela.) Assim, o principal complexo de entrada de Moissac (e outras igrejas monásticas foram produzidas sobre variações desse mesmo tema)

100 Anselmo, *Prayers and Meditations*, Meditation I; ver o cap. 2, seção XIV, anteriormente. Em *O Nome da Rosa*, Umberto Eco captura com perfeição o aspecto emocional dessas esculturas, quando o jovem monge Adso fica desorientado e aterrorizado pelas esculturas do Juízo Final no tímpano de sua igreja.

101 M. Schapiro, "The Romanesque Sculpture of Moissac II", em *Romanesque Art*, p. 227. Como já deve ser óbvio, tenho uma imensa dívida com seus dois ensaios sobre a escultura de Moissac, que li pela primeira vez quando estava na graduação e que tive um grande prazer em recordar.

coloca-nos fisicamente em um estado de "inquietação", tendo de procurar e "encontrar um caminho", o *ductus*, nesse *locus tabernaculi* particular.

Deliberadamente, não apresentei aqui uma "leitura" erudita desse material; pessoas com mais conhecimento que eu podem fazê-lo e já o fizeram, e ainda hão de erguer sobre essa extraordinária ficção esculpida edifícios muito mais impressionantes do que o que fiz aqui. Ela convida as pessoas a fazer exatamente isso. Mas *quase todo mundo* será capaz de "captar" os fundamentos dessa composição, porque quase todo mundo será *afetado e tensionado* emocionalmente por essa ficção: o desgosto e o temor da morte alojados nos demônios e nos cadáveres putrefatos, a distante porém visível serenidade do grande Cristo em seu reino assomando sobre tudo isso, e as múltiplas jornadas conduzindo aos caminhos em seu interior¹⁰². E sobre essa fundação cada um poderá construir, segundo sua escolha e capacidade. Talvez valha a pena lembrar que a população local identificava a figura majestosa do tímpano de Moissac ao rei Clóvis, suposto fundador da abadia¹⁰³. Eles podem não ter tido a doutrina correta, mas certamente captaram a essência da imagem.

Os espaços do portal e do nártex foram frequentemente analisados como espaços reservados principalmente aos leigos, aos não instruídos, o que implica que seus programas de imagens são particularmente adequados aos ingênuos, que precisam ser amedrontados para serem salvos. Mas os clérigos também participavam das peregrinações, e nem todo o laicato medieval, especialmente no século XII, era ignorante, longe disso. É também ingênuo supor que os religiosos residentes nunca rezavam na nave de sua própria igreja.

Devemos tentar apreciar devidamente o fato de que para a espiritualidade monástica o medo não é uma emoção desprovida de sofisticação. Ele é tão essencial na ortopraxis da oração monástica que mesmo o mais espiritualmente "avançado" e mais esplendidamente instruído dos clérigos, mesmo o próprio Agostinho, precisava de um pontapé de emoção forte — de terror, de aflição, de ansiedade — para voltar-se (*convertere*) para o Caminho e começar a segui-lo. Sem o medo, sofreríamos provavelmente o mesmo destino do rico do Evangelho, aquele homem orgulhoso — e quanto mais instruídos, maior a probabilidade.

102 Na retórica antiga, as emoções constituíam o "terreno comum" de bárbaros, rústicos e letrados: um enunciado particularmente bom desse lugar-comum encontra-se em Cícero, *De oratore*, livro III.59, onde ele menciona esse fato ao discorrer sobre o estilo e a pronúncia.

103 Schapiro, "The Sculptures of Souillac", p. 120. A. Remesnyder estudou o que ela chama de "memória imaginativa" em ação nas narrativas ligadas a diversas relíquias de Conques, em "Legendary Treasure at Conques".

XIII. O *ductus* litúrgico: Centula-St.-Riquier

Os cistercienses e cluniacenses foram os herdeiros dos mestres da retórica arquetônica monástica que os precederam. Carol Heitz escreveu de maneira persuasiva sobre algumas das formas pelas quais as liturgias processionais determinavam, sob vários aspectos, a articulação do espaço dentro das igrejas monásticas carolíngias e pré-românicas¹⁰⁴. O trabalho de Heitz é por demais rico para ser facilmente resumido aqui, mas um exemplo talvez dê uma ideia de sua análise. No monastério carolíngio de St.-Riquier, construído (nos anos 790) poucas décadas antes que fosse desenhado o "Plano de St.-Gall" (c. 820), havia três igrejas de tamanhos variados, construídas nos vértices de um triângulo obtuso, ligadas por longas galerias. Documentos sobreviventes do século XI descrevem várias liturgias que tinham lugar nesse complexo: elas envolviam elaboradas procissões, em forma de jornadas, de grupos de monges, através da igreja principal de St.-Riquier e de uma igreja a outra¹⁰⁵. Nessas procissões, os altares da igreja principal e seu portal tornavam-se os marcadores dessa jornada litúrgica. A Figura C mostra o itinerário de uma dessas procissões através da igreja de St.-Riquier; as descrições do cronista deixam claro que uma procissão dessas teria continuado, percorrendo as outras igrejas menores.

Além desses altares, quatro *imagines* (palavra do cronista) também demarcavam os principais *loci* do "caminho". Heitz os descreve:

Imagens, *imagines* — estações para a oração — demarcavam o itinerário litúrgico. [...] A primeira delas, a da Natividade, era colocada no portal, acima da porta de entrada na cripta do Salvador [...] As outras três *imagines* encontravam-se na nave e nos transeptos, mais ou menos alinhadas. No centro, atrás do altar da Santa Cruz, ficava a imagem da Paixão de Cristo. Ao norte, sem dúvida no fim da galeria, a Ressurreição; ao sul, na mesma posição, a Ascensão¹⁰⁶.

Liturgias várias utilizavam todos esses *loci* de maneiras variadas. A procissão mostrada na Figura C começava em frente à imagem da Natividade, no portal, e então se dividia em dois grupos, que se moviam ao longo de cada lado da nave até

104 Ver C. Heitz, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne* e "Architecture et liturgie processionelle à l'époque préromane".

105 O historiador que descreveu essas procissões, Hariulf, representa-as como tendo sido decretadas por Angilberto, o abade carolíngio, e portanto como tendo sido realizadas desde o século IX, mas há uma controvérsia em relação a quão precisamente ele deve ser entendido.

106 Heitz, "Architecture et liturgie processionelle", p. 35 (tradução minha).

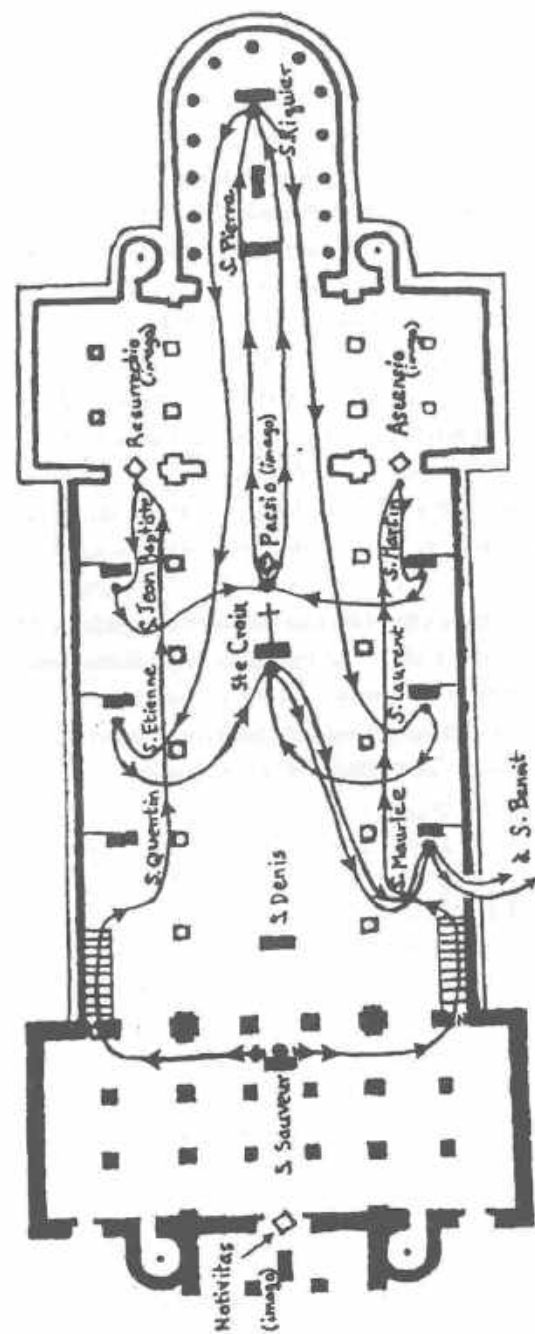


Figura C: Itinerário para uma procissão litúrgica realizada na Abadia de Centula-St.-Riquier. Apud C. Heitz, "Architecture et liturgie processionelle".

as respectivas *imagines* da Ressurreição e da Ascensão, cruzando em seguida a igreja para encontrar-se no *locus* central, o altar da Santa Cruz encimado pela Paixão. Daí os monges seguiam para leste, ainda em dois grupos, para dentro da abside, até o altar de St.-Riquier, novamente para oeste, dirigindo-se a altares em lados opostos da nave, encontrando-se novamente no altar da Santa Cruz, e então deixavam a igreja pela porta sul, detendo-se primeiro para cantar o ofício dos mortos no altar de St.-Maurice. Tudo isso, é claro, enquanto se ocupavam em uma oração comunal. Seu abade claramente entendia todo o complexo claustro-e-igrejas como constituindo na verdade uma única estrutura cuja decoração (tanto os altares como as pinturas murais) proporcionava um mapa simples de "lugares" de fundo, com os quais ele podia inventar um conjunto extremamente complexo de *ductus* variáveis.

A maneira como as *imagines* eram usadas em St.-Riquier também confirma que usar as imagens e todas as formas de ornamentação "para a memória" envolve mais do que apenas meditar sobre algum *conteúdo* particular representado por elas. É claro que as imagens dessa igreja eram lembretes de conteúdos particulares (a Paixão, a Natividade), mas eram também marcos de caminhos. Tivesse ou não em mente o comentário de Agostinho sobre o Salmo 41:5 (e pode muito bem ter tido, pois esse era um material familiar), o abade realizou à perfeição seu intento. Heitz sublinha que o jogo inventivo do espaço e da liturgia em Centula-St.-Riquier não era o único; ele é apenas o mais bem documentado. As procissões em St.-Riquier mostram de um modo particularmente rico como uma memória locacional pode ser costurada no próprio tecido dos edifícios monásticos¹⁰⁷.

Como sustentei no capítulo 1, as liturgias estacionais são elas próprias um meio poderoso para se criar uma "memória locacional", e são conscientemente trabalhadas com esse fim. Mesmo em Jerusalém, onde se supunha que os lugares eram realmente aqueles em que haviam ocorrido os fatos, fica clara, desde o início, a motivação memorial, recordativa, para "colocar imagens" derivadas da leitura dentro de "cenários" proporcionados pela topografia local. Para o peregrino

107 W. Tronzo, "The Prestige of St. Peter's", discute uma função de mapear relativamente parecida de certos motivos presentes em mosaicos no chão de igrejas. Richard Ivo Schneider sustentou que as inscrições do abade Suger para as várias locações no interior de sua "nova" igreja em St.-Denis, descritas em seu próprio *De administratione*, deveriam servir como uma espécie de "guia dos peregrinos" para a igreja e que tais inscrições mostram uma concepção de seu interior como um conjunto de "lugares" ou estações, em cada uma das quais deve ter lugar uma oração individual ou litúrgica, construindo assim os peregrinos seu "Caminho" através dela. Schneider apresentou parte de sua pesquisa no encontro da Medieval Academy of America de março de 1995.

que os visitava, o importante não eram os lugares em si, mas a rica carga mental associada a eles. A técnica meditativa desenvolveu-se como um tipo de técnica mnemônica, com grande sensibilidade em relação às necessidades da memória humana. Os peregrinos não iam até esses sítios apenas para ver o lugar real, mas para “ver”, “refrescar” e *localizar* as imagens recordativas tiradas de suas leituras, que eles já carregavam em suas próprias memórias, usando cada lugar como um poderoso sinalizador. Era dessa maneira que eles podiam “visitar Jerusalém” em lugares muito distantes da cidade real.

XIV. Jogos-com-formas: o Templo e o Jardim

Os edifícios monásticos funcionam como máquinas meditativas não apenas por proporcionarem locações de apoio, mas também por servirem como os sítios e “agências coletoras” para os jogos literários e visuais. Tais comparações produzem espécies de *ductus* retóricos distintos, mas correlatos, daqueles presentes nos padrões de pedra e luz de um edifício particular.

O *templum* e o *pratum*, a igreja e o claustro, são também lembranças *summam* da Cidadela Celeste com suas muralhas. A forma como se pensava que um tal “resumo” funcionasse cognitivamente é uma questão que precisa ser tratada com um senso agudo de adequação retórica. Muitos historiadores reagiram fortemente contra interpretações que apresentam o edifício de uma igreja medieval como uma versão em pedra da Bíblia ou da escolástica, como se as formas do edifício fossem exclusivamente expressões de crenças dogmáticas, em vez de repostas a pressões demográficas e econômicas, ou a considerações técnicas. Por exemplo, a sugestão de que esculpir calhas em forma de gárgulas pode aludir (nas mentes daqueles preparados para a associação) à preparação essencial para a oração, “purgar os cuidados do mundo”, não compromete de forma alguma sua função de escoar a água. Tampouco quer dizer que uma associação cognitiva desse tipo seja “o significado” das gárgulas, de alguma maneira definitiva ou oficial. A relação entre o esculpir e o uso bem-humorado que faço dele é retórica, e vai convencê-lo (ou não) segundo seu sentimento a respeito de sua “conveniência”, uma questão de adequação¹⁰⁸.

108 Isso está relacionado à observação de Baxandall, em *Patterns of Intention*, de que a crítica de arte (e deve-se acrescentar aí a crítica literária) é uma questão de adequação entre a obra e as opiniões e observações do crítico, das quais a “conveniência” bem-sucedida só pode ser julgada conclusivamente tomando como critério sua capacidade de persuasão.

O tropo Cidade Celeste-Tabernáculo-Templo, ênfase, como todos os tropos cognitivos, é um esquema dispositivo para a invenção. Tal esquema pode supostamente ser usado para arranjar e encadear qualquer tipo de conteúdo. Porém, como é óbvio, no contexto das construções monásticas e devocionais esse conteúdo era espiritual, e, se o tropo fosse usado em público para outros propósitos, isso teria causado escândalo — mas escândalo e não heresia. Não há nada inerente às formas físicas — nem mesmo à forma da cruz — que tenha um significado inteiramente independente das comunidades que as produziram e utilizaram. E essa não é apenas uma observação moderna.

Como escreveu Agostinho, “não é a imagem que a mente forma para si mesma [...] que conduz à salvação”. João Cassiano escreveu que “a Sagrada Escritura se amolda à capacidade humana”. E também que “as diferenças [da oração] são tão grandes e tão numerosas quanto se podem encontrar em uma única alma, ou melhor, em todas as almas, em todas as suas variadas condições e estados”¹⁰⁹. Essas são afirmações de homens que pensavam não apenas em termos dogmáticos, mas também retóricos, como *decorum* e *imagines rerum, ethos e pathos*. E assim, quando uma freira ou um monge liam o conselho de João Cassiano de “construir em seu coração o tabernáculo sagrado do conhecimento espiritual”, ele e ela entendiam que o sagrado Tabernáculo assumiria formas variáveis segundo a variedade dos corações que o construíam, e que ainda assim continuaria a ser — *ad res* — o “verdadeiro” Tabernáculo¹¹⁰. Eles saberão isso ao reconhecê-lo, não do modo como se reconhece uma fotografia, mas ao modo de um trocadilho, cotejando em suas próprias memórias um avatar particular do *templum* com

109 João Cassiano, *Conférence* XIV.xi (SC 54, p. 197): “Pro capacitate enim humanorum sensuum [scripturarum] quoque species coaptatur”; toda a passagem, que discute como a “face” da Escritura se modifica conforme um aluno prossegue em seus estudos, é pertinente. A outra citação é da *Conférence* IX.viii, na qual Isaac fala sobre os tipos de oração (SC 54, p. 48): “Vniuersas orationum species [...] comprehendi non posse. Tot enim sunt quot in una anima, immo in cunctis animabus status queunt qualitatesque generari”. Discuti no cap. 3, seção I, a passagem do *De trinitate* VIII.iv, de Agostinho. Cassiano enfatiza que a “verdade” de uma oração é algo que depende do caráter de uma pessoa (pureza de coração) e da graça, a iluminação do Espírito Santo. O primeiro aspecto tem algo em comum com o *vir bonus* de Quintiliano, o orador de bom caráter cujas palavras são verdadeiras porque seu caráter o torna capaz de selecioná-las com sabedoria.

110 João Cassiano, *Conférence* XIV.ix (SC 54, p. 193): “si scientiae spiritalis sacrum in corde uestro uultis tabernaculum praeparare”. Na seção seguinte (x) dessa Conferência, abas Nesteros desenvolve com algum detalhe uma meditação sobre a Arca e alguns dos Vasos Sagrados. É evidente que essa era uma *machina mentis* privilegiada já nessa época tão antiga, como vimos a partir de outras evidências.

o "Tabernáculo sagrado" que construíram na biblioteca verbal e visual de seus corações.

Há muitas razões para que, nas tradições ortopráticas, a estrutura de Ezequiel predomine como imagem meditativa de fundo. Já discuti várias delas. Mas um fator básico era a feliz proximidade entre o *templum* de Ezequiel e o *templum Dei* de 1 Coríntios 3, aquele *templum* que cada um de nós é. Em acréscimo, o *templum* de Ezequiel, enquanto *lex domus*, encadeia-se, por meio do jogo de palavras retórico, à *lex Domini* sobre a qual um homem reto medita dia e noite (Salmo 1). *Lex Domini* é também aquilo que está guardado na Arca do Tabernáculo. Além disso, a palavra que designa um arco arquitetônico é *arca* ou *archa*, uma homofonia que completa uma cadeia de associações com a palavra Arca ou o baú onde está encerrada a preciosa lei (sobre a qual se medita dia e noite) — ou seja, o baú da memória. Logo, a *intercolumnia* de uma igreja, formada por conjuntos de *arche* ou arcos, é uma unidade, ou cena, perfeita para o trabalho de memória. E, naturalmente, basta olharmos os arcos usados com frequência para articular os espaços intercolunares preenchidos com cenas devocionais, presentes tanto nos livros de orações como nas igrejas da Idade Média tardia, para perceber como esse tropo é continuamente trabalhado, como uma ferramenta básica da memória.

Arca é também a Arca de Noé, e a exegese-padrão, pelo menos desde a época de Ambrósio, ligava a Arca de Noé à Igreja. Naturalmente. Um jogo de palavras como esse é irresistível para uma cultura inclinada a ele. Nas ilustrações da Idade Média tardia que mostram Noé construindo a Arca, a Arca tem a forma de uma igreja em miniatura; cria-se assim uma "imagem" desse conhecido jogo de palavras. No século XII, a Arca de Noé pode assumir a forma de uma pirâmide escalonada de três andares (a forma que Hugo de St.-Victor diz que ela tinha) dentro do casco arredondado de um barco medieval, como aparece na Prancha 30¹¹¹.

Chamei o *De pictura Arche*, de Hugo de St.-Victor, de imagem feita de jogos de palavras. Poderíamos dizer quase a mesma coisa sobre certos aspectos dos edifícios monásticos. Por exemplo, tendo construído inicialmente uma abside qua-

111 S. Murray, *Notre Dame Cathedral at Amiens*, pp. 38-43, demonstrou como uma das unidades de medida mais importantes na Catedral de Amiens, o quadrado central, é baseada nas medidas da Arca da Aliança, um quadrado que inclui também a "proporção áurea" de 5:3 (as dimensões da Arca dadas em Êxodo 27:1 são 5 côvados por 5 côvados por 3 côvados). Murray descreve extensamente os variáveis *ductus* (embora não use essa palavra) dentro desse grande edifício como uma experiência envolvendo movimentos através do espaço e do tempo. Ver também seu ensaio "The Architectural Envelope of the Sainte-Chapelle" e o de M. Davis, "Scenes from a Design".

drada em estilo cisterciense para sua igreja de Pontigny, os monges, mais ou menos 40 anos depois, puseram-na abaixo e ergueram em seu lugar uma construção semicircular de três andares, arrojada e cheia de luz, com várias pequenas celas meditativas circundando o altar principal (Prancha 25). Olhando essa estrutura a partir do sudeste (Prancha 32), por cima dos campos, que desse lado sempre estiveram abertos, sua forma parece semelhante à forma de pirâmide escalonada de três andares da Arca, assentada em uma forma arredondada como um casco de navio. Ou talvez, tendo em vista sobretudo sua localização em campo aberto, ela possa lembrar um celeiro — o granel da Santa Igreja, que armazena o grão do Senhor até o dia do Juízo, outro lugar comum exegetico.

Indicar a possibilidade desse tipo de "jogo-com-formas" semelhante a um jogo de palavras não quer dizer em absoluto que a nova abside de Pontigny foi construída para parecer-se com a Arca de Noé. Muitas razões bem mais imediatas foram dadas: a percepção de certa desproporção entre a nave e a abside quadrada original; talvez a necessidade de mais espaço, ou um abade ambicioso; isso para não falar das soluções técnicas (quando a construção estava de fato em andamento) para problemas como a força dos ventos e o peso¹¹². Mas todos esses fatores emprestam suas contribuições sem afetar a utilidade retórica da estrutura final como "um lembrete", para aqueles que olham para ela e vivem dentro dela, de que são todos parte da Igreja terrena (como *arca*) buscando a Jerusalém Celeste (como *arx celestis*). As formas são também parte da *res* cultural e estão, portanto, disponíveis para a *memoria rerum* do mesmo modo que as histórias e os ditos. Como em Pontigny, não apenas as formas de um edifício mas sua própria localização podem convidar ao jogo de palavras, e esse jogar associativo, mesmo variando de uma pessoa para outra, é uma parte do modo como a estrutura funciona como "memória".

XV. O claustro como máquina de memória e enciclopédia

O claustro é outra rica estrutura rememorativa na arquitetura monástica, uma forma quadrangular de tamanho moderado, bem iluminada em todas as

112 Ver T. Kinder, "The Original Chevet of Pontigny's Church", para um breve resumo de algumas das razões propostas pelos estudiosos para a reconstrução. Carlo Ginzburg, em um interessante ensaio a respeito do poder cognitivo desse tipo de jogo-de-formas, observa como, em certos círculos do século XIX (tais como o psicanalítico), esse procedimento alcançou o estatuto de paradigma evidenciário para o estabelecimento da verdade: *Clues, Myths*, pp. 96-125.

estações, cercada por *intercolumnia*, que, como na abadia cisterciense de Fontenay, “divide” o espaço dos passeios das galerias em uma série de *cellae* visuais (Prancha 31). Estas se tornam particularmente evidentes quando, no decorrer do dia e das estações, a luz do sol varia sua intensidade enquanto se move pelo claustro. Em muitos claustros, os capitéis, situados no nível dos olhos, eram esculpidos com cenas narrativas “contadas” *summatim*; mesmo os claustros cistercienses eram dotados de padrões de capitéis simples mas sutilmente diferenciados. Como a igreja, o claustro tem seu *ductus*, sua própria previsibilidade e simplicidade — seu “silêncio” —, conferindo-lhe uma extraordinária flexibilidade cognitiva.

A origem da forma quadrangular do claustro é, porém, algo como um enigma. Como mostrou Walter Horn, essa convenção ortoprática é uma inovação carolíngia, construída pela primeira vez no século IX, na Abadia de Lorsch. De fato, parece que jamais se cogitou construir em assentamentos monásticos um claustro quadrangular, antes do “Plano de St.-Gall”. A palavra *claustrum*, “recinto cercado”, era usada anteriormente para designar o muro que cercava todo o complexo do monastério.

Horn concluiu que o pátio de claustro de forma quadrangular, rodeado por um pórtico (isto é, um passeio coberto, com arcos sustentados por colunas, pelo menos no lado que dá para o pátio), ladeado pela igreja e por outros prédios reservados para uso dos monges, deveu-se principalmente a razões econômicas, uma resposta “à associação do monasticismo beneditino com um novo tipo de feudalismo agrário”, que punha a comunidade necessariamente em contato com não monges; era também parte do desejo de uniformização das práticas, que tinha o apoio do império e que colocou o monasticismo beneditino acima de outras formas de vida monástica. Horn notou também que esse tipo de pátio, dotado de galerias e rodeado de unidades habitáveis, é de origem mediterrânea: Lorsch, o primeiro monastério a usá-lo, foi convertido a partir da vila em estilo romano de um nobre franco¹¹³.

Contudo, em uma cultura como a monástica, é difícil pensar que, por trás da popularidade conquistada por esse formato, não estivesse também em ação algum tipo de *memoria rerum* envolvendo as formas. O claustro tornou-se, no século XI, o lugar preeminente do trabalho de memória meditativo, onde os mon-

113 W. Horn, “The Origins of the Medieval Cloister”, esp. pp. 37-48. Seidel, em “Legends in Limestone”, comenta sobre os efeitos da luz nos padrões dos capitéis da nave em St.-Lazare, Autun.

ges liam e oravam, e também onde os noviços eram instruídos¹¹⁴. É claro que o claustro é “paraíso”, claro que é o jardim da Esposa: mas é também, como a igreja, uma complexa máquina para o trabalho de memória, cujas formas proporcionavam recursos particularmente efetivos para o trabalho de leitura.

Mesmo em uma abadia carolíngia, St.-Riquier, o trabalho da memória já estava alocado em um espaço semelhante a um claustro adjacente à igreja (ou igrejas, nesse caso). O abade de St.-Riquier construiu seu claustro “na forma de um triângulo obtuso”, cada vértice marcado por uma igreja. Isso foi feito, disse o abade, para que todos os fiéis (e em St.-Riquier, os laicos participavam da grande liturgia da Páscoa) “confessassem, venerassem, *cultivassem em suas mentes*, e firmemente acreditassem na santa e inseparável Trindade”¹¹⁵. Esse abade claramente esperava que sua estrutura fosse *usada* para meditar sobre a fé e para “relembra-la”.

A forma trinitária nunca se popularizou. Mas a razão por que um átrio aberto de estilo mediterrâneo, cercado por arcadas abertas, foi adotado e usado por tanto tempo no norte da Europa é uma questão curiosa, que não pode ser completamente explicada com base (por exemplo) nas ambições imperiais romanas de Carlos Magno e de seus bispos, ou na economia feudal monástica, ou em qualquer outra explicação inteiramente institucional. Um átrio aberto no norte da Europa simplesmente não é prático. Mas, como um “caminho” para “Jerusalém”, tem um considerável mérito mnemônico¹¹⁶.

A cidade visionária de Ezequiel possuía um “átrio dos sacerdotes” quadrado, que Gregório Magno interpretou moralmente como sendo a vida virtuosa¹¹⁷. Ela

114 P. Meyvaert, em “The Medieval Monastic Cloister”, descreve as diferentes atividades, inclusive as pedagógicas, que tinham lugar em um claustro. O complexo trabalho de memória possível em um claustro foi assunto de estudos detalhados de alguns historiadores: ver Seidel, “Installation as Inspiration” (sobre La Durade); K. Nolan, “Narration in the Capital Frieze at Notre-Dame at Etampes”; e L. Rutchick, “Sculptural Programs in the Moissac Cloister”.

115 *Chronicon centulense* II.8: “Quia igitur omnis plebs fidelium sanctissimam atque inseparabilem Trinitatem confiteri, venerari et in mente colere firmiterque credere debet [...] tres æcclesias principales [...] fundare studuimus”. Citado com base em Horn, “On the Origins of the Medieval Cloister”, p. 43.

116 Às vezes os claustros eram envidraçados: no final da Idade Média, mesmo os cistercienses faziam isso, especialmente se as galerias do claustro fossem também usadas como *scriptorium*; ver J. Hayward, “Glazed Cloisters”.

117 Gregório Magno, *Hom. in Hiezech.* II, homilia X.17-18 (CCSL 142, pp. 392-4). Por exemplo, Gregório diz que a forma quadrada, com profundidade e largura equivalentes, significa como, em uma vida perfeita, todas as quatro virtudes cardeais (prudência, temperança, justiça e fortaleza) são encontradas em iguais quantidades. As dimensões do átrio, 100 côvados por 100 côvados, formam um número perfeito; assim a vida é aperfeiçoada pela esperança resignada, pela caridade ampla, pela fé certa e pela cuidadosa prática das boas obras.

está estreitamente associada a outros elementos que se tornaram ricas unidades de memória na tradição monástica. Há também pórticos nos pátios internos do Templo visionário de Ezequiel. Eles estão associados às “câmaras do tesouro”, as *gazophylacia*, as quais — ainda de acordo com Gregório — só podem significar “corações cheios do conhecimento e da rica sabedoria dos Padres”¹¹⁸.

Como o *templum-tabernaculum* e a *archa*, o jardim-claustro é uma forma enciclopédica, tão convencional como é para nós uma enciclopédia em muitos volumes com seus tópicos dispostos em ordem alfabética. Na Idade Média, esse era simplesmente uma das principais formas de se organizar e inventariar o conhecimento. Um exemplo do final da Idade Média ajudará a esclarecer isso.

O cônego e chanceler da Catedral de Amiens do século XIII, Ricardo de Fournival, descreveu uma biblioteca imaginária, usando como seu esquema organizador um *ortulum* ou “pequeno jardim”. Os livros, classificados segundo as divisões das artes liberais, são plantados em canteiros ou *areolae* em terraços de três andares (um pouco como a Arca tripla). As lombadas dos livros/plantas são marcadas, como o seriam em uma biblioteca real, com uma letra classificatória, embora ao longo de todo o trabalho eles continuem sendo descritos como “plantas” em um jardim.

Ricardo chamou seu trabalho de *Biblionomia*; Leopold Delisle, o grande bibliógrafo do século XIX, considerou-a uma das mais curiosas relíquias da Idade Média, mas estava inclinado a pensar (depois de rejeitar a metáfora absurda usada por Ricardo) que o trabalho descrevia uma biblioteca real. Isso parece muito improvável, o trabalho é mais um currículo do que um catálogo. Mas a ideia de organizar um programa de estudos como um jardim de livros parecia menos estranha no século XIII do que parece hoje para nós, porque para Ricardo, como para Alberto Magno, os “pequenos jardins”, jardins-claustros, eram estruturas

118 Idem, op. cit., homilia VI.2 (CCSL 142, p. 295.15-19): “Quia sermone Graeco *phylattein* seruire dicitur, et gazae lingua Persica diuitiae vocantur, gazophylacium locus appellari solet quo diuitiae seruantur. Quid itaque per gazophylacia designatur, nisi, ut praediximus, corda doctorum sapientiae atque scientiae diuitiis plena?” “Dado que na língua grega *phylattein* significa ‘poupar’, e na língua persa as riquezas são chamadas de *gazae*, o lugar em que as riquezas são guardadas é usualmente chamado de *gazophylacium*. Portanto, o que poderia significar *gazophylacia* a não ser, como dissemos anteriormente, corações cheios do conhecimento e da rica sabedoria dos Padres?” A palavra *gazophylacium* só aparece em Ezequiel, e assim, quando ela aparece nas meditações monásticas (por exemplo, na meditação de Pedro de Celle sobre “A Escola do Claustro”, cap. 13), a alusão só pode ser a Ezequiel. O comentário de Gregório foi repetido por Rábano e outros comentadores de Ezequiel, e desse modo conseguiu fazer parte do comentário comum no final do século XI.

excelentes para organizar as memórias de “coisas” lidas nos livros e arrancadas deles¹¹⁹. Não deveríamos ficar surpresos por descobrir que um poema enciclopédico escrito em uma língua vernácula também pudesse usar um jardim como sua forma básica — o *Roman de la Rose*, para citar um exemplo óbvio.

Há um texto, do início do século XII, que recapitula *breuiter* muitos exemplos daquele tipo de “recordação” de fundo moral que as estruturas dos mosteiros habitualmente “reuniam”. Trata-se do *Gemma animae*, de Honório Augustodunensis, um trabalho citado frequentemente como uma enciclopédia autorizada da iconografia arquitetônica do século XII. O método interpretativo usado por Honório é o método familiar de construir cadeias memoriais de associações sobre locações de fundo.

Honório fala da “machina ecclesiae”, e, à medida que lemos o *Gemma animae*, vemos como cada um de seus aspectos podia ser uma rica máquina meditativa. O claustro, diz ele, “é tomado [*est sumpta*] do pórtico de Salomão, construído ao lado do templo, em Jerusalém, tal como o claustro é unido à igreja dos monges”, no qual os apóstolos se reuniam para pregar e comungar, da mesma forma como os religiosos se reúnem em seu claustro em comunidade¹²⁰.

A alegorização de Honório é apresentada na familiar linguagem conceitual da retórica monástica. Usando uma expressão idiomática recorrente, ele diz que a conexão entre objeto e conceito é feita “ut [...] in memoriam revocatur”, “de maneira que [o que quer que seja] possa ser recuperado na memória”¹²¹. Ele des-

119 Ricardo de Fournival, *Biblionomia*, in L. Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits*, vol. 2, 520-521. Delisle, rejeitando a “metáfora” de Ricardo (e, portanto, seu esquema organizador), empenha-se, em vez disso, em dar uma ideia de como teria sido realmente a biblioteca de Ricardo, com escrivaninhas e livros em estantes, os volumes maiores nas prateleiras de baixo, cada volume marcado por uma letra, e assim por diante (pp. 518-9). Discuti um outro trabalho de Ricardo, o Prefácio ao seu *Bestiaire d'Amour*, em *The Book of Memory*, esp. pp. 223-9.

120 Honorius Augustodunensis, *Gemma animae* l.148 (PL 172.590): “Claustralis constructio iuxta monasterium est sumpta a porticu Salamonis constructa iuxta templum”. A expressão *machina ecclesiae* ocorre em l.131 (PL 172.586). W. Dynes, em “The Medieval Cloister as pórtico of Solomon”, mostrou que a analogia do claustro com o pórtico de Salomão era comum no século XII. Dynes sugere que a conexão específica entre o *claustrum* e o pórtico de Salomão foi feita pelos cruzados, pois os mapas de Jerusalém feitos por eles rotulavam a área do pórtico de Salomão como “Claustrum Templi Salamonis” (p. 63).

121 Por exemplo, em *Gemma animae* l. caps. 131, 141 (PL 172.586, 588). Uma variante é “ut [...] jugiter memoretur” (cap. 135; PL 172.587). O estilo de Honório é marcado por múltiplas características mnemônicas, incluindo uma marcada tendência a rimar frases correlatas, como em “templum [...] dedicavit, arcam [...] locavit[.] Quod quia [...] Ecclesiam praefiguravit [...] secundum formam [...] populus [...] ecclesias formavit” (cap. 123, PL 172.584), e por ligar recordativamente letras a conceitos, como no cap. 126 (PL 172.585), no qual os sete

creve o seu método como um "falar com brevidade": "Falamos *breviter* sobre a Missa, agora deveríamos olhar para umas poucas coisas [*pauca*] na igreja, onde ela é celebrada"¹²². Essa brevidade não deve ser erroneamente interpretada como uma definição proibitiva. O termo vem da retórica. Honório compõe de acordo com o princípio da abreviação, da *res* "digerida" em unidades segundo o princípio da *brevitas* memorial, para então ser dilatada, expandida, reunida e "frutificada" nos diversos modos da composição meditativa.

No *claustrum* de sua *machina ecclesiae*, Honório "reúne" um grande número de "coisas" da Escritura. O claustro faz novamente presente (para a mente rememorante) o Paraíso edênico; sua pia de água benta, as fontes do Éden (e, em outros textos, a fonte "lacrada" do Cântico dos Cânticos); as árvores do claustro, os livros da Escritura, através do venerável jogo de palavras que encontramos anteriormente neste estudo, que reconhecia um duplo sentido na palavra latina *liber*, "livro" e "parte interna da casca [de uma árvore]"; e do tropo associado das árvores frutificadas do jardim como os "frutos" do aprendizado. E aquele que medita sobre a lei do Senhor "dia e noite" (Salmo 1) é também como uma árvore plantada ao lado das águas: a Árvore da Vida e o Rio da Vida na visão de João da Cidade Celeste. As colunas são também as árvores mais prolíficas da igreja e do claustro, como proclamam seus foliados capitéis.

Há um sermão do abade de Fulda, Rábano Mauro, do século IX, proferido "in dedicatione templi", que captura com muita precisão a relação entre o ornamento arquitetônico e a invenção que ele pode despertar. O tropo é repetido com mil variações durante toda a Idade Média, mas gosto dessa versão particular, porque nela as decorações da igreja e da mente atuam juntas para fazer uma grande estrutura de memória:

vocês se congregaram hoje, queridos irmãos, para que possamos dedicar uma casa [*domum*] a Deus [...] Mas fazemos isso se nós próprios nos esforçamos em nos tornar um templo [*templum*] de Deus, e se damos o melhor de nós para nos equipararmos ao ritual que cultivamos em nossos corações; de modo que, exatamente como com as paredes decoradas desta mesma igreja, com muitas velas acesas, com vozes variadamente elevadas em ladainhas e orações, em leituras e canções, possamos mais zelosamente louvar a Deus: assim deveríamos sempre decorar os recessos de nossos corações com os ornamentos essenciais das boas obras, deveria sempre crescer lado a lado em nós a chama da caridade divina e comunal,

fonemas da palavra *ecclesia* são associados aos sete dons do Espírito. Tais dispositivos mnemotécnicos persistiram nos tratados de *ars praedicandi* da Idade Média posterior: ver *The Book of Memory*, pp. 104-7.

122 Honorius Augustodunensis, *Gemma animae* 1, cap. 122, Prefácio (PL 172.583): "Haec breviter de missa dixerimus, nunc pauca de ecclesia, in qua agitur, videamus".

sempre no interior de nosso peito deveria a santa doçura das máximas celestes e do louvor do Evangelho ressoar na memória. Esses são os frutos de uma árvore boa, esse o tesouro de um coração bom, essas as fundações de um mestre construtor sábio, que nossa leitura do santo Evangelho sagrado nos recomendou hoje"¹²³.

Notemos como a linguagem da visão de Ezequiel da "civitas Domini" (*domus, templum*) permeia esse sermão. Notemos também como o edifício e a liturgia exteriores são internalizados em cada indivíduo ao serem convertidos nas estruturas e nos ornamentos, incenso e música, dos *penetralia cordis*, "os lugares secretos do coração". Notemos finalmente, e o mais importante, como cada um dos irmãos é incitado a construir tais congruências para si mesmos e a tratar toda a ficção de pedra, imagem e liturgia como um conjunto de lugares de reunião que podem ressoar na memória com sentenças divinas e louvor. A igreja monástica medieval não é, ela mesma, um criptograma, é antes uma ferramenta, uma máquina para pensar, cujas estrutura e decoração funcionam em conjunto como suas partes.

123 Rábano Mauro, Homilia 39 "In dedicatione templi"; *Homiliae de festis praecipuis, etc.* (PL 110.73-74): "[B]ene convenistis hodie, fratres charissimi, ut Deo domum dedicemus [...] Sed hoc tunc facimus si ipsi Dei templum fieri contendimus, studemus congruere solemnitati quam colimus; ut sicut ornatis studiosius ejusdem ecclesiae parietibus, pluribus accensis luminaribus, diversis per litanias et preces, per lectiones et cantica, excitatis vocibus, Deo laudem parare satagerimus: ita etiam penetralia cordium nostrorum semper necessariis bonorum operum decoremus ornatibus, semper in nobis flamma divinae pariter et fraternae charitatis augescat, semper in secretario pectoris nostri coelestium memoria praereceptorum et evangelicae laudationis dulcedo sancta resonet. Hi sunt enim fructus bonae arboris, hic boni thesaurus cordis, haec fundamenta sapientis architecti, quae nobis hodierna sancta Evangelii lectio commendat".

Bibliografia

Obras de referência gerais

- Bell, David N. *An Index of Authors and Works in Cistercian Libraries in Great Britain*. Kalamazoo, Cistercian Publications, 1992.
- Blaise, Albert. *Lexicon Latinitatis Medii Aevii*. CCCM 28. Turnhout, Brepols, 1975.
- Cetedoc: Library of Christian Latin Texts*. CD-ROM versão 2. Turnhout, Brepols, 1994.
- Clare, P. G. W. (org.) *The Oxford Latin Dictionary*. Nova York, Oxford University Press, 1982.
- Godefroy, Frédéric. *Dictionnaire de l'ancienne langue française (1881-1902)*. Paris, Slatkine, 1982.
- Harvey, Paul. *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford University Press, 1937.
- Kurath, H.; Kuhn, S. M. e Lewis, R. (orgs.). *Middle English Dictionary*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1952-.
- Lanham, Richard A. *A Handlist of Rhetorical Terms*. 2ª ed. Berkeley, University of California, 1991.
- Latham, R. E. (prep.). *A Revised Medieval Latin Word List*. Londres, Oxford University Press, 1965.
- . *Dictionary of Medieval Latin from British Sources*. Londres, Oxford University Press, 1975.
- Lewis, C. T. e Short, C. (orgs.). *A Latin Dictionary*. Oxford, Clarendon Press, 1879.
- Liddell, H. G. e Scott, R. (orgs.). *A Greek-English Lexicon*. Ed. rev. Oxford, Clarendon Press, 1968.
- Murphy, James J. *Medieval Rhetoric: A Select Bibliography*. 2ª ed. Toronto, University of Toronto Press, 1989.

- Murray, J. H. A. et al. (orgs.). *The Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Oxford, Clarendon Press, 1933.
- Stephen, L. e Lee, S. (orgs.). *Dictionary of National Biography*. Londres, Smith, Elder, 1908.
- Stone, Louise e Rothwell, W. *Anglo-Norman Dictionary*. Londres, Modern Humanities Research Association, 1977.
- Strayer, Joseph et al. *Dictionary of the Middle Ages*. Nova York, Charles Scribner for the American Council of Learned Societies, 1982-1989.
- Thesaurus linguae latinae*. Leipzig, Teubner, 1900.
- Viller, Marcel (org.). *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*. Paris, G. Beauchesne, 1937.

Catálogos e fac-símiles

- Alexander, Jonathan J. G. *Insular Manuscripts, 6th-9th Centuries. A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, I. Londres, Harvey Miller, 1978.
- Courcelle, Pierre e Courcelle, J. *Iconographie de saint Augustin. Les cycles du XIV^e au XVIII^e siècles*. Paris, Etudes augustiniennes, 1965-1991, 5 vols.
- De Meyier, K. A. *Codices Vossiani Latini*. Leiden, Bibliotheca Universitatis Leiden, 1973-1984, 4 vols.
- De Wald, Edgar. *The Illustrations of the Utrecht Psalter*. Princeton University Press, 1932.
- Gatti Perer, M. L. et al. (eds.). "La dimora di Dio con gli uomini": *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*. Milão, Vita e Pensiero, 1983.
- Henry, Françoise. *The Book of Kells*. Nova York, Knopf, 1974.
- James, M. R. *A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Library of Corpus Christi College, Cambridge*. Cambridge University Press, 1912.
- Kauffmann, C. M. *Romanesque Manuscripts, 1066-1190. A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, III. Londres, Harvey Miller, 1975.
- Millar, E. G. *The Rutland Psalter*. Oxford University Press, for the Roxburghe Club, 1937.
- Morgan, Nigel. *Early Gothic Manuscripts, 1250-1285. A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, IV. Londres, Harvey Miller, 1988, 2 vols.
- Netzer, Nancy e Reinburg, Virginia (orgs.). *Memory and the Middle Ages: Catalogue of an Exhibition at the Boston College Museum of Art*. Boston, Boston College Museum of Art, 1995.
- Revenga, Luis et al. (org.) *Los Beatos (Europalia 85 España)*. Bruxelas, Chapelle de Nassau, Bibliothèque royale Albert Ier, 1985.
- Stettiner, Richard. *Die illustrierten Prudentius-Handschriften*. Berlim, Grotesche, 1905, 2 vols.

- Williams, John e Shailor, Barbara (comentários). *A Spanish Apocalypse: The Morgan Beatus Manuscripts (M. 644)*. Nova York, G. Braziller and The Pierpont Morgan Library, 1991.

Bibliografia primária

- Adam of Dryburgh. *De tripartito tabernaculo*. PL 198.609-796.
- Alanus de Insulis. *De planctu Naturae*. N. M. Häring (org.), *Studi medievali*, 3^a série 19.2 (1978): 798-879.
- Albertus Magnus. *De bono*, in H. Kühle, C. Feckes, B. Geyer e W. Kubel (orgs.), *Opera omnia*. Vol. 28. Aschendorff, Monasterii Westfalorum, 1951.
- _____. *Commentary on Aristotle's Parva naturalia: De memoria et reminiscencia*, in A. Borgnet (org.), *Opera omnia*. Vol. 9. Paris, Ludovicum Vives, 1890.
- Alcuin. *De animae ratione liber ad Eulaliam virginem*. PL 101.639-650.
- _____. *The Rhetoric of Alcuin and Charlemagne*. W. S. Howell (trad. e org.). Princeton University Press, 1941.
- Aldhelm. *Aenigmata*. Fr. Glorie (org.). CCSL 133. Turnhout, Brepols, 1968.
- Anselm of Bec. *Orationes siue meditationes*, in F. S. Schmitt (org.), *Sancti Anselmi Cantuariensis Archiepiscopi opera omnia*. Madri, BAC, 1953 [1938]. Trad. B. Ward, *The Prayers and Meditations of St. Anselm*. Londres, Penguin, 1973.
- Aristotle. *De memoria et reminiscencia*. Trad., comentários e notas R. Sorabji, *Aristotle on Memory*. Providence, Brown University Press, 1972.
- Arnobius Junior. *Commentarii in Psalmos*. K.-D. Daur (org.). CCSL 25. Turnhout, Brepols, 1990.
- Athanasius. *The Life of St. Anthony*. Trad. M. Keenan, in R. Deferrari (org.), *Early Christian Biographies*. FC 15. Washington, Catholic University of America Press, 1952, pp. 127-216.
- Augustinus Aurelius, Bishop of Hippo (Saint Augustine). *Confessionum libri XIII*. L. Verheijen (org.). CCSL 27. Turnhout, Brepols, 1981.
- _____. *De catechizandis rudibus*. I. B. Bauer (org.). CCSL 46. Turnhout, Brepols, 1969, pp. 115-78.
- _____. *De civitate Dei*. B. Dombart e A. Kalb (orgs.). CCSL 47-48. Turnhout, Brepols, 1955.
- _____. *De doctrina christiana*. J. Martin (org.). CCSL 32. Turnhout, Brepols, 1962, pp. 1-167.
- _____. *De trinitate*. W. J. Mountain (org.). CCSL 50-50A. Turnhout, Brepols, 1968, 2 vols.
- _____. *Enarrationes in Psalmis*. E. Dekkers e J. Fraipont (orgs.). CCSL 38-40. Turnhout, Brepols, 1956.
- _____. *Epistulae*. A. Goldbacher (org.). CSEL 34. Vienna, F. Tempsky, 1898.

- Augustinus Aurelius, Bishop of Hippo (Saint Augustine). *De Genesi ad litteram libri duodecim*. J. Zycha (org.). CSEL 28, sect. 3.2. Viena, F. Tempsky, 1894.
- . "Sermo CXIII, de verbis evangelii Luce xvi:9", *Sermones ad populum*. PL 38.648-652.
- Ausonius. *Cento nuptialis*. Trad. H. G. E. White. LCL 96. Londres, Heinemann, 1919, pp. 370-96.
- Baudri de Bourgueil. *Baldrici Burguliani Carmina*. K. Hilbert (org.). Heidelberg, Carl Winter, 1979.
- . *Les œuvres poétiques de Baudri de Bourgueil*. P. Abrahams (org.). Paris, Champion, 1926.
- Beatus of Liébana. *Beati in Apocalipsin Libri Duodecim*. H. A. Sanders (org.). Papers and Monographs of the American Academy in Rome 7. Roma, American Academy in Rome, 1930.
- Beda Venerabilis. *De tabernaculo et vasis eius ac vestibus sacerdotum Libri III, De templo Libri II*, in D. Hurst (org.), *Opera exegetica*, pars II. CCSL 119A. Turnhout, Brepols, 1969.
- . *Vita sanctorum abbatum monasterii in Uyramutha et Gyruum*, in *Bede's Historical Works*. Trad. J. E. King. LCL 248. Londres, Heinemann, 1963, 2 vols.
- Benedict of Nursia. *Regula Benedicti*. Ed. rev. R. Hanslik. CSEL 75. Viena, Hoelder, 1977.
- Bernard of Clairvaux. *Sancti Bernardi opera*. C. Talbot, J. Leclercq e H. Rochais (orgs.). Roma, Editiones Cistercienses, 1957, 6 vols.
- . *The Life and Death of St. Malachy, the Irishman*. Trad. R. T. Meyer. Kalamazoo, Cistercian Publications, 1978.
- . *Sermons on the Song of Songs*. Trad. K. Walsh. Kalamazoo, Cistercian Publications, 1971, 4 vols.
- Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam. Nova editio*. 7ª ed. Madri, BAC, 1985.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus. *Philosophiae consolatio*. L. Bieler (org.). CCSL 94. Turnhout, Brepols, 1984.
- Boncompagno da Signa. *Rhetorica novissima*. A. Gaudenzi (org.), *Scripta anecdota glossatorum*. Vol. 2. Bibliotheca Iuridica Medii Aevi. Bolonha, 1892.
- Bruno de Querfort. *Vita quinque fratrum*. R. Kade (org.). MGH Scriptorum 15.2. Nova York, Kraus, 1963 [1888], pp. 709-38.
- Bryan, W. F. e Dempster, G. (orgs.). *Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales*. Nova York, Humanities Press, 1958 [1941].
- Cassiodorus, M. Aurelius. *Expositio Psalmorum I-LXX*. M. Adriaen (org.). CCSL 97-98. Turnhout, Brepols, 1958.
- . *Institutiones*. R. A. B. Mynors (org.). Oxford University Press, 1937.
- Cicero, Marcus Tullius. *Topica* etc. H. M. Hubbell (trad. e org.). LCL 386. Cambridge, Harvard University Press, 1949.

- Cicero, Marcus Tullius. *De natura deorum* etc. H. Rackham (trad. e org.). LCL 141. Londres, Heinemann, 1919.
- . *De oratore* etc. E. W. Sutton e H. Rackham (trad. e orgs.). LCL 348-349. Londres, Heinemann, 1942-1948, 2 vols.
- . *Tusculan Disputations*. 2ª ed. J. E. King (trad. e org.), LCL 40. Londres, Heinemann, 1943.
- Clark, Elizabeth A. e Hatch, D. F. (trad. e orgs.). *The Golden Bough, the Oaken Cross: The Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*. American Academy of Religion, texts and translations 5. Chico, Scholars Press, for the American Academy of Religion, 1981.
- Clark, Willene B. (trad. e org.). *The Medieval Book of Birds: Hugh of Fouilloys's Aviarium*. Binghamton, MRTS, 1992.
- Davis-Weyer, Caecilia. *Early Medieval Art: 300-1150*. Medieval Academy Reprints for Teaching 17. Toronto, University of Toronto Press, 1986 [1971].
- Egeria. *Itinerarium Egeriae*, in A. Franceschini e R. Weber (orgs.), *Itineraria et alia geographica* (q.v.). CCSL 175, pp. 27-103. Trad. John Wilkinson. *Egeria's Travels to the Holy Land*. Warminster, Aris and Phillips, 1981.
- Fortunatianus, C. *Artis rhetoricae libri III*, in Carolus Halm (org.), *Rhetores latini minores*. Leipzig, Teubner, 1863, pp. 81-134.
- Gardiner, Eileen (trad.). *Visions of Heaven and Hell Before Dante*. Nova York, Italica Press, 1988.
- Geoffrey of Vinsauf. *Poetria nova*, in E. Faral (org.), *Les arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles*. Paris, Champion, 1958 [1924].
- Goldschmidt, R. C. *Paulinus' Churches at Nola: Texts, Translations and Commentary*. Amsterdã, Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1940.
- Gregory the Great. *Dialogues*. Adalbert de Vogüé (org.). SC 260. Paris, Editions du Cerf, 1979.
- . *Expositio in Canticum canticorum*. P. Verbraken (org.). CCSL 144. Turnhout, Brepols, 1963.
- . *Homiliae in Hiezechielem prophetam*. M. Adriaen (org.). CCSL 142. Turnhout, Brepols, 1971.
- . *Moralia in Job*. M. Adriaen (org.). CCSL 143-143B. Turnhout, Brepols, 1979-1985, 3 vols.
- Heito of Reichenau. *Visio Wettii*. Vol. 2. E. Duemmler (org.). MGH, Poetae latinae aevi Carolini, 1884, pp. 267-75. Munique, 1978.
- Herrad of Hohenbourg. *Hortus deliciarum*. Rosalie Green et al. (orgs.). Londres, The Warburg Institute, 1979.
- Honorius Augustodunensis. *Gemma animae*. PL 172.541-738.
- Hrabanus Maurus. *De clericorum institutione*. PL 107.293-420.
- . *Commentaria in Ezechielem prophetam*. PL 110.493-1084.
- . *Homiliae de festis praecipuis* etc. PL 110.1-134.

- Hugh of Poitiers. *The Vézelay Chronicle*. Trad. J. Scott e J. O. Ward; ensaios E. Cox. Binghamton, MRTS, 1992.
- Hugh of St. Victor. *De arca Noe mystica (De pictura Arche)*. PL 176.681-702.
- . *Didascalicon*. C. H. Buttmer (org.). Catholic University of America Studies in Medieval and Renaissance Latin 10. Washington, Catholic University Press, 1939.
- Trad. J. Taylor. Nova York, Columbia University Press, 1961.
- . *Libellus de modo dicendi et meditandi, De modo orandi, De meditando*. PL 176.877-880, 977-987, 993-998.
- Hugo of Rouen. *Tractatus de memoria*. PL 192.1299-1324.
- Isidore of Seville. *Etymologiae*. W. M. Lindsay (org.). Oxford Classical Texts. Oxford, Clarendon Press, 1911, 2 vols.
- . *Itineraria et alia geographica*. Fr. Glorie. CCSL 175-176. Turnhout, Brepols, 1965.
- . *Itinerarium burdigalense*. in P. Geyer e O. Cuntz (orgs.), *Itineraria et alia geographica* (q.v.), CCSL 175, pp. 1-26.
- Jacobus de Voragine. *The Golden Legend*. Trad. W. Ryan. Princeton University Press, 1993, 2 vols.
- Jerome. *Commentarii in Hiezechielem*. F. Glorie (org.). CCSL 75. Turnhout, Brepols, 1964.
- . *Epistulae*. PL 22.
- . *Liber interpretationis hebraicorum nominum*. P. de Lagarde (org.). CCSL 72. Turnhout, Brepols, 1959.
- John Cassian. *Conférences (Collationes)*. E. Pichery (trad. e org.). SC 42, 54, 64. Paris, Editions du Cerf, 1955. Trad. Colm Luibheid. Nova York, Paulist Press, 1985.
- . *Institutiones cénobitiques*. J.-C. Guy (org.). SC 109. Paris, Editions du Cerf, 1965.
- John Chrysostom. "Discourse on Blessed Babylas and Against the Greeks", in *St. John Chrysostom, Apologist*. Trad. Margaret A. Schatkin. FC 73. Washington (DC) The Catholic University of America Press, 1985.
- . *Libri Carolini sive Caroli Magni capitulare de imaginibus*. Vol. 2. H. Bastgen (org.). MGH, Concilia. Hanover, 1924, supplementum.
- Lieu, Samuel N. C. *The Emperor Julian: Panegyric and Polemic*. 2ª ed. Liverpool University Press, 1989.
- Macrobius. *Commentary on the Dream of Scipio*. Trad. W. H. Stahl. Nova York, Columbia University Press, 1952.
- Martianus Capella. *De nuptiis philologiae et Mercurii*. A. Dick (org.). Stuttgart, Teubner, 1969 [1925]. Trad. W. H. Stahl e R. Johnson, *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*. Nova York, Columbia University Press, 1977.
- . *Liber de arte rhetorica* (Book V of *De nuptiis*), in C. Halm (org.), *Rhetores latini minores*. Leipzig, Teubner, 1863, pp. 451-92.

- Maximus Taurinensis. *Sermonum collectio antiqua*. A. Mutzenbecher (org.). CCSL 23. Turnhout, Brepols, 1962.
- Miller, Joseph M.; Prosser, M. H. e Benson, T. W. *Readings in Medieval Rhetoric*. Bloomington, Indiana University Press, 1973.
- Minnis, A. J.; Scott, A. B. e Wallace, D. (eds.). *Medieval Literary Theory and Criticism, c. 1100-c. 1375: The Commentary Tradition*. Oxford, Clarendon Press, 1988.
- Mitchell, Bruce e Robinson, F. C. *A Guide to Old English*. 4ª ed. Oxford, Basil Blackwell, 1986.
- Panofsky, Erwin e Panofsky-Soergel, G. (trad. e orgs.). *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*. 2ª ed. Princeton University Press, 1979.
- Peter Chrysologus. *Sermonum collectio*. A. Olivari (org.). CCSL 24-24B. Turnhout, Brepols, 1975-1982, 3 vols.
- Peter of Celle. *De afflictione et lectione, De conscientia, De puritate animae*, in Jean Leclercq (org.), *La spiritualité de Pierre de Celle*. Paris, J. Vrin, 1946.
- . *De disciplina claustrali*. C. de Martel (trad. e org.). SC 240. Paris, Editions du Cerf, 1977.
- . *Liber de panibus*. PL 202.929-1046.
- . *Peter of Celle: Selected Works*. Trad. H. Feiss. Kalamazoo, Cistercian Publications, 1987.
- Peter of Ravenna (Petrus Tommai). *Foenix Domini Petri Ravennatis Memoriae Magistri*. Veneza, Bernardinus de Choris de Cremona, 1491 [1492].
- Petrus Pictor. *Carmina*. L. Van Acker (org.). CCCM 25. Turnhout, Brepols, 1972.
- Prudentius (Aurelius Prudentius Clemens). *Opera*. H. J. Thomson (trad. e org.). LCL 387, 398. Londres, Heinemann, 1949-1953.
- . *Carmina*. M. P. Cunningham (org.). CCSL 126. Turnhout, Brepols, 1966.
- Quintilian, M. Fabius. *De institutione oratoria*. M. Winterbottom (org.). Oxford Classical Texts. Oxford, Clarendon Press, 1970. Trad. H. E. Butler. LCL 124-127. Londres, Heinemann, 1922, 2 vols.
- Quodvultdeus, Bishop of Carthage. *Liber promissionum*, in R. Braun (org.), *Opera*. CCSL 60. Turnhout, Brepols, 1976.
- Rhetorica ad Herennium (Ad C. Herennium Libri IV De Ratione Dicendi)*. Harry Caplan (trad. e org.). LCL 403. Cambridge, Harvard University Press, 1954.
- Richard de Fournival. *Biblionomia*, in L. Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Impériale*. Vol. 2. Nova York, Burt Franklin, 1973 [1868-1881], pp. 518-35.
- Richard of St. Victor. *In visionem Ezechielis*. PL 196.527-600.
- . *The Mystical Ark (or Benjamin major)*. Trad. G. A. Zinn, Jr. Richard of St. Victor. Nova York, Paulist Press, 1979, pp. 149-370.
- Spalding, Mary Caroline. *The Middle English Charters of Christ*. Bryn Mawr College Monographs 15. Bryn Mawr, Bryn Mawr College, 1914.
- Speculum virginum*. J. Seyfarth (org.). CCCM 5. Turnhout, Brepols, 1990.
- Sprague, Rosamond Kent. "Dissoi Logoi or Dialexeis", *Mind* 77 (1968): 155-167.

- Strabo, Walafrid. *Carmina ad Agobardum Episcopum Lugdunensem*. Vol. 2. E. Duemmler (org.), MGH, Poetae latini aevi Carolini. Munique, 1978 [1884], pp. 356-7.
- . *Visio Wettii*. Vol. 2. E. Duemmler (org.). MGH, Poetae latini aevi Carolini. Munique, 1978 [1884], pp. 301-33.
- Suger, Abbot. Ver em Panofsky.
- Tertullian, Q. S. Fl. *Ad nationes libri II*, in J. G. Ph. Borleffs (org.), *Opera omnia*. CCSL 1. Turnhout, Brepols, 1954.
- Theodulph of Orleans. *Carmina*. Vol. 1. L. Traube. MGH, Poetae latini aevi Carolini. Munique, 1978 [1896].
- Trexler, Richard (org.). *The Christian at Prayer: An Illustrated Prayer Manual Attributed to Peter the Chanter*. Binghamton, MRTS, 1987.
- Varro. *De lingua latina*. R. G. Kent (trad. e org.). LCL 333-334. Londres, Heinemann, 1938.
- Venantius Fortunatus. *Carmina*. Vol. 4. F. Leo. MGH, Auctorum antiquissimorum, parte 1. Berlim, Weidmann, 1961 [1881].
- Virgil. *Eclogues, Georgics, and Aeneid*. Trad. e org. H. R. Fairclough. LCL 63-64. Cambridge, Harvard University Press, 1978.
- Von Arnim, H. F. *Stoicorum veterum fragmenta*. Stuttgart, Teubner, 1968.
- Wilkinson, John. *Jerusalem Pilgrims Before the Crusades*. Warminster, Aris and Phillips, 1977.

Bibliografia secundária

- Actas del Simposio para el Estudio de los Códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana*. Grupo de Estudios Beato de Liébana. Madri, Joyas Bibliográficas, 1978, 3 vols.
- Ahl, Frederick. *Metaformations: Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*. Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- Alexander, Loveday. "The Living Voice: Scepticism towards the Written Word in Early Christian and in Graeco-Roman Texts", in *The Bible in Three Dimensions*, pp. 221-47. D. Clines, S. Fowl e S. Porter (orgs.), *Journal for the Study of the Old Testament*, suplemento de séries 87. Sheffield, Sheffield Academic Press, 1990.
- Alexandre-Bidon, Danièle. "La lettre volée: apprendre à lire à l'enfant au moyen âge", *Annales ESC* 44 (1989): 953-992.
- Anderson, Maxwell L. *Pompeian Frescoes in The Metropolitan Museum of Art*. Nova York, Metropolitan Museum of Art, 1987.
- Annas, Julia. "Aristotle on Memory and the Self", in M. C. Nussbaum e A. O. Rorty (orgs.), *Essays on Aristotle's De Anima*. Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 297-311.

- Annas, Julia. "Memories are made of this and that", *London Review of Books*, 14 maio, 1992: 21-22.
- Antoine, Jean-Philippe. "Ad perpetuam memoriam: Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie, 1250-1400", *Melanges de l'Ecole Française de Rome* 100 (1988): 541-615.
- . "Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIII^e et XIV^e siècles", *Annales ESC* 48 (1993): 1.447-1.469.
- Avril, François. "Quelques considérations sur l'exécution matérielle des enluminures de l'Apocalypse de Saint-Sever", in *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana* (q.v.), pp. 263-71.
- Backhouse, Janet. *The Lindisfarne Gospels*. Londres, Phaidon, 1981.
- Bagni, Paolo. "L'invenio nell'ars poetica latino-medievale", in B. Vickers (org.), *Rhetoric Revalued: Papers from the International Society for the History of Rhetoric*. Binghamton, MRTS, 1982, pp. 99-114.
- Baldovin, John F. *The Urban Character of Christian Worship: The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy*. Roma, Pontificale Institutum Studiorum Orientalium, 1987.
- Baldwin, John W. *Masters, Princes, and Merchants: The Social Views of Peter the Chanter and His Circle*. Princeton University Press, 1970.
- . "Masters at Paris from 1179-1215", in R. Benson e G. Constable (orgs.), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century* (q.v.), pp. 138-72.
- Bartlett, Frederic C. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge University Press, 1932.
- Baxandall, Michael. *Patterns of Intention*. New Haven, Yale University Press, 1985.
- . *Shadows and Enlightenment*. New Haven, Yale University Press, 1995.
- Beaujouan, Guy e Cattin, Paul. *Philippe Elephant (Mathématique, Alchimie, Ethique)*. Histoire littéraire de la France. Paris: Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1981, pp. 285-363.
- Bechmann, Roland. "La mnémotechnique des constructeurs gothiques", *Pour la Science* (Paris) 158 (dez., 1990): 98-104.
- . *Villard de Honnecourt: La pensée technique au XIII^e siècle et sa communication*. Paris, Picard, 1991.
- Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Trad. E. Jephcott from *Bild und Kult* (Munique, 1990). Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Benson, Robert L. e Constable, Giles (orgs.). *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*. Cambridge, Harvard University Press, 1982.
- Bergmann, Bettina. "The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii", *Art Bulletin* 76 (1994): 225-256.
- Black, Deborah L. "Estimation (*Wahm*) in Avicenna: The Logical and Psychological Dimensions", *Dialogue. Canadian Philosophical Review/Revue Canadienne de Philosophie* 32 (1993): 219-258.

- Blair, Carole Marsha Jeppeson e Pucci Jr., Enrico. "Public Memorializing in Postmodernity: The Vietnam Veterans Memorial as Prototype", *Quarterly Journal of Speech* 77 (1991): 263-288.
- Blair, Peter Hunter. *The World of Bede*. Londres, Secker & Warburg, 1970.
- Block, Ned. "Mental Pictures and Cognitive Science", *The Philosophical Review* 92 (1983): 499-541.
- Block, Ned (org.). *Imagery*. Cambridge, MIT Press, 1981.
- Bloomfield, Morton. *The Seven Deadly Sins*. East Lansing, Michigan State College Press, 1952.
- Blum, Herwig. *Die antike Mnemotechnik*. Spudasmata 15. Hildesheim, Georg Olms, 1969.
- Bober, Harry. "An Illustrated Medieval School-Book of Bede's 'De Natura Rerum'", *The Journal of the Walters Art Gallery* 19-20 (1956-1957): 64-97.
- Bolzoni, Lina. *Il teatro della memoria: studi su Giulio Camillo*. Pádua, Liviana, 1984.
- . *L'idea del teatro di Giulio Camillo*. Palermo, Sellerio, 1991.
- . *La stanza della memoria: Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Turim, Einaudi, 1995.
- Bolzoni, Lina e Corsi Pietro (orgs.). *La cultura della memoria*. Bolonha, Il Mulino, 1992.
- Bonner, Stanley F. *Education in Ancient Rome*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1977.
- Braunfels, Wolfgang. *Monasteries of Western Europe: The Architecture of the Orders*. Trad. A. Laing. Londres, Thames & Hudson, 1972.
- Brilliant, Richard. *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art*. Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- . "The Bayeux Tapestry: A Stripped Narrative for their Eyes and Ears", *Word & Image* 7 (1991): 98-123.
- Brown, Peter. *Augustine of Hippo*. Berkeley, University of California Press, 1967.
- . *The Making of Late Antiquity*. Cambridge, Harvard University Press, 1978.
- . *The Cult of the Saints*. Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- . *Power and Persuasion in Late Antiquity: Towards a Christian Empire*. Madison, University of Wisconsin Press, 1992.
- Bruce-Mitford, R. L. S. "The Art of the Codex Amiatinus", *The Journal of the British Archaeological Society*, 3ª série, vol. 32 (1969): 1-25.
- Bucher, François. "Cistercian Architectural Purism", *Comparative Studies in Society and History* 3 (jan., 1960): 89-107.
- Butler, E. Cuthbert. *Western Mysticism*. 2ª ed., 1926. Nova York, Harper & Row, 1966, reimpr.
- Bynum, Caroline Walker. "Docere verbo et exemplo": *An Aspect of Twelfth-Century Spirituality*. Harvard Theological Studies 31. Missoula, University of Montana Press, 1979.

- Bynum, Caroline Walker. *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 1982.
- Cabanot, Jean (org.). *Saint-Sever: Millénaire de l'Abbaye*. Mont-de-Marson, Comité d'Etudes sur l'Histoire et l'Art de Gascogne, 1986.
- Cahn, Walter. "Architecture and Exegesis: Richard of St.-Victor's Ezekiel Commentary and Its Illustrations", *Art Bulletin* 76 (1994): 53-68.
- Camille, Michael. "Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy", *Art History* 8 (1985): 26-49.
- . "Mouths and Meanings: Towards an Anti-Iconography of Medieval Art", in B. Cassidy (org.), *Iconography at the Crossroads* (q.v.), pp. 43-57.
- . *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*. Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- . "Before the Gaze. The Internal Senses and Late-Medieval Visuality", in R. S. Nelson (org.), *Seeing as Others Saw*, no prelo.
- Carruthers, Mary. "'Ut pictura poesis': The Rhetoric of Verbal and Visual Images", *Mentalities/Mentalités* 7.1 (Fall 1990): 1-6.
- . *The Book of Memory*. Cambridge Studies in Medieval Literature 10. Cambridge University Press, 1990.
- . "The Poet as Master Builder: Composition and Locational Memory in the Middle Ages", *New Literary History* 24 (1993): 881-904.
- . "Boncompagno at the Cutting-Edge of Rhetoric: Rhetorical Memoria and the Craft of Memory", *The Journal of Medieval Latin* 6 (1996): 44-64.
- . "'Locus tabernaculi': Mémoire et lieu dans la méditation monastique", *Cahiers de la Villa Gillet*, Lyon, cahier special (1996): 7-36.
- Carty, Carolyn M. "The Role of Gunzo's Dream in the Building of Cluny III", *Gesta* 27 (1988): 113-123.
- . "The Role of Medieval Dream Visions in Authenticating Ecclesiastical Construction", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62 (1999): 45-90.
- Cassidy, Brendan (org.). *Iconography at the Crossroads*. Princeton University Press, for the Index of Christian Art, 1990.
- Caviness, Madeline H. "Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing", *Gesta* 22 (1983): 99-120.
- . *Sumptuous Arts at the Royal Abbeys in Reims and Braine*. Princeton University Press, 1990.
- Chadwick, Nora K. *Poetry and Letters in Early Christian Gaul*. Londres, Bowes and Bowes, 1955.
- Chadwick, Owen. *John Cassian*. 2ª ed. Cambridge University Press, 1968.
- Châtillon, Jean. "Le titre du 'Didascalicon' de Hugues de Saint-Victor et sa signification", in A. Cazenave e J.-F. Lyotard (orgs.), *L'art des confins: Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*. Paris, Presses Universitaires de France, 1985, pp. 535-43.
- Chenu, M.-D. "Auctor, actor, autor", *Bulletin Du Cange* 3 (1927), 81-86.

- Chenu, M.-D. *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century. De La théologie au douzième siècle*. Trad. e org. L. Little e J. Taylor. Chicago, University of Chicago Press, 1968.
- Christle, Yves. "La cité de la Sagesse", *Cahiers de Civilisation Médiévale* 31 (1988): 29-35.
- Clanchy, M. T. "Learning to Read in the Middle Ages and the Role of Mothers", in G. Brooks e A. K. Pugh (orgs.), *Studies in the History of Reading*. Reading, University of Reading School of Education, 1984, pp. 33-9.
- . *From Memory to Written Record*. 2ª ed. Oxford, Blackwell, 1993.
- Clark, Elizabeth A. *The Origenist Controversy*. Princeton University Press, 1992.
- Clark, Willene B. e McMunn, M. T. (eds.). *Beasts and Birds of the Middle Ages: The Bestiary and its Legacy*. Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1989.
- Cogan, M. "Rodolphus Agricola and the Semantic Revolution in the History of Invention", *Rhetorica* 2 (1984): 163-194.
- Cohen, Adam. "The Uta Codex: Art and Exegesis in the Ottonian Age (Germany)", Ph.D. diss., Johns Hopkins University, 1995.
- Coleman, Janet. *Ancient and Medieval Memories: The Reconstruction of the Past*. Cambridge University Press, 1992.
- Colish, Marcia. "St. Augustine's Rhetoric of Silence Revisited", *Augustinian Studies* 9 (1978): 15-24.
- . "The Stoic Theory of Verbal Signification and the Problem of Lies and False Statements from Antiquity to St. Anselm", in L. Brind'Amour e E. Vance (orgs.), *Archéologie du signe*. Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1983, pp. 17-43.
- . *The Mirror of Language*. 2ª ed. Lincoln, University of Nebraska Press, 1983.
- Comparetti, Domenico. *Vergil in the Middle Ages*. Hamden, Archon Books, 1966 [1895].
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge University Press, 1989.
- Copeland, Rita. *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages*. Cambridge Studies in Medieval Literature 11. Cambridge University Press, 1991.
- . "Childhood, Pedagogy, and the Literal Sense: From Late Antiquity to the Lollard Heretical Classroom", *New Medieval Literatures* 1 (1997): 125-156.
- Corrigan, Kathleen. *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*. Cambridge University Press, 1992.
- Corsano, Karen. "The First Quire of the Codex Amiatinus and the *Institutiones* of Cassiodorus", *Scriptorium* 41 (1987): 3-34.
- Courcelle, Pierre. "Le Site du Monastère de Cassiodore", in P. Courcelle, *Opuscula selecta*. Paris, Etudes augustiniennes, 1984 [1938], pp. 27-75.
- . *Les Confessions de Saint Augustin dans la tradition littéraire*. Paris, Etudes augustiniennes, 1963.
- . *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire*. Paris, Etudes augustiniennes, 1967.

- Crosby, Sumner M. *The Royal Abbey of Saint-Denis*. New Haven, Yale University Press, 1987.
- Crowley, Sharon. *The Methodical Memory: Invention in Current-Traditional Rhetoric*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990.
- Curschmann, Michael. "Imagined Exegesis: Text and Picture in the Exegetical Works of Rupert of Deutz, Honorius Augustodunensis, and Gerhoch of Reichersberg", *Traditio* 44 (1988): 145-169.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trad. W. R. Trask. Nova York, Harper Torchbooks, 1963.
- Damasio, Antonio R. *Descartes'Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. Nova York, Grosset/Putnam, 1994.
- Dan, Joseph. "The Religious Experience of the *Merkavah*", in A. Green (org.), *Jewish Spirituality I* (q.v.), pp. 289-307.
- Davis, Michael T. "The Literal, the Symbolic, and Gothic Architecture", *Avista Forum* 10 (1996-1997): 25-30.
- . "Scenes from a Design: The Plan of Saint-Urbain, Troyes", *Avista Forum* 10 (1996-1997): 15-21.
- Davis-Weyer, Caecilia. "Komposition und Szenenwahl im Dittochaem des Prudentius", in O. Feld e U. Peschlow (orgs.), *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, Teil 3. Bonn, Rudolf Habelt, 1986, pp. 19-29.
- Davlin, Mary Clemente. *A Game of Heuene: Word Play and the Meaning of Piers Plowman B*. Cambridge, D. S. Brewer, 1989.
- Dawson, Christopher. *The Making of Europe*. Nova York, Meridian Books, 1958 [1932].
- De Lange, Nicholas R. M. *Origen and the Jews*. Cambridge University Press, 1976.
- De Lubac, Henri. *Exégèse médiévale*. Paris, Aubier, 1959-1964, 4 vols.
- Derolez, Albert. "The Genesis of Hildegard of Bingen's 'Liber divinorum operum'", in J. P. Gumbert e M. de Haan (orgs.), *Texts and Manuscripts: Essays presented to G. I. Liefinck*. Amsterdã, Van Gendrt, 1972, pp. 23-33.
- De Vogüé, Adalbert. "Le Plan de Saint-Gall, copie d'un document officiel?", *Revue Bénédictine* 94 (1984): 295-314.
- Dodwell, C. R. *Anglo-Saxon Art: A New Perspective*. Ithaca, Cornell University Press, 1982.
- Doob, Penelope R. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- Duby, Georges. *Saint Bernard, l'art cistercien*. Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1976.
- Duggan, Lawrence. "Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?", *Word & Image* 5 (1989): 227-251.

- Dungey, Kevin R. "Faith in the Darkness: Allegorical Theory and Aldhelm's Obscurity", in J. S. Russell (org.), *Allegoresis*. Nova York, Garland, 1988, pp. 3-26.
- Dutton, Paul Edward. *The Politics of Dreaming in the Carolingian Empire*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.
- Duys, Kathryn A. "Books Shaped by Song: Early Literary Literacy in the *Miracles de Notre Dame* of Gautier de Coinci", Ph.D. diss., New York University, 1996.
- Dynes, William. "The Medieval Cloister as Portico of Solomon", *Gesta* 12 (1973): 61-69.
- Eco, Umberto. *Beato di Liébana: Miniature del Beato de Fernando I y Sancha (Codice B.N. Madrid Vit. 14-2)*. Parma, Franco Maria Ricci, 1973.
- Eden, Kathy. *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*. Princeton University Press, 1986.
- . "Hermeneutics and the Ancient Rhetorical Tradition", *Rhetorica* 5 (1987): 59-86.
- . "The Rhetorical Tradition and Augustinian Hermeneutics in *De doctrina christiana*", *Rhetorica* 8 (1990): 45-63.
- . "Economy in the Hermeneutics of Late Antiquity", *Studies in Literary Imagination* 28 (1995): 13-26.
- . *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition*. New Haven, Yale University Press, 1997.
- Edwards, Robert R. *Ratio and Invention: A Study of Medieval Lyric and Narrative*. Nashville, Vanderbilt University Press, 1989.
- Edwards, Warwick. "Phrasing in Medieval Song: Perspectives from Traditional Music", *Plainsong and Medieval Music* 5 (1996): 1-22.
- Emmerson, Richard K. e McGinn, Bernard (orgs.). *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- Enders, Jody. *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*. Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- . "The Theatre of Scholastic Erudition", *Comparative Drama* 27 (1993): 341-363.
- . "Rhetoric, Coercion, and the Memory of Violence", in R. Copeland (org.), *Criticism and Dissent in the Middle Ages*. Cambridge University Press, 1996, pp. 24-55.
- Ernst, Ulrich. *Carmen figuratum*. Cologne, Böhlau, 1991.
- Esmeyjer, Anna C. *Divina Quaternitas: A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*. Amsterdã, Van Gorcum, 1978.
- Ertlinger, Helen. "The Virgin Snail", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978): 316.
- Evans, G. R. *The Language and Logic of the Bible in the Earlier Middle Ages*. Cambridge University Press, 1984.
- . *The Thought of Gregory the Great*. Cambridge University Press, 1986.
- Evans, Michael. *Medieval Drawings*. Londres, Paul Hamlyn, 1969.

- Evans, Michael. "The Geometry of the Mind", *Architectural Association Quarterly* 12 (1980): 32-55.
- . "Fictive Painting in Twelfth-century Paris", in John Onians (org.), *Sight and Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*. Londres, Phaidon, 1994, pp. 73-87.
- Fassler, Margot. *Gothic Song: Victorine Sequence and Augustinian Reform in Twelfth Century Paris*. Cambridge University Press, 1993.
- Fentress, James e Wickham, Chris. *Social Memory*. Oxford, Blackwell, 1992.
- Fergusson, Peter. *Architecture of Solitude: Cistercian Abbeys in Twelfth Century England*. Princeton University Press, 1984.
- Festugière, A. J. *Antioche païenne et chrétienne: Libanius, Chrysostome et les moines de Syrie*. Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome 194. Paris, Boccard, 1959.
- Fishbane, Michael. "'The Holy One Sits and Roars': Mythopoesis and the Midrashic Imagination", in M. Fishbane (org.), *The Midrashic Imagination* (q.v.), pp. 60-77.
- Fishbane, Michael (org.). *The Midrashic Imagination: Jewish Exegesis, Thought, and History*. Albany, State University of New York Press, 1993.
- Fontaine, Jacques. *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*. Paris, Etudes augustiniennes, 1959, 2 vols.
- Fradenburg, Louise O. "'Voice Memorial': Loss and Reparation in Chaucer's Poetry", *Exemplaria* 2 (1990): 169-202.
- Frank, Georgia. "The Pilgrim's Gaze in the Age Before Icons", in R. S. Nelson (org.), *Seeing as Others Saw*, no prelo.
- Fredborg, K. Margareta. "Twelfth-Century Ciceronian Rhetoric: Its Doctrinal Developments and Influences", in B. Vickers (org.), *Rhetoric Revalued*, pp. 87-97. Binghamton, MRTS, 1982.
- . "The Scholastic Teaching of Rhetoric in the Middle Ages", *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin (Copenhagen)* 55 (1987): 85-105.
- Fredriksen, Paula. "Tyconius and Augustine on the Apocalypse", in R. Emmerson e B. McGinn (orgs.), *The Apocalypse in the Middle Ages* (q.v.), pp. 20-37.
- Freeman, Ann. "Theodulf of Orleans and the *Libri Carolini*", *Speculum* 32 (1957): 663-705.
- Geary, Patrick J. *Phantoms of Remembrance*. Princeton University Press, 1994.
- Gehl, Paul F. "Mystical Language Models in Monastic Educational Psychology", *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 14 (1984): 219-243.
- . "Competens Silentium: Varieties of Monastic Silence in the Medieval West", *Viator* 18 (1987): 125-160.
- . "Latin Readers in Fourteenth-Century Florence", *Scrittura e civiltà* 13 (1989), 387-440.
- . *A Moral Art: Grammar, Society, and Culture in Trecento Florence*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

- Gerhardsson, Birger. *Memory and Manuscript*. Trad. E. J. Sharpe. Acta Seminarii Neotestamentici Upsaliensis 22. Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1961.
- Gibson-Wood, Carol. "The Utrecht Psalter and the Art of Memory", *Revue d'Art Canadien/Canadian Art Review (Raccar)* 14 (1987): 9-15.
- Gilson, Etienne. *The Christian Philosophy of St. Augustine*. Londres, Gollancz, 1961.
- Gimpel, Jean. *The Cathedral Builders*. Trad. C. F. Barnes de *Les bâtisseurs de cathédrales* (Paris, 1959). Nova York, Grove Press, 1961.
- . *The Medieval Machine: The Industrial Revolution of the Middle Ages*. Nova York, Penguin, 1976.
- Ginzburg, Carlo. *Clues, Myths, and the Historical Method*. Trad. A. e J. Tedeschi. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.
- Godden, Malcolm e Lapidge, Michael (orgs.). *The Cambridge Companion to Old English Literature*. Cambridge University Press, 1991.
- Grabar, André. *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. Londres, Variorum Reprints, 1972 [1946].
- . "Les Mosaïques de Germigny-des-Prés", *Cahiers Archéologiques* 7 (1954): 171-183, Pranchas 58-66.
- Graham, William A. *Beyond the Written Word: Oral Aspects of Scripture in the History of Religion*. Cambridge University Press, 1987.
- Green, Arthur (org.). *Jewish Spirituality I: From the Bible Through the Middle Ages*. World Spirituality 13. Nova York, Crossroad, 1987.
- Grodecki, Louis. "Les vitraux allégoriques de Saint-Denis". *Art de France* 1 (1961): 19-46.
- Guillaumont, Antoine. "Une inscription copte sur la 'Prière de Jesus'", *Orientalia Christiana Periodica* 34 (1968): 310-325. Roma, Pontifical Institute of Oriental Studies.
- . "The Jesus Prayer among the Monks of Egypt", *Eastern Churches Review* 6 (1974): 66-71.
- Gurevich, Aron I. *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*. Trad. J. M. Bak e P. A. Hollingsworth. Cambridge University Press, 1988.
- Hahn, Cynthia. "Picturing the Text: Narrative in the *Life* of the Saints", *Art History* 13 (1990): 1-33.
- . "Visio Dei: Changes in Medieval Visuality", in R. S. Nelson (org.), *Seeing as Others Saw*, no prelo.
- Hajdu, Helga. *Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*. Amsterdã, E. J. Bonset, 1967 [1936].
- Halbwachs, Maurice. *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte*. Paris, Presses Universitaires de France, 1971 [1941].
- . *On Collective Memory*. Trad. e org. Lewis A. Coser. Chicago, University of Chicago Press, 1992.

- Hallinger, Kassius. "The Spiritual Life of Cluny in the Early Days", in N. Hunt (org.), *Clunian Monasticism in the Central Middle Ages* (q. v.), pp. 29-55.
- Harvey, P. D. A. *Medieval Maps*. Londres, British Library, 1991.
- Hausherr, Irénée. *The Name of Jesus*. Trad. C. Cummings de *Noms du Christ et voies d'oraison* (Roma, 1960). Kalamazoo, Cistercian Publications, 1978.
- Hayward, Jane. "Glazed Cloisters and Their Development in the Houses of the Cistercian Order", *Gesta* 12 (1973): 93-109.
- Heitz, Carol. "Architecture et liturgie processionnelle à l'époque préromane", *Revue de l'Art* [Paris, CNRS] 24 (1974): 30-47.
- . *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*. Paris, Sevpen, 1963.
- Himmelfarb, Martha. *Tours of Hell: An Apocalyptic Form in Jewish and Christian Literature*. Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1983.
- . "From Prophecy to Apocalypse: the *Book of the Watchers* and *Tours of Heaven*", in A. Green (org.), *Jewish Spirituality I* (q. v.), pp. 145-65.
- Hohler, Christopher. "A Note on *Jacobus*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972): 31-80.
- Horn, Walter. "The Origins of the Medieval Cloister", *Gesta* 12 (1973): 13-52.
- . "On the Selective Use of Sacred Numbers and the Creation of a New Aesthetic in Carolingian Architecture", *Viator* 6 (1975): 351-390, com 50 pranchas.
- Horn, Walter e Born, E. *The Plan of St. Gall: A Study of the Architecture and Economy of and Life in a Paradigmatic Carolingian Monastery*. Berkeley, University of California Press, 1979, 3 vols.
- Hunt, E. D. *Holy Land Pilgrimages in the Later Roman Empire, AD 312-460*. Oxford, Clarendon Press, 1984.
- Hunt, Noreen. "Clunian Monasticism", in N. Hunt (org.), *Clunian Monasticism in the Central Middle Ages* (q. v.), pp. 1-10.
- Hunt, Noreen (org.). *Clunian Monasticism in the Central Middle Ages*. Hamden, Archon Books, 1971.
- Illich, Ivan. *In the Vineyard of the Text: A Commentary to Hugh's Didascalicon*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- Imbert, Claude. "Stoic Logic and Alexandrian Poetics", in M. Schofield, M. Burnyeat e J. Barnes (orgs.), *Doubt and Dogmatism: Studies in Hellenistic Epistemology*. Oxford, Clarendon Press, 1980, pp. 182-216.
- Irvine, Martin. *The Making of Textual Culture*. Cambridge Studies in Medieval Literature 19. Cambridge University Press, 1994.
- Jacob, Christian. *La description de la terre habitée de Denys d'Alexandrie, ou, la leçon de géographie*. Paris, Albin Michel, 1990.
- . *L'Empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris, Albin Michel, 1992.

- Jacob, Christian. "Lieux de la carte, espaces du savoir", *Cahiers de la Villa Gillet*, Lyon, cahier spécial (1996): 67-99.
- Jaye, Barbara. "Artes orandi", in M. G. Briscoe e B. Jaye (orgs.), *Artes praedicandi, artes orandi*. Typologie des Sources du Moyen Age Occidental 61. Turnhout, Brepols, 1992, pp. 77-118.
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- . "The Imaginative Basis of Meaning and Cognition", in S. Küchler e W. Melion (orgs.), *Images of Memory* (q.v.), pp. 74-86.
- Kaster, Robert A. *Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*. Berkeley, University of California Press, 1988.
- Katzenellenbogen, Adolf. *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*. Toronto, University of Toronto Press, 1989 [1939].
- . "The Central Tympanum at Vézelay: Its Encyclopedic Meaning and its Relation to the First Crusade", *Art Bulletin* 26 (1944): 141-151.
- . *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1959.
- Kelly, Douglas. "Theory of Composition in Medieval Narrative Poetry and Geoffrey of Vinsauf", *Mediaeval Studies* 31 (1969): 117-148.
- . "Topical Invention in Medieval French Literature", in J. J. Murphy (org.), *Medieval Eloquence* (q.v.), pp. 231-51.
- . "Translatio Studii. Translation, Adaptation, and Allegory in Medieval French Literature", *Philological Quarterly* 57 (1978): 287-310.
- . "Obscurity and Memory: Sources for Invention in Medieval French Literature", in L. Ebin (org.), *Vernacular Poetics in the Middle Ages*. Studies in Medieval Culture 16. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1984, pp. 33-56.
- Kemp, Wolfgang. "Visual Narratives, Memory, and the Medieval Esprit du Système", in S. Küchler e W. Melion (orgs.), *Images of Memory* (q.v.), pp. 87-108.
- Kendrick, Laura. "Les 'Bords' des *Contes de Cantorbéry* et des manuscrits enluminés de l'époque gothique", *Bulletin des Anglicistes Médiévistes* 46 (1994): 926-943.
- Kennedy, George A. *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980.
- . *Greek Rhetoric Under Christian Emperors*. Princeton University Press, 1983.
- Kenny, Anthony. "The British Library and the St. Pancras Building" (panfleto). Londres, The British Library, 1994.
- Kermode, Frank. *The Genesis of Secrecy*. Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- Kessler, Herbert L. "Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul", in H. L. Kessler e M. S. Simpson (orgs.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages* (q.v.), pp. 75-91.

- Kessler, Herbert L. "Medieval Art as Argument", in B. Cassidy (org.), *Iconography at the Crossroads* (q.v.), pp. 59-73.
- . "Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity", *Kairos: Schrift für Judaistik Religionswissenschaft* 32/33 (1990): 53-77.
- . "Real Absence: Early Medieval Art and the Metamorphosis of Vision", in *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo*. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 45 (1998), pp. 1.157-211, Tabele i-xxxii.
- Kessler, Herbert L. e Simpson, M. S. (orgs.). *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*. Studies in the History of Art 16. Washington, National Gallery of Art, 1985.
- Keuls, Eva. "Rhetoric and Visual Aids in Greece and Rome", in E. Havelock e J. P. Hershbell (orgs.), *Communications Arts in the Ancient World*. Nova York, Hastings House, 1978, pp. 121-34.
- Khatchatrian, A. "Notes sur l'architecture de l'Église de Germigny-des-Prés", *Cahiers Archéologiques* 7 (1954): 161-169.
- Kidson, Peter. "Panofsky, Suger and St. Denis", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987): 1-17.
- Kinder, Terry L. "The Original Chevet of Pontigny's Church", in M. P. Lillich (org.), *Studies in Cistercian Art and Architecture* 2. Kalamazoo, Cistercian Publications, 1984, pp. 30-8.
- Kinney, Dale. "Spolia from the Baths of Caracalla in Sta. Maria in Trastevere", *Art Bulletin* 68 (1986): 379-397.
- . "Making Mute Stones Speak: Reading Columns in S. Nicola in Carcere and S. Maria in Aracoeli", in C. L. Striker (org.), *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*. Mainz, von Zabern, 1996, pp. 83-6, Pranchas 38-40.
- Kitzinger, Ernst. "World Map and Fortune's Wheel: A Medieval Mosaic Floor in Turin", *Proceedings of the American Philosophical Society* 117 (1973): 344-373.
- Klein, Peter K. "Les sources non-hispaniques et la genèse iconographique du Beatus de Saint-Sever", in J. Cabanot (org.), *Saint-Sever: Millénaire de l'Abbaye* (q.v.), pp. 317-33.
- . "Introduction: The Apocalypse in Medieval Art", in R. Emmerson e B. McGinn (orgs.), *The Apocalypse in the Middle Ages* (q.v.), pp. 159-99.
- Kosslyn, Stephen M. "The Medium and the Message in Mental Imagery: A Theory", in N. Block (org.), *Imagery* (q.v.), pp. 207-44.
- Kosslyn, Stephen M. et al. "On the Demystification of Mental Imagery", in N. Block (org.), *Imagery* (q.v.), pp. 131-50.
- Kraeling, Carl H. *The Synagogue*. Ed. rev., *The Excavations at Dura-Europos: Final Report*, 8, parte 1. New Haven, Yale University Press, 1979.
- Krautheimer, Richard. *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*. Nova York, New York University Press, 1969.

- Krinsky, Carol H. "Representations of the Temple of Jerusalem Before 1500", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970): 1-19.
- Kruger, Steven. *Dreaming in the Middle Ages*. Cambridge University Press, 1992.
- Kupfer, Marcia. *Romanesque Wall Painting in Central France*. New Haven, Yale University Press, 1993.
- Küchler, Susanne e Melion, Walter (orgs.). *Images of Memory: On Remembering and Representation*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1991.
- Ladner, Gerhart B. "Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison", *Speculum* 54 (1979): 223-256.
- . "The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy", *Dumbarton Oaks Papers* 7 (1953): 1-34.
- Lalou, Elisabeth. "Les tablettes de cire médiévales", *Bibliothèque de l'École des Chartes* 147 (1989): 123-140.
- Lawrence, C. H. *Medieval Monasticism: Forms of Religious Life in Western Europe in the Middle Ages*. 2ª ed. Londres, Longman, 1989.
- Leach, Eleanor Winsor. *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*. Princeton University Press, 1988.
- Leclercq, Jean. *La spiritualité de Pierre de Celle*. Paris, J. Vrin, 1946.
- . *The Love of Learning and the Desire for God*. Translated by Misrahi. Nova York, Fordham University Press, 1961.
- . *Études sur le vocabulaire monastique au moyen âge*. *Studia Anselmiana Philosophia Theologica* 48. Roma, Herder, 1961.
- . *Otia monastica. Études sur le vocabulaire de la contemplation au moyen âge*. *Studia Anselmiana Philosophia Theologica* 51. Roma, Herder, 1963.
- . "L'art de la composition dans les sermons de S. Bernard", *Studi Medievali*, 3ª série 7 (1966): 128-153.
- Lecoq, Danielle. "La 'Mappemonde' du *De Arca Noe Mystica* de Hugues de Saint-Victor (1128-1129)", in M. Pelletier (org.), *Géographie du Monde au Moyen Âge et à la Renaissance. Mémoires de la Section Géographique*. Paris, CTHS, 1989, pp. 9-31.
- LeDoux, Joseph. *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. Nova York, Simon & Schuster, 1996.
- Levenson, John D. "The Jerusalem Temple in Devotional and Visionary Experience", in A. Green (org.), *Jewish Spirituality I* (q.v.), pp. 32-61.
- Levitan, William. "Dancing at the End of the Rope: Optatian Porfiry and the Field of Roman Verse", *Transactions of the American Philological Association* 115 (1985): 245-269.
- Lewis, Suzanne. "Beyond the Frame: Marginal Figures and Historiated Initials in the Getty Apocalypse", *J. Paul Getty Museum Journal* 20 (1992): 53-76.
- Leyser, Conrad. "Lectio divina, oratio pura: Rhetoric and the Techniques of Asceticism in the 'Conferences' of John Cassian", in M. Caffiero, G. Barone e F. S. Barcellona

- (orgs.), *Modelli di santità e modelli di comportamento: contrasti, intersezioni, complementarità*. Turim, Rosenberg & Sellier, 1994, pp. 79-105.
- Lieb, Michael. *The Visionary Mode: Biblical Prophecy, Hermeneutics, and Cultural Change*. Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- Lindberg, David C. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago, University of Chicago Press, 1976.
- Luria, A. R. *The Mind of a Mnemonist*. Trad. Lynn Solotareff. Nova York, Basic Books, 1968.
- Lyman, Thomas W. "Theophanic Iconography and the Easter Litany: the Romanesque Painted Program at Saint-Sernin in Toulouse", in L. Grisebach e K. Renger (orgs.), *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*. Frankfurt, Propyläen Verlag, 1977, pp. 72-93.
- MacCormack, Sabine. *Art and Ceremony in Late Antiquity*. Berkeley, University of California Press, 1981.
- . "From the Sun of the Incas to the Virgin of Copacabana", *Representations* 8 (1984): 30-60.
- . "Loca Sancta: The Organization of Sacred Topography in Late Antiquity", in R. Ousterhout (org.), *The Blessings of Pilgrimage* (q.v.), pp. 7-40.
- . Malamud, Martha A. *A Poetics of Transformation: Prudentius and Classical Mythology*. Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- Margolis, Howard. *Patterns, Thinking, and Cognition: A Theory of Judgment*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Markus, R. A. "St. Augustine on Signs", in R. A. Markus (org.), *Augustine: A Collection of Essays* (q.v.), pp. 61-91 [1957].
- . *Saeculum: History and Society in the Theology of Saint Augustine*. Cambridge University Press, 1970 (ed. rev. 1988).
- . *The End of Ancient Christianity*. Cambridge University Press, 1990.
- Markus, R. A. (org.) *Augustine: A Collection of Essays*. Nova York, Anchor Doubleday, 1972.
- Marrou, Henri I. *A History of Education in Antiquity*. Trad. G. Lamb de *L'Histoire de l'éducation dans l'antiquité* (Paris, 1948). Madison, University of Wisconsin Press, 1982 [1956].
- . *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. Paris, Boccard, 1938.
- Marsden, Richard. *The Text of the Old Testament in Anglo-Saxon England*. Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 15. Cambridge University Press, 1995.
- Martin, John R. *The Illustration of The Heavenly Ladder of John Climacus*. Princeton University Press, 1954.
- Martz, Louis L. *The Poetry of Meditation*. New Haven, Yale University Press, 1954.
- Mathews, Thomas F. *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*. Princeton University Press, 1993.

- Matter, E. Ann. *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*. Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1990.
- Matthews, Gareth B. "Augustine On Speaking from Memory", in R. A. Markus (org.), *Augustine: A Collection of Essays* (q.v.), pp. 168-75 [1965].
- Matthies, Andrea L. "Medieval Treadwheels: Artists' Views of Building Construction", *Technology and Culture* 33 (1992): 510-547.
- Mazzeo, Joseph A. "St. Augustine's Rhetoric of Silence", *Journal of the History of Ideas* 23 (1962): 175-196.
- McCulloch, Florence. *Medieval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1960.
- McKitterick, Rosamond. *The Carolingians and the Written Word*. Cambridge University Press, 1989.
- . "Text and Image in the Carolingian World", in R. McKitterick (org.), *The Uses of Literacy in Early Medieval Europe*. Cambridge University Press, 1990, pp. 297-318.
- Meyvaert, Paul. "The Medieval Monastic Clastrum", *Gesta* 12 (1973): 53-59.
- . "The Authorship of the 'Libri Carolini'", *Revue Bénédictine* 89 (1979): 29-57.
- . "Bede and the church paintings at Wearmouth-Jarrow", *Anglo-Saxon England* 8 (1979): 63-77.
- . "Bede, Cassiodorus, and the Codex Amiatinus", *Speculum* 71 (1996): 827-883.
- Minnis, A. J. *Medieval Theory of Authorship*. 2^a ed. Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1988.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- . *Picture Theory*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Moore, Marilyn. "Assumptions of Gender: Rhetoric, Devotion, and Character in Chaucer's *Troilus and Criseyde*", Ph.D. diss., Chicago, University of Illinois, 1997.
- Moran, Richard. "Artifice and Persuasion: The Work of Metaphor in the *Rhetoric*", in A. O. Rorty (org.), *Essays on Aristotle's Rhetoric*. Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 385-98.
- Morghen, Raffaello. "Monastic Reform and Cluniac Spirituality", in N. Hunt (org.), *Cluniac Monasticism in the Central Middle Ages* (q.v.), pp. 11-28.
- Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages*. Berkeley, University of California Press, 1974.
- Murphy, James J. (org.) *Medieval Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1978.
- . *A Short History of Writing Instruction from Ancient Greece to Twentieth Century America*. Davis, Hermagoras Press, 1990.
- Murray, Stephen. *Notre-Dame Cathedral of Amiens: The Power of Change in Gothic*. Cambridge University Press, 1996.

- Murray, Stephen. "The Architectural Envelope of the Sainte-Chapelle", *Avista Forum* 10 (1996-97): 21-25.
- Nees, Lawrence. "The Plan of St. Gall and the Theory of the Program of Carolingian Art", *Gesta* 25 (1986): 1-8.
- Neusner, Jacob. *The Memorized Torah: The Mnemonic System of the Mishnah*. Chico, Scholars Press, for the American Academy of Religion, 1985.
- . *Oral Tradition in Judaism: The Case of the Mishnah*. Nova York, Garland Press, 1987.
- Nims, Margaret F. "Translatio: 'Difficult Statement' in Medieval Poetic Theory", *University of Toronto Quarterly* 43 (1974): 215-230.
- Noble, Thomas F. X. "Tradition and Learning in Search of Ideology: The *Libri Carolini*", in R. E. Sullivan (org.), *The Gentle Voices of Teachers: Aspects of Learning in the Carolingian Age*. Columbus, Ohio State University Press, 1995, pp. 227-60.
- Nolan, Kathleen. "Narration in the Capital Frieze at Notre-Dame at Etampes", *Art Bulletin* 71 (1989): 166-184.
- Nugent, S. Georgia. *Allegory and Poetics: The Structure and Imagery of Prudentius' "Psychomachia"*, Studien zur klassischen Philologie 14. Frankfurt, P. Lang, 1985.
- Nussbaum, Martha C. *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton University Press, 1994.
- Ochs, Donovan J. *Consolatory Rhetoric*. Columbia, University of South Carolina Press, 1993.
- O'Keeffe, Katherine O'Brien. *Visible Song: Transitional Literacy in Old English Verse*. Cambridge University Press, 1990.
- Ong, Walter S. "Wit and Mystery: A Reevaluation in Medieval Latin Hymnody", *Speculum* 22 (1947): 310-341.
- . *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. New Haven, Yale University Press, 1967.
- Onians, John. *Art and Thought in the Hellenistic Age*. Londres, Thames & Hudson, 1979.
- . "Abstraction and Imagination in Late antiquity", *Art History* 3 (1980): 1-24.
- . *Bearers of Meaning: the Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. Princeton University Press, 1988.
- Ousterhout, Robert. "Loca Sancta and the Architectural Response to Pilgrimage", in R. Ousterhout, *The Blessings of Pilgrimage* (q.v.), pp. 108-24.
- Ousterhout, R. (org.) *The Blessings of Pilgrimage*. Chicago, University of Illinois Press, 1990.
- Pächt, Otto. "The Illustrations of St. Anselm's Prayers and Meditations", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 19 (1956): 68-83.
- Parch, Howard R. *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*. Cambridge, Harvard University Press, 1950.

- Pelikan, Jaroslav. *The Emergence of the Catholic Tradition (100-600)*. Chicago, University of Chicago Press, 1971.
- Peters, F. E. *Jerusalem and Mecca: The Typology of the Holy City in the Near East*. Nova York, New York University Press, 1986.
- Pevsner, Nicholas. "The Term 'Architect' in the Middle Ages", *Speculum* 17 (1942): 549-562.
- Plummer, John. *The Hours of Catherine of Cleves*. Nova York, Braziller [1966].
- Price, S. R. F. *Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor*. Cambridge University Press, 1984.
- Principe, Lawrence M. "The Gold Process: Directions in the Study of Robert Boyle's Alchemy", in Z. R. W. M. von Martels (org.), *Alchemy Revisited*. Leiden, Brill, 1990, pp. 200-6.
- . "Robert Boyle's Alchemical Secrecy: Codes, Ciphers, and Concealments", *Ambix: Journal of the Society for the History of Alchemy and Chemistry* 39 (1992): 63-74.
- Rabbow, Paul. *Seelenführung: Methodik der Exerzitionen in der Antike*. Munique, Kösel Verlag, 1954.
- Raby, F. J. E. *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*. Oxford, Clarendon Press, 1957, 2 vols.
- Radding, Charles M. e Clark, William W. *Medieval Architecture, Medieval Learning: Builders and Masters in the Age of Romanesque and Gothic*. New Haven, Yale University Press, 1992.
- Randall, Lilian M. C. *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1996.
- . "The Snail in Gothic Marginal Warfare", *Speculum* 37 (1962): 358-367.
- . "Humour and Fantasy in the Margins of an English Book of Hours", *Apollo* 84 (1966): 482-488.
- . "Games and the Passion in Pucelle's Hours of Jeanne d'Evreux", *Speculum* 47 (1972): 246-257.
- . "An Elephant in the Litany: Further Thoughts on an English Book of Hours in the Walters Art Gallery (W. 102)", in W. Clark e M. McMunn (orgs.), *Beasts and Birds of the Middle Ages* (q.v.), pp. 106-33.
- Raw, Barbara C. *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*. Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 1. Cambridge University Press, 1990.
- . "Biblical Literature: the New Testament", in H. Godden e M. Lapidge (orgs.), *The Cambridge Companion to Old English Literature* (q.v.), pp. 227-42.
- Remensnyder, Amy G. "Legendary Treasure at Conques: Reliquaries and Imaginative Memory", *Speculum* 71 (1996): 884-906.
- Revel-Neher, Elisabeth. "Du Codex Amiatinus et ses rapports avec les plans du Tabernacle dans l'art juif et dans l'art byzantin", *The Journal of Jewish Art* 9 (1982): 6-17.

- Rigg, A. G. *A History of Anglo-Latin Literature 1066-1422*. Cambridge University Press, 1992.
- Roberts, Michael. *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- . *Poetry and the Cult of the Martyrs: The Liber Peristephanon of Prudentius*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993.
- . "St. Martin and the Leper: Narrative Variation in the Martin Poems of Venantius Fortunatus", *The Journal of Medieval Latin* 4 (1994): 82-100.
- Robertson, D. W. *A Preface to Chaucer*. Princeton University Press, 1962.
- Rorty, Amélie O. (org.) *Essays on Aristotle's Rhetoric*. Berkeley, University of California Press, 1996.
- Rose, H. J. *A Handbook of Latin Literature*. Nova York, E. P. Dutton, 1960 [1936].
- Rossi, Paolo. "Le arti della memoria: rinascite e trasfigurazioni", in L. Bolzoni e P. Corsi (orgs.), *La cultura della memoria* (q.v.), pp. 13-34.
- Roth, Cecil. "Jewish Antecedents of Christian Art", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953): 24-44.
- Rouveret, Agnes. "Peinture et 'Art de la mémoire': le paysage et l'allégorie dans les tableaux grecs et romains", *Comptes-rendus des séances (Oct. 1982) de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1982): 571-588.
- Rowland, Beryl. "The Art of Memory and the Bestiary", in W. Clark e M. McMunn (orgs.), *Beasts and Birds of the Middle Ages* (q.v.), pp. 12-25.
- Rowland, Christopher. *The Open Heaven: A Study of Apocalyptic in Judaism and Early Christianity*. Londres, SPCK, 1982.
- Rudolph, Conrad. "The 'Principal Founders' and the Early Artistic Legislation of Cîteaux", in M. P. Lillich (org.), *Studies in Cistercian Art and Architecture* 3. Kalamazoo, Cistercian Publications, 1987, pp. 1-45.
- . *Artistic Change at St-Denis*. Princeton University Press, 1990.
- . "The things of Greater Importance": *Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*. Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1990.
- . "Building-Miracles as Artistic Justification in the Early and Mid-Twelfth Century", in W. Kersten (org.), *Radical Art History: Internationale Anthologie*. Zurique, ZIP, 1997, pp. 288-91, 399-410.
- Rumelhart, David E. e McClelland, J. L. *Parallel Distributed Processing*. Cambridge, MIT Press, 1986, 2 vols.
- Rutchick, Leah. "Sculpture Programs in the Moissac Cloister: Benedictine Culture, Memory Systems, and Liturgical Performance", Ph.D. diss., University of Chicago, 1991.
- Saenger, Paul. "Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society", *Viator* 13 (1982): 367-414.
- Salet, Francis e Adhémar, J. *La Madeleine de Vézelay: étude iconographique par Jean Adhémar*. Melun, Librairie d'Argences, 1948.

- Sandage, Scott A. "A Marble House Divided: The Lincoln Memorial, the Civil Rights Movement, and the Politics of Memory, 1939-1963", *The Journal of American History* 80 (1993): 135-167.
- Sanderson, Warren. "The Plan of St. Gall Reconsidered", *Speculum* 60 (1985): 615-632.
- Sandler, Lucy Freeman. "Marginal Illustrations in the Rutland Psalter", *Marsyas* 8 (1959): 70-74.
- . *The Psalter of Robert de Lisle*. Londres, Harvey Miller, 1983.
- Saxl, Fritz. "A Spiritual Encyclopedia of the Middle Ages", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942): 82-139.
- Schapiro, Meyer. *Romanesque Art: Selected Papers* I. Nova York, Braziller, 1977.
- Schmitt, Jean-Claude. "Ecriture et image: les avatars médiévaux du modèle grégorien", in E. Baumgartner e C. Marchello-Nizia (orgs.), *Théories et pratiques: de l'écriture au Moyen Age*. Littérales/Paris X-Nanterre, Centre des Recherches du Département de Français, 1988 pp. 119-51.
- . "Les images classificatrices", *Bibliothèque de l'École des Chartes* 147 (1989): 311-341.
- . *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris, Gallimard, 1990.
- Scholem, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism*. Nova York, Schocken Books, 1954.
- Searle, John R. *The Rediscovery of the Mind*. Cambridge, MIT Press, 1992.
- Segal, Alan F. *Paul the Convert: The Apostolate and Apostasy of Saul the Pharisee*. New Haven, Yale University Press, 1990.
- Seidel, Linda. *Songs of Glory: The Romanesque Façades of Aquitaine*. Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- . "Installation as Inspiration: The Passion Cycle from La Daurade", *Gesta* 25 (1986): 83-92.
- . "Medieval Cloister Carving and Monastic Mentalité", in A. MacLeish (org.), *The Medieval Monastery*. Medieval Studies at Minnesota 2. St. Cloud, North Star Press, 1988, pp. 1-16.
- . *Jan von Eyck's Arnolfini Portrait: Stories of an Icon*. Cambridge University Press, 1993.
- . "Legends in Limestone: Structure, Sculpture, and Site at St.-Lazare of Autun", no prelo.
- Settis, Salvatore. "Des ruines au musée: la destinée de la sculpture classique", *Annales ESC* 48 (1993): 1.347-1.380.
- Sherman, Claire Richter. *Imaging Aristotle: Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France*. Berkeley, University of California Press, 1995.
- Sicard, Patrice. *Hugues de Saint-Victor et son école*. Turnhout, Brepols, 1991.
- . *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle: le Libellus de formatione arche de Hugues de Saint-Victor*. Turnhout, Brepols, 1993.

- Sloane, Thomas O. "Schoolbooks and Rhetoric: Erasmus's *Copia*", *Rhetorica* 9 (1991): 113-129.
- Smalley, Beryl. *English Friars and Antiquity in the Fourteenth Century*. Oxford, Blackwell, 1960.
- . *The Study of the Bible in the Middle Ages*. 3^a ed. Oxford, Blackwell, 1983.
- Smith, Jonathan Z. *To Take Place: Toward Theory in Ritual*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Smith, Macklin. *Prudentius' Psychomachia: A Reexamination*. Princeton University Press, 1976.
- Snyder, Jane. *Puns and Poetry in Lucretius' "De Rerum Naturae"*. Amsterdã, Gruner, 1980.
- Spence, Jonathan D. *The Memory Palace of Matteo Ricci*. Nova York, Viking Penguin, 1984.
- Spiegel, Gabrielle M. "History, Historicism, and the Social Logic of the Text in the Middle Ages", *Speculum* (1990): 59-86.
- Stern, David. "The Rabbinic Parable and the Narrative of Interpretation", in M. Fishbane (org.), *The Midrashic Imagination* (q.v.), pp. 78-95.
- Stock, Brian. *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*. Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- Sudnow, David. *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct*. Cambridge, MIT Press, 1993.
- Sumption, Jonathan. *Pilgrimage: An Image of Medieval Religion*. Totowa, Rowman and Littlefield, 1975.
- Swartz, Michael D. *Mystical Prayer in Ancient Judaism*. Tübingen, Mohr, 1992.
- . *Scholastic Magic: Ritual and Revelation in Early Jewish Mysticism*. Princeton University Press, 1996.
- Talmage, Frank. "Apples of Gold: The Inner Meaning of Sacred Texts in Medieval Judaism", in A. Green (org.), *Jewish Spirituality I* (q.v.), pp. 313-55.
- Testard, Maurice. *Saint Augustin et Cicéron*. Paris, Etudes augustiniennes, 1958.
- Troncarelli, Fabio. "Alpha e acciuga: Immagini simboliche nei codici di Cassiodoro", *Quaderni medievali* 41 (1996): 6-26.
- Tronzo, William. "The Prestige of St. Peter's: Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy", in H. L. Kessler e M. S. Simpson (orgs.), *Pictorial Narrative in Antiquity and in the Middle Ages* (q.v.), pp. 93-112.
- Tufte, Edward R. *Envisioning Information*. Cheshire, Graphics Press, 1990.
- Underhill, Evelyn. *Mysticism*. Nova York, Dutton, 1961 [1911].
- Vance, Eugene. "Roland and the Poetics of Memory", in J. Harari (org.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structural Criticism*. Ithaca, Cornell University Press, 1979, pp. 374-403.
- . *Mervelous Signals: Poetics and Sign Theory in the Middle Ages*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1986.

- Van Deusen, Nancy. *Theology and Music at the Early University*. Leiden, E. J. Brill, 1995.
- Varela, Francisco J. e Thompson, Evane Rosch Eleanor. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MIT Press, 1991.
- Vauchez, André. *The Spirituality of the Medieval West from the Eighth to the Twelfth Century*. Trad. C. Friedlander de *La spiritualité du moyen-âge occidental VIII-XII siècles* (Paris, 1975). Kalamazoo, Cistercian Publications, 1993.
- Vogade, F. *Vézelay: histoire, iconographie, symbolisme*. Bellegarde, 1987.
- Waddell, Chrysogonus. "The Early Cistercian Experience of the Liturgy", in M. B. Pennington (org.), *Rule and Life: An Interdisciplinary Symposium*. Kalamazoo, Cistercian Publications, 1971, pp. 77-116.
- Waddell, Helen. *The Wandering Scholars: The Life and Art of the Lyric Poets of the Latin Middle Ages*. Nova York, Doubleday, 1961 [1932].
- Walker, Andrew D. "Enargeia and the Spectator in Greek Historiography", *Transactions of the American Philological Association* 123 (1993): 353-377.
- Wallach, Luitpold. *Alcuin and Charlemagne: Studies in Carolingian History and Literature*. Cornell Studies in Classical Philology 32. Ithaca, Cornell University Press, 1959.
- Wallis, Faith. "The Ambiguities of Medieval 'Memoria'", *Canadian Journal of History/Annales canadiennes d'histoire* 30 (1995): 77-83.
- Ward, John O. "From Antiquity to the Renaissance: Glosses and Commentaries on Cicero's *Rhetorica*", in J. J. Murphy (org.), *Medieval Eloquence* (q.v.), pp. 25-67.
- . "Quintilian and the Rhetorical Revolution of the Middle Ages", *Rhetorica* 13 (1995): 231-284.
- . *Ciceronian Rhetoric in Treatise, Scholion and Commentary*. Turnhout, Brepols, 1995.
- Warnock, Mary. *Memory*. Londres, Faber and Faber, 1987.
- Wehrli, Fritz. *Die Schule des Aristoteles*. Basel, Schwabe, 1944, 10 vols.
- Weitzmann, Kurt. *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton University Press, 1947.
- . *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. Nova York, Braziller, 1977.
- Weitzmann, Kurt e Kessler, Herbert. *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*. Dumbarton Oaks Studies 28. Washington, Dumbarton Oaks, 1990.
- Werckmeister, O. K. "Pain and Death in the Beatus of Saint-Sever", *Studi Medievali*, 3ª série, 14 (1973): 566-626, Pranchas I-XXVII.
- . "The First Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death", in *Actas del Simposio... de Beato de Liébana* (q.v.). Vol. 2, pp. 167-200.
- Williams, John. "Le Beatus de Saint-Sever: état des questions", in J. Cabanot (org.), *Saint-Sever: Millénaire de l'Abbaye* (q.v.), pp. 251-63.

- Williams, John. "Purpose and Imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana", in R. Emmerson e B. McGinn (orgs.), *The Apocalypse in the Middle Ages* (q.v.), pp. 217-33.
- . *The Illustrated Beatus: Introduction. The Illustrated Beatus: A Corpus of Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*. Vol. I. Londres, Harvey Miller, 1994.
- Wirth, Karl-August. "Von mittelalterlichen Bildern und Lehrfiguren im Dienste der Schule und des Unterrichts", in B. Moeller et al. (orgs.), *Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge Nr. 137. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983, pp. 256-370.
- Wolfson, Elliot R. "Beautiful Maiden Without Eyes: Peshat and Sod in Zoharic Hermeneutics", in M. Fishbane (org.), *The Midrashic Imagination* (q.v.), pp. 155-203.
- Wolfson, Harry A. "The Internal Senses", *Harvard Theological Review* 28 (1935): 69-133.
- Wolska-Conus, Wanda. "La 'Topographie chrétienne' de Cosmas Indicopleustès: hypothèses sur quelques thèmes de son illustration", *Revue des Etudes Byzantines* 48 (1990): 155-191.
- Woods, Marjorie C. (trad. e org.). *An Early Commentary on the "Poetria nova" of Geoffrey of Vinsauf*. Nova York, Garland, 1985.
- . "The Teaching of Writing in Medieval Europe", in J. J. Murphy (org.), *A Short History of Writing Instruction* (q.v.), pp. 77-94.
- . "In a Nutshell": *Verba and Sententia and Matter and Form in Medieval Composition Theory*, in C. Morse, P. Doob e M. Woods (orgs.), *The Uses of Manuscripts in Literary Studies: Essays in Memory of Judson Boyce Allen*. Studies in Medieval Culture 31. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1992, pp. 19-39.
- Wright, Craig. *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris: 500-1550*. Cambridge University Press, 1989.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966.
- . "Architecture and the Art of Memory", *Architectural Association Quarterly* 12 (1980): 4-13.
- Young, James E. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven, Yale University Press, 1993.
- Zinn, Grover A., Jr. "Mandala Symbolism and Use in the Mysticism of Hugh of St. Victor", *History of Religions* 12 (1972): 317-341.
- . "Hugh of St. Victor and the Art of Memory", *Viator* 5 (1974): 211-234.
- . "De Gradibus Ascensionum: The Stages of Contemplative Ascent in Two Treatises on Noah's Ark by Hugh of St. Victor", *Studies in Medieval Culture* 5 (1975): 61-79.

- Sandage, Scott A. "A Marble House Divided: The Lincoln Memorial, the Civil Rights Movement, and the Politics of Memory, 1939-1963", *The Journal of American History* 80 (1993): 135-167.
- Sanderson, Warren. "The Plan of St. Gall Reconsidered", *Speculum* 60 (1985): 615-632.
- Sandler, Lucy Freeman. "Marginal Illustrations in the Rutland Psalter", *Marsyas* 8 (1959): 70-74.
- . *The Psalter of Robert de Lisle*. Londres, Harvey Miller, 1983.
- Saxl, Fritz. "A Spiritual Encyclopedia of the Middle Ages", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942): 82-139.
- Schapiro, Meyer. *Romanesque Art: Selected Papers* I. Nova York, Braziller, 1977.
- Schmitt, Jean-Claude. "Ecriture et image: les avatars médiévaux du modèle grégorien", in E. Baumgartner e C. Marchello-Nizia (orgs.), *Théories et pratiques: de l'écriture au Moyen Age*. Littérales/Paris X-Nanterre, Centre des Recherches du Département de Français, 1988 pp. 119-51.
- . "Les images classificatrices", *Bibliothèque de l'École des Chartes* 147 (1989): 311-341.
- . *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris, Gallimard, 1990.
- Scholem, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism*. Nova York, Schocken Books, 1954.
- Searle, John R. *The Rediscovery of the Mind*. Cambridge, MIT Press, 1992.
- Segal, Alan F. *Paul the Convert: The Apostolate and Apostasy of Saul the Pharisee*. New Haven, Yale University Press, 1990.
- Seidel, Linda. *Songs of Glory: The Romanesque Façades of Aquitaine*. Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- . "Installation as Inspiration: The Passion Cycle from La Daurade", *Gesta* 25 (1986): 83-92.
- . "Medieval Cloister Carving and Monastic Mentalité", in A. MacLeish (org.), *The Medieval Monastery*. Medieval Studies at Minnesota 2. St. Cloud, North Star Press, 1988, pp. 1-16.
- . *Jan von Eyck's Arnolfini Portrait: Stories of an Icon*. Cambridge University Press, 1993.
- . "Legends in Limestone: Structure, Sculpture, and Site at St.-Lazare of Autun", no prelo.
- Settis, Salvatore. "Des ruines au musée: la destinée de la sculpture classique", *Annales ESC* 48 (1993): 1.347-1.380.
- Sherman, Claire Richter. *Imaging Aristotle: Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France*. Berkeley, University of California Press, 1995.
- Sicard, Patrice. *Hugues de Saint-Victor et son école*. Turnhout, Brepols, 1991.
- . *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle: le Libellus de formatione arche de Hugues de Saint-Victor*. Turnhout, Brepols, 1993.

- Sloane, Thomas O. "Schoolbooks and Rhetoric: Erasmus's *Copia*", *Rhetorica* 9 (1991): 113-129.
- Smalley, Beryl. *English Friars and Antiquity in the Fourteenth Century*. Oxford, Blackwell, 1960.
- . *The Study of the Bible in the Middle Ages*. 3^a ed. Oxford, Blackwell, 1983.
- Smith, Jonathan Z. *To Take Place: Toward Theory in Ritual*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Smith, Macklin. *Prudentius' Psychomachia: A Reexamination*. Princeton University Press, 1976.
- Snyder, Jane. *Puns and Poetry in Lucretius' "De Rerum Naturae"*. Amsterdã, Gruner, 1980.
- Spence, Jonathan D. *The Memory Palace of Matteo Ricci*. Nova York, Viking Penguin, 1984.
- Spiegel, Gabrielle M. "History, Historicism, and the Social Logic of the Text in the Middle Ages", *Speculum* (1990): 59-86.
- Stern, David. "The Rabbinic Parable and the Narrative of Interpretation", in M. Fishbane (org.), *The Midrashic Imagination* (q.v.), pp. 78-95.
- Stock, Brian. *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*. Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- Sudnow, David. *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct*. Cambridge, MIT Press, 1993.
- Sumption, Jonathan. *Pilgrimage: An Image of Medieval Religion*. Totowa, Rowman and Littlefield, 1975.
- Swartz, Michael D. *Mystical Prayer in Ancient Judaism*. Tübingen, Mohr, 1992.
- . *Scholastic Magic: Ritual and Revelation in Early Jewish Mysticism*. Princeton University Press, 1996.
- Talmage, Frank. "Apples of Gold: The Inner Meaning of Sacred Texts in Medieval Judaism", in A. Green (org.), *Jewish Spirituality I* (q.v.), pp. 313-55.
- Testard, Maurice. *Saint Augustin et Cicéron*. Paris, Etudes augustiniennes, 1958.
- Troncarelli, Fabio. "Alpha e acciuga: Immagini simboliche nei codici di Cassiodoro", *Quaderni medievali* 41 (1996): 6-26.
- Tronzo, William. "The Prestige of St. Peter's: Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy", in H. L. Kessler e M. S. Simpson (orgs.), *Pictorial Narrative in Antiquity and in the Middle Ages* (q.v.), pp. 93-112.
- Tufte, Edward R. *Envisioning Information*. Cheshire, Graphics Press, 1990.
- Underhill, Evelyn. *Mysticism*. Nova York, Dutton, 1961 [1911].
- Vance, Eugene. "Roland and the Poetics of Memory", in J. Harari (org.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structural Criticism*. Ithaca, Cornell University Press, 1979, pp. 374-403.
- . *Merveilous Signals: Poetics and Sign Theory in the Middle Ages*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1986.

- Van Deusen, Nancy. *Theology and Music at the Early University*. Leiden, E. J. Brill, 1995.
- Varela, Francisco J. e Thompson, Evane Rosch Eleanor. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MIT Press, 1991.
- Vaucher, André. *The Spirituality of the Medieval West from the Eighth to the Twelfth Century*. Trad. C. Friedlander de *La spiritualité du moyen-âge occidental VIII-XII siècles* (Paris, 1975). Kalamazoo, Cistercian Publications, 1993.
- Vogade, F. *Vézelay: histoire, iconographie, symbolisme*. Bellegarde, 1987.
- Waddell, Chrysogonus. "The Early Cistercian Experience of the Liturgy", in M. B. Pennington (org.), *Rule and Life: An Interdisciplinary Symposium*. Kalamazoo, Cistercian Publications, 1971, pp. 77-116.
- Waddell, Helen. *The Wandering Scholars: The Life and Art of the Lyric Poets of the Latin Middle Ages*. Nova York, Doubleday, 1961 [1932].
- Walker, Andrew D. "Enargeia and the Spectator in Greek Historiography", *Transactions of the American Philological Association* 123 (1993): 353-377.
- Wallach, Luitpold. *Alcuin and Charlemagne: Studies in Carolingian History and Literature*. Cornell Studies in Classical Philology 32. Ithaca, Cornell University Press, 1959.
- Wallis, Faith. "The Ambiguities of Medieval 'Memoria'", *Canadian Journal of History/Annales canadiennes d'histoire* 30 (1995): 77-83.
- Ward, John O. "From Antiquity to the Renaissance: Glosses and Commentaries on Cicero's *Rhetorica*", in J. J. Murphy (org.), *Medieval Eloquence* (q.v.), pp. 25-67.
- . "Quintilian and the Rhetorical Revolution of the Middle Ages", *Rhetorica* 13 (1995): 231-284.
- . *Ciceronian Rhetoric in Treatise, Scholion and Commentary*. Turnhout, Brepols, 1995.
- Warnock, Mary. *Memory*. Londres, Faber and Faber, 1987.
- Wehrli, Fritz. *Die Schule des Aristoteles*. Basel, Schwabe, 1944, 10 vols.
- Weitzmann, Kurt. *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton University Press, 1947.
- . *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. Nova York, Braziller, 1977.
- Weitzmann, Kurt e Kessler, Herbert. *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*. Dumbarton Oaks Studies 28. Washington, Dumbarton Oaks, 1990.
- Werckmeister, O. K. "Pain and Death in the Beatus of Saint-Sever", *Studi Medievali*, 3ª série, 14 (1973): 566-626, Pranchas I-XXVII.
- . "The First Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death", in *Actas del Simposio... de Beato de Liébana* (q.v.). Vol. 2, pp. 167-200.
- Williams, John. "Le Beatus de Saint-Sever: état des questions", in J. Cabanot (org.), *Saint-Sever: Millénaire de l'Abbaye* (q.v.), pp. 251-63.

- Williams, John. "Purpose and Imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana", in R. Emmerson e B. McGinn (orgs.), *The Apocalypse in the Middle Ages* (q.v.), pp. 217-33.
- . *The Illustrated Beatus: Introduction. The Illustrated Beatus: A Corpus of Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*. Vol. I. Londres, Harvey Miller, 1994.
- Wirth, Karl-August. "Von mittelalterlichen Bildern und Lehrfiguren im Dienste der Schule und des Unterrichts", in B. Moeller et al. (orgs.), *Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge Nr. 137. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983, pp. 256-370.
- Wolfson, Elliot R. "Beautiful Maiden Without Eyes: *Peshat* and *Sod* in Zoharic Hermeneutics", in M. Fishbane (org.), *The Midrashic Imagination* (q.v.), pp. 155-203.
- Wolfson, Harry A. "The Internal Senses", *Harvard Theological Review* 28 (1935): 69-133.
- Wolska-Conus, Wanda. "La 'Topographie chrétienne' de Cosmas Indicopleustès: hypothèses sur quelques thèmes de son illustration", *Revue des Etudes Byzantines* 48 (1990): 155-191.
- Woods, Marjorie C. (trad. e org.). *An Early Commentary on the "Poetria nova" of Geoffrey of Vinsauf*. Nova York, Garland, 1985.
- . "The Teaching of Writing in Medieval Europe", in J. J. Murphy (org.), *A Short History of Writing Instruction* (q.v.), pp. 77-94.
- . "In a Nutshell": *Verba* and *Sententia* and Matter and Form in Medieval Composition Theory", in C. Morse, P. Doob e M. Woods (orgs.), *The Uses of Manuscripts in Literary Studies: Essays in Memory of Judson Boyce Allen*. Studies in Medieval Culture 31. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1992, pp. 19-39.
- Wright, Craig. *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris: 500-1550*. Cambridge University Press, 1989.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966.
- . "Architecture and the Art of Memory", *Architectural Association Quarterly* 12 (1980): 4-13.
- Young, James E. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven, Yale University Press, 1993.
- Zinn, Grover A., Jr. "Mandala Symbolism and Use in the Mysticism of Hugh of St. Victor", *History of Religions* 12 (1972): 317-341.
- . "Hugh of St. Victor and the Art of Memory", *Viator* 5 (1974): 211-234.
- . "De Gradibus Ascensionum: The Stages of Contemplative Ascent in Two Treatises on Noah's Ark by Hugh of St. Victor", *Studies in Medieval Culture* 5 (1975): 61-79.

- Zinn, Grover A., Jr. "Suger, Theology, and the Pseudo-Dionysian Tradition", in P. Gerson (org.), *Abbot Suger and St-Denis: A Symposium*. Nova York, Metropolitan Museum, 1986, pp. 33-40.
- Ziolkowski, Jan M. (org.) *Obscure Styles in Medieval Literature. Mediaevalia* 19 (1996).
- . "Theories of Obscurity in the Latin Tradition", *Mediaevalia* 19 (1996): 101-170.

Índice Remissivo*

- A Arca Mística* (ou *Benjamin major*) 391
- Abadia de Dryburgh 385
- Abadia de Lorsch 418
- abarroamento de imagens no trabalho da memória 131, 152
- ação, memória como injunção à 109-110
- A Cidade de Deus* (Agostinho) 110, 193-194
- A Consolação da Filosofia* (Boécio) 287, 319
- Adão de Dryburgh (Adão Scot) 337, 351, 381, 385-391
- Adela, Condessa de Blois 339
- Adelaide de Louvain 348
- Ademar de Chabannes 255
- Adriano, imperador 77, 84
- affectus* (base emocional da recordação) 40-41, 43, 109, 134, 197
- aflição como ferramenta da memória 163, 197
- aflição do corpo como ferramenta de memória 163-164, 196-197
- Agostinho de Hipona, Santo 29, 36, 41-43, 53, 61, 63-68, 108n23, 291
- invenção e dificuldade 186-194
- sobre a pintura mental 199-201, 286-287, 336, 414
- lugar do Tabernáculo 391-396, 406
- sobre o processo de meditação 127-129, 147-149, 156-157
- sobre *rationes e memoria* 66-69, 131-133, 249-251
- sobre *summatim* 105-109
- pensando com imagens 177-183, 286-287
- sobre a alma trinitária 177-179
- ver também De doctrina christiana; De Trinitate; Confissões* (Salmo 41)
- Águia, metáfora do pintinho e da 113-114
- Alano de Lille 319
- Alberto Magno 33, 38-40, 57, 343, 373, 397, 404
- Alberto, Santo (bispo de Avranches) 314, 357
- Alcher, monge de Claraval 330
- Alcuíno 177-183, 184
- Aldelmo 53
- A Legenda Aurea* 267
- alegorização da leitura 188, 192-194
- allegoria* 176, 187-188, 193, 277
- alquimistas e narrativas mnemônicas 59-61
- Amiatinus, imagens: *ver* Codex Amiatinus
- amnésia 148, 149
- animais nos jogos marginais 274, 275
- Anselmo de Bec, Santo 155-161, 166, 197, 290, 296, 299, 340, 406
- ansiedade na meditação 155-161, 164, 170, 172, 275, 280, 289, 298-300, 406-406, 408n98, 409n100

* Números em **negrito** referem-se a pranchas; em *italico*, a figuras. As notas são indexadas apenas por assunto.