

O conceito de macrocosmo e microcosmo nas ilustrações medievais

Jefferson de Albuquerque Mendes¹

Submetido em: 30/08/2018

Aceito em: 14/10/2018

Publicado em: 10/12/2018

Abstract

The various assertions about the conception of the cosmos, or even of the universe, in its human form refer to the old necessity of presuming and prescribing the relation between the unknowable and its terrestrial instance, man. Within this complex and interwoven set of astral elements comes the idea of the cosmic man [*homo cosmicus*] imbricated with the theories of the macrocosm and microcosm, which would naturally be the one that would assimilate the anthropomorphic structures behind the firmament and, above all, creation. This structure will be responsible for the emergence of an iconographic topos that will represent and amalgamate a whole place of development of particular knowledge, such as medicine and the astrological, theological, philosophical, etc. elements. In this article we try to understand how the survival of the theories of the macrocosm and microcosm was constituted as a topical development in the European Middle Ages, with the figure of man as the main element being used as a proportion for all things. The image of this man is defended by the clash between dialectics and rhetoric and has as its basic structure the metaphorical regime constituted by the analogy.

A emergência das teorias do macrocosmo e microcosmo manteve um peso vital para o desenvolvimento das concepções de homem e sua relação com o universo. No mundo antigo, pululavam imagens e teorias que

¹ Mestre em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes PPGARTES-UERJ.

versavam sobre as dimensões físicas, astrológicas e religiosas que esse homem continha em si e compartilhava com o espaço a sua volta. O mito do “primeiro homem”, tal como Saxl² delimitava, fora amplamente utilizado em sua nova roupagem astrológica, assumindo assim características particulares que, na estrutura temporal, evidenciariam um complexo mecanismo de arranjos filosóficos e iconográficos, por exemplo.

Assim, disseminou-se pela Europa, medieval e renascentista, um vasto arcabouço conceitual de bases astrológicas proveniente do mundo tardo antigo: os elementos zodiacais, os planetas, as constelações, tudo fazia parte da construção de uma grande metáfora cosmológica sobre o destino e a condição humana no universo. Portanto, a exegese astrológica que versa sobre as teorias do macrocosmo e microcosmo terá um lugar cativo no desenvolvimento intelectual durante o medievo.

Outrossim, para explicar o conceito do “homem como espelho do universo”, o mundo medieval toma para si a doutrina do microcosmo praticada no mundo tardo-antigo. Da mesma maneira, essa doutrina será a base textual para as ilustrações medievais que versavam sobre a analogia do homem-mundo.

Em linhas gerais, a dimensão astrológica das coisas para o homem do medievo fora creditada partindo sempre dos elementos helenísticos e árabes que sobreviveram e, aos poucos, foram introduzidos na Europa ocidental do século XI em diante. As traduções de obras diversas do grego e do árabe – e em certa medida do hebraico – propiciará um ambiente favorável à produção e circulação das ilustrações de bases cosmológicas. Junto a esses textos, encontrava-se toda uma tradição literária sobre astronomia/astrologia. No século X, encontramos na Itália não somente a cultura latina disseminada, mas a cultura grega já aparecia integrando os círculos eruditos da época³. Platão de Tivoli, que vivera em Barcelona

² SAXL, Fritz. **La Fede negli Astri. Dall'antichità al Rinascimento**. A cura di Salvatore Settis. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 2016, p. 47.

³ Alfano (1058 – 1085), bispo de Salerno, traduziu para o latim o *De natura hominis* de Nemesio de Emesa. De fato, a obra fora atribuída durante todo o medievo a Gregório de Nissa, sendo vinculada

entre 1134 e 1145, estudioso da astrologia e matemático, fora o responsável pela tradução do árabe do *Tetrabiblos*, em 1138. Miguel Escoto, que fora astrólogo particular do imperador Federico II da Sicília, traduziu o *De animalibus* de Avicena, além de ter introduzido na corte siciliana traduções de Aristóteles e, especialmente, de Averróis⁴.

Essa insurgência e inserção de traduções oriundas do mundo tardo-antigo revela uma relação particular com a antiguidade clássica. À medida que o cristianismo se apoderava das tradições antigas, conseguia impor-se enquanto doutrina. Assim, no pensamento medieval, em que predominara a escolástica, conviviam linhas teóricas e práticas diversas; nesse mundo, era possível a existência da astrologia junto ao aristotelismo, averroísmo, estoicismo, etc⁵. De fato, os árabes foram os responsáveis pela função mediadora entre o legado grego e a própria cultura latina no medieval.

A cultura latina, ou helênica tardia, encontrara no mundo espanhol árabe do século XI um lugar fértil para sua circulação nos meios acadêmicos e eruditos. A introdução dos textos árabes (muçulmanos e judeus), junto com a tradição antiga – via Platão e Aristóteles, mas também Ptolomeu e Aratus –, modificou e provocou um novo desenvolvimento à história da filosofia e da ciência no mundo medieval. A escolástica de São Tomás de Aquino apropriou-se, por exemplo, do modelo e adequação sobre a dicotomia fé e razão, que fora anteriormente delimitada no mundo árabe.

a Nemesio somente no século XV. Esta obra impactará significativamente a escolástica e a compreensão do homem enquanto microcosmo no medieval. GILSON, Etienne. **A Filosofia Na Idade Média**. Trad. Eduardo Brandão. Rev. Carlos Eduardo Silveira Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 74: “Ele (o homem) é um microcosmo, isto é, um universo em redução.”

⁴ GARIN, Eugenio. **Storia della filosofia italiana**. Primeiro Tomo. Torino: Giulio Einaudi, 1996, p. 87.

⁵ GARIN, Eugenio. **Idade Média e Renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 25. “A escolástica não se pode recolher sob o signo da tentativa de assimilação da filosofia grega, que culminou na derrota reconhecida de uma ruptura irremediável entre fé e razão; e nem sequer pode ser interpretada como uma transfiguração e integração ou, se se quiser, uma restauração do natural através do sobrenatural. Ela significou, depois de uma brusca ruptura e oposição, a crítica insistente, inexorável, e cada vez mais consciente, da concepção clássica e, ao mesmo tempo, a formulação consciente, isto é, filosófica por parte do cristianismo, da sua própria concepção e das suas próprias razões”.

A inserção das obras de Aristóteles na cultura medieval europeia, de fato, acontece a partir do século XI. Contudo, o que comumente se identifica como literatura aristotélica, na verdade se adequa mais a comentários e temas da filosofia de Plotino. Assim, o que se coloca é a filosofia plotiniana – e sua releitura das doutrinas platônicas – combinada com conceitos aristotélicos. Doravante, os filósofos árabes amalgamavam elementos distintos para explicar fenômenos do mundo⁶, pois seu conhecimento das obras aristotélicas inicialmente se dava através dos seus comentadores neoplatônicos.

Em certa medida, a presença do pensamento aristotélico no mundo medieval deve-se ao impacto do filósofo Averróis em outros pensadores do medievo, como Roger Bacon, Santo Alberto Magno e São Tomás de Aquino. Majoritariamente, o medievo será impactado pelas assertivas neoplatônicas de Avicena, de um lado, e pelo neoaristotelismo de Averróis, de outro. Em linhas gerais, serão esses dois modelos de pensamento que incidirão sobre a exegese medieval, pois “Avicena fará uma retomada de Aristóteles a partir do neoplatonismo, e Averróis fará oposição a este aspecto do pensar aviceniano”⁷.

Segundo Etienne Gilson, uma das maiores autoridades sobre medievo no mundo ocidental, pensar as estruturas conceptivas, em especial do século XIII, sem analisar a inserção e o impacto de Aristóteles, via filósofos árabes⁸, seria uma tentativa no mínimo infrutífera, tal o peso do pensamento aristotélico nos processos formativos, seja filosófico ou científico. Também para Gilson, a refutação do neoplatonismo na obra de Averróis torna-se sistemática e mais rigorosa se pensarmos na inserção do

⁶ Os árabes combinavam, por exemplo, a doutrina da emanção em Plotino com a teoria do movimento em Aristóteles para exemplificar a teoria da criação do mundo.

⁷ BITTAR, Eduardo. “O aristotelismo e o pensamento árabe: Averróis e a recepção de Aristóteles no mundo medieval”. **Revista Portuguesa de História do Livro e da Edição**. Ano XII, n. 24, 2009, p. 75.

⁸ GILSON, *op. cit.*, p. 465. “O desenvolvimento filosófico e teológico do século XIII seguiu-se à invasão do Ocidente latino pelas filosofias árabes e judaicas e, quase simultaneamente, pelas obras científicas, metafísicas e morais de Aristóteles”.

pensamento aristotélico atravessado pelos elementos platônicos presentes em Avicena⁹, por exemplo.

De todo modo, as diversas correntes filosóficas que circulavam no medievo demonstravam a capacidade em engendrar e estabelecer elos que, todavia, auxiliavam na concepção de uma ordem harmônica de mundo. Ordem que pressupunha uma hierarquia realística das coisas e, ao mesmo tempo, uma experiência interna do tempo, por exemplo, ao contrário de uma concepção naturalística que podia ser definida como uma aproximação mais formal e objetiva da dimensão temporal.

Nesse contexto, pode-se determinar que as imagens astrológicas do medievo que carregam em si a temática da temporalidade entrecruzam e dimensionam a própria ideia de macrocosmo e microcosmo resgatada da Antiguidade. Igualmente, a existência de ilustrações que versam sobre a relação homem/mundo demonstra que a antiga fé na magia – em que se estabelecem as correspondências macrocosmo/microcosmo – exercitava um fascínio enorme no século XI. Essas primeiras imagens amalgamam a questão do tempo dentro da dinâmica das correspondências entre céu e terra, tendo o homem a figura por excelência que representa, analogicamente, as instâncias celestes. Assim, no medievo as imagens de cunho astro-cosmológicas trazem consigo o embate sobre as analogias do mundo, tendo como escopo a própria temporalidade das coisas.

O surgimento de diagramas cósmicos que conjugam elementos astrológicos, dimensões de tempo e espaço com toda prerrogativa cristã será uma tônica iconográfica bastante utilizada durante os séculos XI, XII e XIII¹⁰. A criação da figura do homem-microcosmo será determinante, por

⁹ GILSON, *op. cit.*, p. 444. “O pensamento de Averróis se apresenta como um esforço consciente para restituir em sua pureza a doutrina de Aristóteles, corrompida por todo o platonismo que seus predecessores nela haviam introduzido. Averróis viu muito bem que interesses teológicos haviam favorecido essa mistura. Ele sabia que restaurar o aristotelismo autêntico era excluir da filosofia o que melhor nela se harmonizava à religião”.

¹⁰ COHEN, Simona. **Transformation of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art**. Leiden/Boston: Brill, 2014, p. 54. Original: “Medieval cosmic diagrams, evoking the relationship between a cosmic personification or deity and the universal dimensions of time and space,

exemplo, para o desenvolvimento iconográfico de cunho astrológico (como o homem zodiacal) na Primeira Época Moderna.



Figura 1

Autor desconhecido

Crucifixo com a Vida e a Morte. Evangeliário da abadessa Uta de Ratisbona (c. 1020)

Códice Clm. 13601, fol. 3v

Bayerische Staatsbibliothek, Munique

Essas imagens condensam uma complexa relação entre teorias cosmológicas e teológicas, no intuito de evidenciar uma correspondência

demonstrate initial efforts to organize Christian ideas of temporal domination, duration and periodicity within a comprehensive universal structure”. Tradução: “Diagramas cósmicos medievais, evocando a relação entre uma personificação ou divindade cósmica e as dimensões universais do tempo e do espaço, demonstram um esforço inicial para organizar as ideias cristãs de dominação temporal, duração e periodicidade dentro de uma estrutura universal abrangente”.

entre a natureza e o homem, de um lado, e uma interdependência do espiritual, do outro. Um dos primeiros exemplos circunscritos nessa dinâmica encontra-se na personificação da Vida e da Morte contida num pequeno manuscrito de Munique [Fig. 1], o Evangeliário da abadessa Uta de Ratisbona, datado de 1020, aproximadamente. As duas figuras são representadas aos pés da crucificação de Cristo¹¹, a Vida é representada por um homem que dirige sua atenção a figura de Cristo, num gesto de devoção; ao contrário da Morte, que olha para baixo e seu corpo parece praticar um movimento em direção à terra, em sua mão esquerda jaz uma espécie de foice, símbolo a imolação.

De fato, deve-se atentar para a parte superior da ilustração, onde se encontra a figura de Cristo. Nela, evidenciam-se as específicas impressões cristãs que a herança clássica assumiu no século XI¹². Em torno da figura de Cristo estão postas algumas inscrições que remontam aos nomes das harmonias musicais, diapente, diapasão. Trata-se da representação da teoria musical medieval que revela uma relação entre os elementos musicais e a vontade de harmonia e hierarquização das coisas por um sistema analógico. Cristo é considerado como o senhor do universo, das esferas, estância maior que rege a vida e a morte. A música requer uma estrutura hierárquica e harmônica entre seus elementos para que possa ser executada de forma correta e construir uma armação que se desenvolva com o executar das notas, da harmonia, etc. De todo modo, o artista quis estabelecer uma relação unívoca entre a representação de Cristo como *soter kosmokrator* (ou seja, salvador e régua do mundo), ao mesmo tempo que elenca a teoria musical medieval, analogamente, como a dimensão harmonizadora e hierárquica de Cristo. A música seria a iminência da glória do céu em Cristo que rege e controla a Vida e a Morte; o macrocosmo – na figura de Cristo – governa e determina,

¹¹ Segundo Saxl, as duas personificações clássicas pertencem à ordem cristã, em que todo o poder emana através de Cristo: “*Crux est reparatio vitae / Crux est destructio mortis*”. Tradução: “A Cruz é a restauração da vida / A Cruz é a destruição da morte”.

¹² SAXL, *op. cit.*, p. 50.

analogicamente, o microcosmo – a Vida, a Morte, a Música.

Enquanto diagrama cósmico, a representação analógica do binômio macrocosmo-microcosmo será uma das principais fontes para o desenvolvimento filosófico e iconográfico no medievo, tendo sido introduzida por Isidoro de Sevilha em seu *De natura rerum*. Em alguns manuscritos do século VIII, as palavras *MUNDUS*, *ANNUS*, *HOMO* são inscritas no interior de círculos [Fig. 2], e junto estão expostos, em palavras, os elementos primários (terra, fogo, água e ar), os humores e suas qualidades, todos justapostos numa estrutura concêntrica. Esse esquema tripartido será copiado e aparecerá, por exemplo, na obra de Bede, também intitulada *De natura rerum*. Harry Bober, num estudo sobre os manuscritos que versavam acerca da ciência natural, enfatiza o fato de que, na maioria dos casos – e ele cita tanto a obra de Isidoro quanto a de Bede – as ilustrações foram concebidas, em seu plano de trabalho, para fins didáticos. Os capítulos eram escritos sobre as ilustrações e não o contrário, quer dizer, essas imagens eram o *locus* operativo em que tanto Isidoro quanto Bede trabalhavam numa tentativa de compor assertivamente as estruturas de formação do mudo e das coisas. Em linhas gerais, ambos autores trabalhavam com teorias de macrocosmo e microcosmo.

Mais importante do que o seu texto são as suas *rotae*, entre as quais os esquemas inesquecivelmente simples e engenhosos para a Harmonia Microcosmo-Macrocosmo permanecem o estado gráfico “clássico” para a Idade Média. Os escritores teceram explicações sobre tais *rotae* e, enquanto os textos consequentes podem variar em detalhes, eles estão necessariamente relacionados em substância. Nesse caso, o reconhecimento de Isidoro como fonte refere-se a um de seus dispositivos mais característicos, os esquemas das rodas, como um método de expressar correlações textuais por meios gráficos, pelo qual ele é corretamente creditado entre os escolásticos¹³.

¹³ BOBER, Harry. “An Illustrated Medieval School-Book of Bede’s *De Natura Rerum*”. **The Journal of the Walters Art Gallery**, v. 19/20, 1956/1957, p. 74. Original: “More important than his text are his



Figura 2

Isidoro de Sevilha

Mundus/Annus/Homo, 1472

De responione mundi et astrorum ordinatore, impresso em Augsburg, 1472

(do original datado do século VIII, do manuscrito *De rerum natura*)

Códice Clm 16128, fol. 16r.

Bayerische Staatsbibliothek, Munique

Com o advento do século XII, as inscrições contidas nas *rotae* foram frequentemente substituídas por imagens. Esta transição da palavra para imagens denota um grande esforço empreitado por artistas na direção de representar visualmente o tempo como um conceito abstrato. Um exemplo se encontra nas belas ilustrações contidas no *Liber floridus*¹⁴, atribuído ao Lamberto de Saint Omer, onde há uma descrição exata da analogia macrocosmo-microcosmo construída através de dois diagramas circulares

rotae, among which the unforgettably simple and ingenious schemes for the Microcosmic-Macrocosmic Harmony remain the *classic* graphic statements for the Middle Ages. The writers wove explanations around such *rotae* and, while the consequent texts may vary in detail, they are necessarily related in substance. In this instance, the acknowledgement of Isidore as source refers to one of his most characteristic devices, the wheel schemata, as a method of expressing textual correlations by graphic means, for which he is rightly credited among the scholastics".

¹⁴ Wolfenbuttel, codex. Guelf, *Gud. Lat.* 1, fol. 31r.

conexos. O esquema geométrico-figurativo das *rotae* [Fig. 3] segue o precedente já delineado no *De natura rerum* de Isidoro de Sevilha, que também se utilizara desse arcabouço imagético. A ilustração é dividida em dois círculos, o superior representa o *Mundus maior*; no centro do círculo há uma figura masculina, nua e idosa, com uma longa barba. Sentado numa nuvem, carrega em suas mãos duas esferas com as inscrições *dies* e *nox*, e logo abaixo temos outras duas esferas que representam *anni* e *menses*. Os círculos concêntricos que envolvem a figura do homem contêm escritos que fazem analogias entre os seis dias da criação do mundo com as seis idades do mundo¹⁵.

No diagrama abaixo representando, o *Mundus minor*, tem-se a figura de uma criança que carrega, também, duas esferas, *ignis* e *era* – elementos adicionais e estações do ano estão inscritos nas esferas logo abaixo. Chama a atenção o fato de a figura masculina que representa o *Mundus maior* guardar certas semelhanças com a iconografia de Cristo, principalmente por conter um halo e estar nu. Porém, de acordo do Cohen, não se trata de uma representação de Cristo. Essa figura masculina é caracterizada pela sua idade, pela sua nudez e, principalmente, por trazer consigo marcas do tempo (como as esferas contendo as inscrições de *anni*, *menses*, *dies* e *nox*). Assim, ela guarda atributos provindos da iconografia de *Annus* como das representações de *Helios-Sol*. Um possível

¹⁵ COHEN, *op. cit.*, p. 78. “Images of the Seven Ages of Man, as related to the Seven Planets, were popularized in Trecento painting, occasionally arranged in a linear rather than a circular (*rotae* based) progression. These illustrated the planetary influences on the stages of human life, a theme familiar from the *Tetrabiblos* of Ptolemy, transmitted by medieval western and Islamic writings, and subsequently promoted in Renaissance literature in art. One of the salient characteristics of later presentations was the manner in which it demonstrated human traits and experience, emphasizing the significance of the temporal development in each stage of life, rather than reproducing the paradigmatic, abstract analogy between microcosm and macrocosm”. Tradução: “Imagens das Sete Idades do Homem, como relacionadas aos Sete Planetas, foram popularizadas na pintura de *Trecento*, ocasionalmente organizadas em uma progressão linear ao invés de circular (com base nas rotas). Estas ilustraram as influências planetárias nos estágios da vida humana, um tema familiar do *Tetrabiblos* de Ptolomeu, transmitido pelos escritos medievais ocidentais e islâmicos, e posteriormente promovido na literatura renascentista na arte. Uma das características marcantes das apresentações posteriores foi a maneira pela qual eram demonstrados traços humanos e experiência, enfatizando a significância do desenvolvimento temporal em cada estágio da vida, em vez de reproduzir a analogia paradigmática e abstrata entre o microcosmo e o macrocosmo”.

caminho para interpretar essas imagens está nos conceitos platônicos¹⁶ de Mundo, Alma, o *nous* (ou *anima mundi*), de onde a alma humana é derivada tanto quanto todas as partes que compõem todas as coisas.

De todo modo, já é indicativo nesse tipo de ilustração a vontade e capacidade do artista em buscar novas formas visuais para solucionar a questão por detrás do conceito de *imago temporis*. Portanto, esses artistas não estavam mais condicionados a representarem esses conceitos sob a égide dos *phaenomena* da natureza, mas visavam expressar a ideia de tempo como parte fundamental da criação ou manifestação do divino.

A inserção e, posteriormente, propagação de ilustrações que versavam sobre a expressão analógica de mundo através do desenvolvimento e aplicação dos conceitos sobre tempo e espaço demonstravam a capacidade e a necessidade de construir um elo partindo do próprio entendimento e concepção de mundo. De fato, a assimilação dos preceitos cosmológicos da astrologia tardo-antiga pelos eruditos medievais, via de regra através das traduções gregas e árabes, revelava uma variedade de possibilidades e entendimentos sobre o impacto do firmamento sobre o homem. Assim, no medievo o aparecimento de escritos que tratam sobre a filosofia científica da natureza multiplica-se. A maioria dos escritos confeccionados versava sobre a ideia da plasticidade das coisas, da capacidade do homem em poder controlá-las. O homem, como aquele que foi eleito para dimensionar todas as coisas, forja-as e, sobretudo, compreende-as, sendo capaz de desenvolver uma ordem dos elementos no intuito de transformação do ser. O experimentalismo ou ciência experimental surge nesse interstício, numa espécie de cruzamento entre

¹⁶ COHEN, *op. cit.*, p. 69. Original: "This might be a depiction of the platonic World, Soul, the *nous* or *anima mundi*, from which the human soul was said to be derived, as describid in the *Timeaus* (29d-47e), then by Neoplatonists in late antiquity, and was revived in theological text of the Romanesque". Tradução: "Isso poderia ser uma descrição do mundo platônico, a alma, o *nous* ou *anima mundi*, da qual se dizia que a alma humana derivava, como descrita nos *Timeaus* (29d-47e), depois pelos neoplatônicos na Antiguidade tardia, e foi revivida nos textos teológicos do período românico".

saber físico da natureza com a mística do cosmo¹⁷.

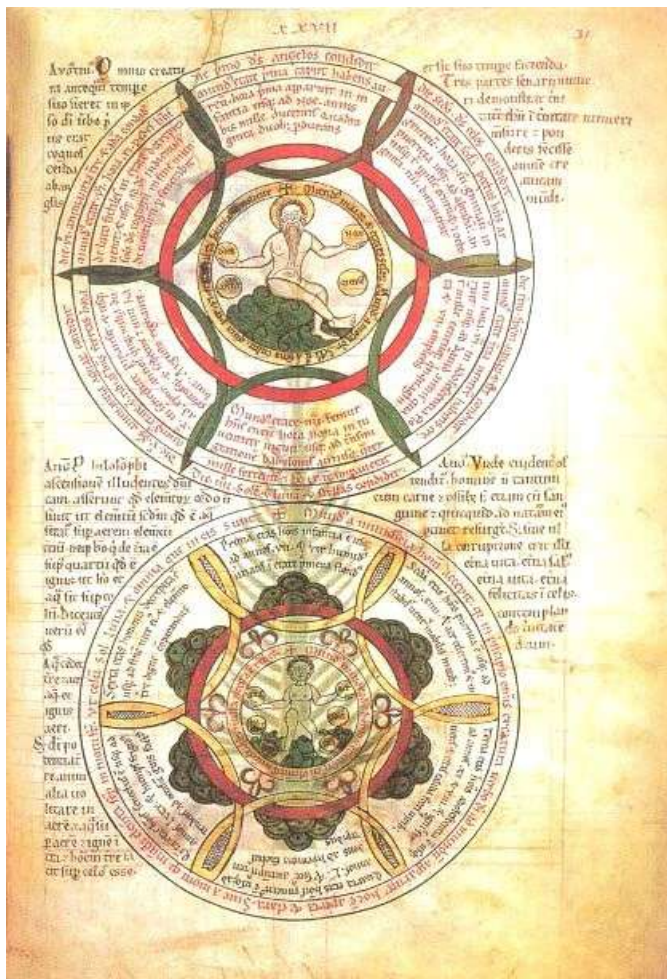


Figura 3

Autor Desconhecido

Mundus Maior e Mundus Minor, c. 1150

Lamberto de Saint-Omer, *Liber Floridus*

Illuminura, 43,5 x 29,5 cm

Códice Cod. Guelf 1, Gud. lat. 20, fol. 31r.

Herzog-August Bibliothek, Wolfenbuttel

¹⁷ GARIN, *op. cit.*, p. 31.

Seja como for, o homem terá de lidar com determinados elementos casuísticos que, de toda forma, interferirão na forma como ele percebe e desenvolve-se no mundo. No caso do espectro cosmológico, o determinismo astral será o responsável por infindáveis e ferrenhos debates que atravessarão espaços geográficos e séculos. O intuito sempre, ao final, será aquele que tenta, de alguma forma, mover-se no sentido de se esquivar daquilo que está escrito nas estrelas. Os escritores rechearam manuscritos com formas e fórmulas que ensinavam ou descreviam métodos para “burlar” aquilo que estava decidido *a priori*. No fim, era o homem criando subterfúgios para salvar-se sempre¹⁸.

Desse modo, será obrigatório para o homem compreender tudo aquilo que se forma e transforma-se à sua volta, ou ao menos tentar desvendar parte disto. Por isso, num determinado ponto, tendo aperfeiçoado e entendido a dimensão que o sistema analógico poderia lhe oferecer, esse homem pôde, de certa forma, modificar os elementos presentes ao seu redor. Portanto, para ele o mundo é um eterno agir em si mesmo que se desdobra para o exterior, sendo que, a todo momento, esse homem recebe as forças oriundas desse mundo externo. Assim age o astrólogo, o mago, aquele que tenta desvendar as estrelas.

Plantas, pedras, animais, estrelas, entram no discurso do homem, e o homem tendo-as compreendido, não só na sua estrutura, como também na sua plasticidade secreta, transforma-as. Aquele saber está em função deste agir; e é um saber activo porque no limite do reino das formas tem a coragem de distinguir o seu carácter não distintivo. É significativo que a magia, ou seja, a ciência das experiências, se mova no limite do demoníaco; o demoníaco, a tentação verdadeiramente satânica, é a degeneração da forma, o monstruoso. Enquanto que o mago, mantendo-se naquele ponto em que a forma se

¹⁸ GARIN, *op. cit.*, 1994, p. 32. “Porque é verdade que nada parece mais férreo que o determinismo estelar, apesar de o homem poder deslocar-se, mudar de posição e até alterar mediante fórmulas adequadas todas as suas condições; pode, do mesmo modo, salvar-se sempre”.

decompõe e renasce, adquire desta maneira a consciência das forças profundas que vivem em toda parte, na natureza e nele mesmo, assim como das infinitas possibilidades do agir que, em vez de limitar-se a aceitar contemplando, se atreva a intervir activamente¹⁹.

Em um manuscrito localizado na biblioteca de Viena encontra-se um exemplo que resume essa relação do homem com o meio que o circunda a ponto de transformá-lo [Fig. 4]. A figura do homem com os braços abertos horizontalmente é circundada pelos elementos e pelos ventos, e setas partem em direção à figura masculina. Em ambas as mãos carrega objetos que atraem parte das setas; todas essas setas são direcionadas em grupos de três para quatro direções do corpo da figura masculina. Para cada direção temos um elemento simbólico para onde as setas confluem. Assim, sobre a cabeça temos um triângulo e sobre os pés um retângulo, além dos dois símbolos nas mãos.

Ao todo, 12 setas que representam os ventos circulam toda a extensão do corpo humano; esses ventos partem de figuras aladas, provavelmente figuras angelicais. Em torno da figura masculina dois elementos geométricos, um quadrado e um losango, delimitam seu espaço. Especificadamente, o losango circunscreve o espaço da figura enquanto que o quadrado delimita o espaço do losango e serve como espaço para inscrições. Segundo Saxl²⁰, esse tipo de ilustração sugere um tipo de representação puramente anagógico, em que uma figura central é circundada por esferas ou instâncias externas. O intuito, na maioria dos casos, passa pela tentativa em apresentar uma série de relações específicas com a adição, por exemplo, de linhas ou setas.

¹⁹ GARIN, *op. cit.*, 1994, p. 33.

²⁰ SAXL, *op. cit.*, p. 52.

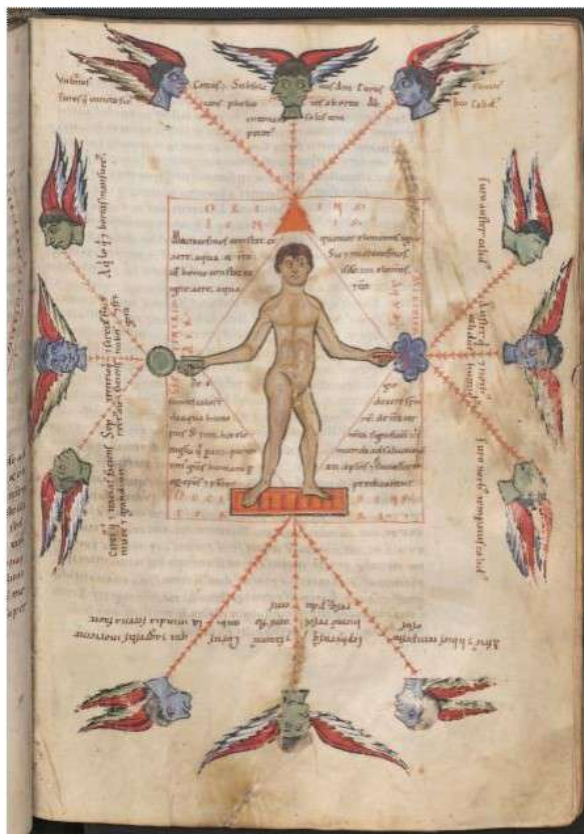


Figura 4
Monge de Prüfening
Microcosmo, c. 1150
De ordine ac positione stellarum in signis
Illuminura
Ms. Cod. 12600, fol. 29r.
Österreichische Nationalbibliothek, Viena

No caso da ilustração de Viena, os raios do Sol estão conectados à cabeça, enquanto que os raios da Lua estão conectados aos seus pés²¹. Esse tema revela, sobremaneira, a capacidade de aplicação da doutrina astrológica tardo-antiga como modelo para a iconografia cristã no medievo.

²¹ *Ibidem*.

Isso fica mais evidente num manuscrito, proveniente de Prufening²², que contém uma representação de microcosmo que mantém inteiramente esta doutrina²³. No centro da ilustração [Fig. 5] e delimitada por uma estrutura retangular, jaz uma figura masculina que remete, fielmente, à iconografia de Cristo. Por toda a extensão de seu corpo feixes cruzam e entrecruzam-se. Em volta de sua cabeça um círculo emite sete feixes em direção aos olhos, orelhas, nariz e boca, e cada feixe corresponde aos sete planetas (assim temos a seguinte estrutura: Sol-olho direito, Lua-olho esquerdo, Mercúrio-orelha esquerda, Júpiter-orelha direita, Vênus-narina esquerda, Marte-direita esquerda e Saturno-boca).

Os pés correspondem à Terra e sobre ambos se vê uma espécie de pequena planta, e logo abaixo a inscrição “*Terra sustentat omnia*”. O ventre está relacionado ao Oceano (*Mare/Venter*), onde tudo flui como as águas dos rios em direção ao mar. O peito corresponde ao Ar (*Pectus/Aer*) enquanto que a cabeça remete ao céu. Nos quatro cantos da ilustração estão desenhados os quatro elementos fundamentais de onde partem os feixes: fogo (canto superior direito), ar (canto superior esquerdo), água (canto inferior direito) e terra (canto inferior esquerdo). No topo, ao redor da cabeça, está inscrito *MICRO-COSMVS*.

Esses escritos remetem quase que inteiramente ao mito iraniano da criação; e, segundo Saxl, os elementos figurativos que diferem da narrativa do mito são a desproporcionalidade entre altura e largura da figura masculina e a falta de algum inscrito que remeta e traduza as palavras do mito para a ilustração²⁴. De toda maneira, o repertório do monge de

²² Clm 13002, fol. 7v (1165), Bayerische Staatsbibliothek.

²³ Esse tipo fora bastante difundido no fim da antiguidade greco-oriental.

²⁴ SAXL, *op. cit.*, p. 53. Original: “Le scritte sulla figura richiamano quasi alla lettera il mito iranico della creazione: i piede dell’uomo corrispondono alla Terra, le ossa alle pietre, le unghie agli alberi, i capelli all’erba; il ventre è anche qui chiamato Oceano, perché tutto vi scorre come i fiumi nel mare; il torace è messo in rapporto con l’aria, al cielo è assimilata la testa, alle sette aperture di questa corrispondono i sette pianeti. Unici elementi discordi del quadro la disuguaglianza tra l’altezza e la larghezza della figura umana, e la mancanza intorno ad essa del cerchio che traduce in immagine le parole del mito: *Proprio come la larghezza del mondo è pari alla sua altezza, così anche l’uomo, ogni uomo, è alto quanto l’apertura delle sue braccia*”. Tradução: “Os escritos sobre a figura quase

Prufening é bastante similar ao sistema cosmológico encontrado em diversos manuscritos gregos. Portanto, podemos estabelecer um elo segundo o qual se pode presumir que as fontes que tanto o monge quanto artistas e eruditos medievais serviram-se para representar figurativamente a doutrina do microcosmo eram astrológicas e herméticas.

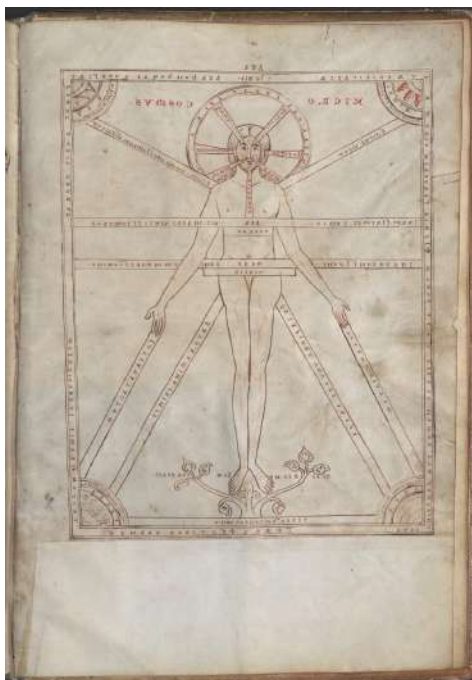


Figura 5

Autor desconhecido

Microcosmo, 1165

Códice Clm. 13002, fol. 7v

Iluminura

Bayerische Staatsbibliothek, Munique

que literalmente lembram o mito iraniano da criação: o pé do homem corresponde à Terra, os ossos às pedras, os pregos às árvores, os cabelos à grama; a barriga também é aqui chamada Oceano, porque tudo flui como os rios no mar; o tórax está relacionado ao ar, a cabeça é assimilada ao céu, as sete aberturas deste correspondem aos sete planetas. Os únicos elementos discordantes do quadro são a desigualdade entre a altura e a largura da figura humana, e a falta ao redor dos círculos que traduz as palavras do mito em imagens: *Assim como a largura do mundo é igual à sua altura, também como o homem, todo homem, é tão alto quanto a abertura de seus braços*”.

Do mesmo modo, em outras ilustrações o amálgama entre astrologia antiga e iconografia cristã acessa níveis mais pragmáticos, digamos. No século XIII, encontra-se um manuscrito²⁵ [Fig. 6] que demonstra a correspondência entre Deus e o universo, porém seguindo outra “fórmula figurativa”. A figura de Deus encontra-se ao fundo da ilustração e sobre seu corpo encontram-se as esferas celestes²⁶ que compõem o universo. De fato, apenas vemos a cabeça de Deus no topo, suas mãos e seus pés nas demais extremidades, tomando a forma de cruz. Outrossim, a posição em que se encontra Deus pressupõe a postura de uma divindade que suporta o mundo, que carrega o universo. A divindade limita-se somente a abraçar o universo, o que confere, simbolicamente, um novo arranjo, diverso do que já se encontrava em outros manuscritos²⁷. O mundo repousa nos braços de Deus.

Ainda no século XIII, a doutrina do microcosmo reveste-se com outros tipos iconográficos no intuito de construir um arcabouço mais completo, digamos, sobre a constituição do mundo, ou, pelo menos, a sua exposição, sua compreensão. Não à toa, em diversas ilustrações veremos a inclusão de figuras que remetem às complexas concordâncias temporais e espaciais, como a inclusão de signos zodiacais, a dimensão planetária, as fases da Lua, e assim por diante. Um exemplo encontra-se na iconografia do *ANNUS*²⁸, que durante o século XII foi extensivamente utilizada nas *rotae* cosmológicas. A iconografia de *annus* foi cooptada durante século X por artistas que verteram sua estrutura para aspectos figurativos. Agora

²⁵ Peter Comestor. *Historia scholastica*, Ms. 490, fol. 3v (século XII). Linz, Studienbibliothek.

²⁶ Saxl não deixa claro e ainda tem dúvidas se os diagramas podem ser esferas celestes ou mesmo rosas dos ventos (*rotae*). De todo modo, podemos assegurar que são os diagramas cósmicos, os elementos descritos na ilustração, como os planetas, os elementos, até propriamente elementos qualitativos sobre a natureza e homem. Por isso, podemos afirmar, com certa segurança, que se trata de elementos representativos de esferas celestes.

²⁷ Em sua maioria, nesse tipo figurativo as mãos tocam a cornija. Do mesmo modo, as figuras não abraçam as esferas celestes, e sim apenas jazem eretas atrás dos diagramas celestes.

²⁸ Em linhas gerais, a iconografia do *ANNUS* praticada durante o século XII tem como cerne os diagramas cosmológicos no *De natura rerum* de Isidoro de Sevilha. Num dos capítulos, intitulado *De Annus*, encontra-se um diagrama em que temos somente a inscrição *ANNUS* no centro.

Annus, que antes era representado apenas em palavras, é personificado como um homem régio barbudo, às vezes sentado em seu trono. Carrega a terra (o espaço cosmológico) em sua mão direita e controla o tempo (as estações do ano, por exemplo) com a mão esquerda. Dessa forma, “*dies* e *nox* são personificados como bustos, e figuras que representam os meses, por exemplo, são associadas à tradição agrícola da época, junto com seus atributos”²⁹.



Figura 6

Autor desconhecido

Macrocosmo/Microcosmo, 1250

Petrus Comestor, *Historia Scholastica*

Illuminura

Ms. 490, fol. 3v.

Landesbibliothek, Linz

²⁹ COHEN, *op. cit.*, p. 60. “*Dies* and *Nox* are personified as bust in medallions, and figures of the months are associated with their traditional agricultural attributes. Of importance to this subject are medieval examples of transitional syncretistic iconography”. Tradução: “*Dies* e *Nox* são personificados como busto em medalhões, e os números dos meses estão associados aos seus tradicionais atributos agrícolas. De grande importância para este assunto são exemplos medievais de iconografia sincrética tradicional”.

Para o medievo este tipo iconográfico representa, a uma só vez, a capacidade de desenvolvimento por parte do sincretismo iconográfico entre os elementos cosmológicos e a teologia cristã. Então, veremos não somente a iconografia de *Annus*, mas suas sínteses, como a fusão na figura de *Annus-Cristo* que atua como *pantocrator* ou como senhor do Tempo. Uma amostra é encontrada nos mosaicos da catedral de Aosta, que exhibe esse tipo de apropriação. *Annus-Cristo* está sentado em seu trono e carrega em suas mãos a Lua e o Sol, e ao lado da figura há a inscrição *ANNVS*.

No *Chronicon Zwifaltense*³⁰ [Fig. 7] encontramos a figura de *Annus* que apresenta características próprias das representações de Cristo ao mesmo tempo que traduz, também, a iconografia mítica pré-cristã do homem selvagem que vivia às margens da civilização, vide seu corpo coberto por pelos e grande barba³¹. Essa figura masculina carrega a Lua em sua mão direita e o Sol em sua mão esquerda – atente-se ao fato de tanto a Lua quanto o Sol estarem personificados nas figuras mitológicas de Apolo (Sol) e Artêmis (Lua). Um pouco abaixo, as representações do dia e da noite, *Dies* e *Nox*³². Em cima de sua cabeça, a inscrição *AN-NVS*. No círculo intermediário estão postos os dozes signos do zodíaco (de Áries a Peixes) e nos mais externos estão representadas cenas que demonstram as atividades que devem ser empreitadas de acordo com o signo regente. Pode-se ver cenas de caça, preparo dos alimentos, preparo da terra, semeio, plantio, colheita e assim por diante. Em volta do diagrama cósmico estão representados os doze ventos que sopram ar de suas bocas. Por fim, nos quatro cantos da ilustração temos personificadas as quatro

³⁰ Cod. Hist. 415, fo. 17v, c. 1140-1162.

³¹ A figura do homem selvagem sobrevive e ressurgue no medievo e primeira época moderna em fábulas e rituais de fertilidade sazonal ou mesmo em rituais de rejuvenescimento da natureza. Representa o simbolismo fértil relacionado ao ciclo periódico da natureza. Sobre a iconografia do homem selvagem, veja-se BERNHEIMER, R. **Wild Men in the Middle Ages**. Cambridge: Harvard University Press, 1952; HUSBAND, Timothy. **The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism**. New York: The Metropolitan Museum, 1980.

³² Na tradição clássica, costumou-se personificar a Noite sempre relacionada a Lua, enquanto que o Dia era relacionado à deidade do Sol e do Entardecer (*Hesperus*).

estações do ano (Primavera/Verão, na parte superior, e Outono/Inverno, na parte inferior).

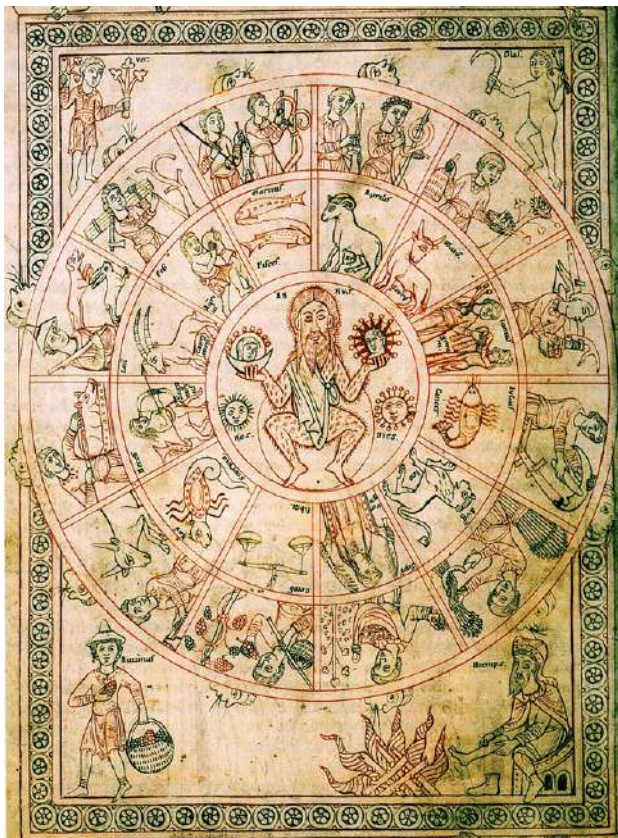


Figura 7

Autor desconhecido

Annus, c. 1140-1162

Chronicon Zwifaltense

Illuminura

Cod. Hist. 415, 2a, fol. 15v.

Wurtembergische Landesbibliothek, Stuttgart

Esse diagrama condensa, de certa maneira, o que fora escrito anteriormente. *Annus-Cristo* (ou *Annus-Homem Selvagem*) controla e rege, no centro do mundo-universo, o Sol e a Lua, e assim tem plenos poderes sobre o dia e a noite. Tendo controle sobre o Tempo, infere sobre o

Espaço e sobre as instâncias cosmológicas que impactam esse meio, como os ventos e os signos zodiacais. Assim, reina sobre o Tempo-Espaço, modificando todos os aspectos da Natureza e, tendo o controle sobre os elementos da natureza, rege inclusive o cotidiano do homem que se orienta por esses elementos naturais e cosmológicos. Portanto, essa figura central masculina é a detentora e responsável pela harmonização das coisas no mundo, pela harmonia universal. No *Chronicon Zwifaltense* temos, analogamente, *Annus* regendo harmonicamente os elementos da natureza e agrícolas, tão importantes para o camponês medieval.

Um dos exemplares mais famosos em que as doutrinas do macrocosmo e do microcosmo – além, é claro, de outras fontes iconográficas, como a representação do *Annus* – aparecem harmonicamente amalgamadas junto à teologia cristã é o *Liber Scivias*³³ da monja alemã Hildegard von Bingen. Escrito entre 1141 e 1151, baseia-se, segundo Hildegard³⁴, na transcrição das diversas visões que teve desde a sua infância até a vida adulta, de modo a criar uma obra que consiste em ensinamentos doutrinários sobre a rigidez teológica.

O *Scivias* se dirigia prioritariamente a um público monástico e clerical, mais especificamente a um público masculino de clérigos que Hildegard considerava indolentes. A obra é dividida em três partes, que Hildegard chama de livros. Os livros do *Scivias* apresentam tamanho desigual. O primeiro livro contém seis visões, o segundo, sete, e o terceiro contém treze. O

³³ Heidelberg, Cod., Salem X 16, século XIII. Os Escritos que compõem o *Liber Scivias* foram compilados por Führkötter e Carlevaris em 1978. HILDEGARDIS BINGENSIS. *Scivias*. Ed. Adelgundis Führkötter e Angela Carlevaris. CCCM (Corpus Christianorum, Continuatio Medieualis). Turnhout (Bélgica): Brepols, 1978.

³⁴ Nascida em 1098 em Bermershein, no vale do rio Reno, filha do nobre Hildebert e de sua esposa Mechthild. Segundo a *Vita Sanctae Hildegardis*, ela foi enclausurada no mosteiro de Disibodenberg e no ano de 1136 foi escolhida como *magistra* do mosteiro. Com o apoio e aval papal (o então Papa Eugênio II), iniciou em 1141 a escrita de sua grande obra, o *Liber Scivias*. Sobre a vida de Hildegard, cf. HILDEGARDIS BINGENSIS. **The Personal Correspondence of Hildegard of Bingen**. Selected letters with an introduction and commentary by Baird. Oxford, New York: Oxford University Press, 2006.

primeiro livro explora conexões entre macrocosmo e microcosmo, o que está acima e o que está abaixo, o mundo criado e o mundo caído. No segundo livro, que é dominado pela figura da *Ecclesia* ou Mãe Igreja, Hildegard se ocupa, como já foi dito, dos sacramentos da redenção: batismo, confirmação ou crisma, ordenação, penitência e eucaristia. O terceiro livro apresenta estrutura dupla, ao mesmo tempo histórica e moral. A maioria das visões aí contidas desenvolve a imagem de um complexo edifício alegórico, o “edifício da salvação”, que é sustentado pela divindade e habitado pelas Virtudes. Pela descrição de suas paredes, pilares e torres, Hildegard traça as idades sucessivas da história da salvação, da criação até o julgamento final, enquanto suas visões das Virtudes personificadas permitem que ela apresente uma teologia da vida moral. A última visão do *Scivias* termina com uma sinfonia de louvor para os habitantes do Céu. Após as canções, há uma peça curta que narra a luta de uma alma tentada pelo diabo, mas resgatada e fortalecida por um coro de Virtudes, até que finalmente alcança a salvação e vê o diabo derrotado³⁵.

Hildegard von Bingen mantém sempre uma estrutura semelhante entre suas visões: de início, faz uma breve descrição da visão, daquilo que viu, e ao final faz uma pequena interpretação da visão em questão abordando os aspectos morais e doutrinários, por exemplo. Trata-se sempre de uma alegoria do fenômeno visual que, possivelmente, acometeu a monja. Junto a essa questão, acopla-se a teoria pagã da origem do homem e do universo na doutrina cristã. Nas visões de Hildegard von Bingen, a cosmologia astrológica tardo-antiga confronta-se e sobrevive na narrativa teológica da criação do mundo no medievo. Como uma monja beneditina, com toda a sua hostilidade para com a astrologia, beneficiou-se de todo o arcabouço cosmológico oriundo da Antiguidade pagã para compor suas visões? De fato, ela assimila todo o conteúdo astrológico e cosmológico

³⁵ OLIVEIRA, Maria. “A peregrinação da alma no *Scivias* de Hildegard de Bingen: criação, queda, redenção e salvação”. *História* (São Paulo), v. 32, n. 2, 2013, pp. 212-213.

antigo e reveste-o, restituindo-lhe o aspecto cristão que conhecemos.

Contudo, em alguns trechos de sua narrativa fica clara sua ignorância frente aos elementos das doutrinas pagãs³⁶. Para Hildegard von Bingen, essas figuras provindas da Antiguidade eram nada mais que imagens, e como imagens poderiam ser interpretadas da forma como ela pretendesse. Assim, utilizou as imagens astrológicas como base e reforço para o ensinamento dos dogmas e da ética cristã, conformando-os a seu próprio modo.

Junto à transcrição das suas visões, o *Liber Scivias* está repleto de ilustrações que personificam todo o conteúdo de sua narrativa. Essas imagens, de fato, ratificam o pressuposto acima levantado sobre a interdependência dos elementos figurativos astrológicos para fins de doutrinação cristã. O arcabouço imagético reunido na obra de Hildegard von Bingen revela, contundentemente, o tipo de prática comumente aplicada na justaposição dos conhecimentos provindos do mundo antigo – principalmente greco-romano e árabe – e sua apropriação por parte da pedagogia cristã. Igualmente, revela que as fontes iconográficas às quais a monja teve acesso são do mesmo tipo que perambulava na Europa medieval no século XII, ou seja, é sintomático a capacidade com que essas imagens pagãs disseminaram-se nos círculos mais eruditos e restritivos do mundo medieval. Isso demonstra, também, como esses pensadores e eruditos estavam em consonância e consumiam o material provindo do mundo antigo via traduções realizadas pelos filósofos árabes.

Dentro desse arcabouço iconográfico no *Liber Scivias*, a doutrina do microcosmo é, em termos gerais, perfeitamente assimilada para os propósitos de Hildegard von Bingen. A emergência analógica entre a instância superior e seu correlato terrestre deu à monja alemã a possibilidade de criar não somente uma narrativa acerca da relação sobre a dinâmica homem-cosmo; mais do que isso, ela também estabeleceu, dentro dos parâmetros morais e ortodoxos pressupostos pela igreja

³⁶ SAXL, *op. cit.*, pp. 53-54.

católica, um nexu orgânico entre a dimensão divina e seu impacto no homem, na instância terrestre representativa das assertivas macroscópicas, por excelência.

Desse modo, em uma das ilustrações temos a representação do tema *Annus e o Macrocosmo*³⁷ [Fig. 8] sendo integrado dentro da concepção moral e harmônica de mundo. No centro do diagrama, vemos a figura de *Annus* em seu trono seguindo as bases iconográficas já conhecidas (carrega em ambas mãos as representações do Sol e da Lua). Diferentemente da ilustração contida no *Chronicon Zwifaltense*, aqui *Dies* e *Nox* são personificados em duas figuras humanas. No segundo círculo concêntrico estão representadas por cabeças as quatro direções cardinais, *oriens*, *auster*, *occidens* e *aquilo*. Condições temporais e climáticas são representadas alegoricamente no terceiro círculo, tendo, por exemplo, as figuras do Sol e da Lua. Quatro figuras estão personificadas no quarto círculo e representam as estações climáticas do ano, relacionando o tempo com as condições climáticas. Entre cada personificação climática temos a inserção dos signos zodiacais, que estão subdivididos em quatro grupos de três signos cada. Nos quatro cantos da ilustração encontra-se a personificação dos ventos que tem a função de ordenar as forças cósmicas, desde o seu ponto originário até os cantos periféricos do universo.

Ainda sobre as quatro personificações das estações do ano, Cohen indica que se trata das representações da *Aurora* (Alvorecer), uma figura nua cujo corpo está coberto pelo seu longo cabelo; *Serenitas* (Amanhecer), que carrega flores e uma espécie de cetro; *Tempestas*, que protege seu corpo contra as frente frias; e, por fim, *Pruina* (Geada), que é um homem com um chapéu e uma vestimenta típica de um fazendeiro medieval. De todo modo, e ainda segundo Cohen, “essas imagens são particularmente interessantes, pois demonstram como períodos de tempo foram representados por atividades ou eventos sazonais, mesmo em um

³⁷ *Liber Scivias*, c. 1200. Cod. Salem X 16, fol. 2v.

diagrama cosmológico destinado ao uso didático”³⁸.

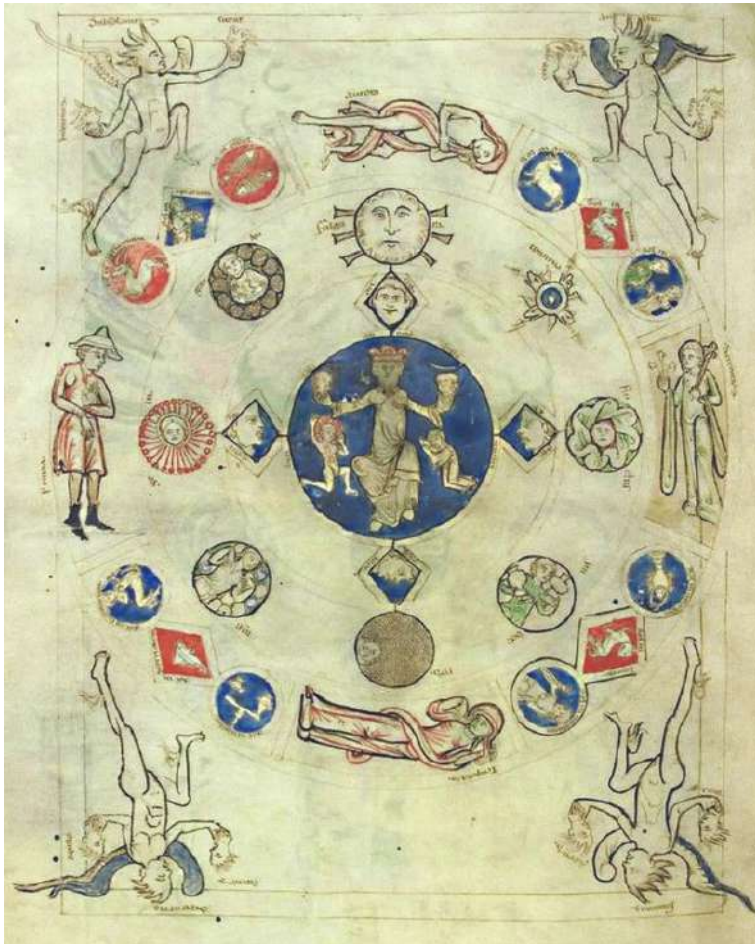


Figura 8

Autor desconhecido

Annus e o Macrocosmo, c. 1200

Liber Scivias, Hildegard von Bingen

Illuminura

Cod. Salem X 16, fol. 2v.

Universidade de Heidelberg

³⁸ COHEN, *op. cit.*, p. 62. Original: “These figures are particularly interesting in that they demonstrate how periods of time, were represented by seasonal activities or events, even in a cosmological diagram intended for didactic use”.

Numa outra ilustração do mesmo manuscrito³⁹ [Fig. 9], temos uma representação do que seria a estrutura do cosmo para Hildegard von Bingen. Um complexo diagrama é criado no intuito de exemplificar as conexões entre o macrocosmo e o microcosmo. No centro temos o mundo terrestre, que é exemplificado e dividido através dos quatro elementos primordiais: terra, fogo, água e ar. No entorno da esfera terrestre estão as matérias etéreas que são responsáveis por manter a estrutura terrestre (*ALBA PELLIS* i.e. *AER LUCIDUS* e *AER AQUOSUS*). Junto às matérias etéreas estão desenhados cinco nuvens, formando o diagrama mais interno da composição. Acima dessa estrutura temos a representação da Lua e, seguindo verticalmente, temos os demais planetas que são divididos em planetas internos (Mercúrio e Vênus) e planetas externos (Marte, Júpiter e Saturno). Entre esses dois grupos temos a representação do Sol; voltando para o segundo estágio do cosmo, desenhado em forma de losango, é estão as estrelas fixas, além da Lua e dos planetas internos (*PURUS AETHER*).

No terceiro estágio cosmológico fica a parte densa e escura do cosmo (*UMBROSA PELLIS* i.e. *IGNIS NIGER*). Junto a esse espaço estão postas as representações de Granizo e Relâmpago – o que, de fato, compõe o binômio luz/escuridão. Na parte mais externa do cosmo, onde residem o Sol e os planetas externos, encontra-se a *LUDICUS IGNIS*, ou seja, a parte mais radiante (devido à posição do Sol). De fato, essa parte é representada de um modo que remete a diversas labaredas. Por fim, nota-se que as representações dos ventos estão postas em todos os estágios de composição cosmológicas. Assim, os ventos são responsáveis pela movimentação harmônica dos elementos constitutivos do cosmo.

Como se percebe pela análise acima, para Hildegard von Bingen a estrutura do universo é geocêntrica e implica uma composição esférica da Terra, a qual é circundada por zonas ou instâncias também esféricas. Segundo Charles Singer, a estrutura concêntrica do universo era lugar

³⁹ *Liber Scivias*, c. 1200. Cod. Salem X 16, fol. 14v.

comum entre os pensadores medievais⁴⁰ – vide Isidoro de Sevilha, por exemplo – e a forma oval do mundo era empregada na concepção imagética. O intuito, tanto para a monja quanto para os pensadores do medievo que se debruçaram sobre o assunto, era compor um estado ideal dos elementos inseridos nas esferas celestes. Ou seja, a necessidade por orientação pelo cosmo passava, necessariamente, por uma ideia e vontade de harmonização das coisas no universo.



Figura 9

Autor desconhecido

O universo, c. 1165

Liber Scivias, livro 1, Hildegard von Bingen, terceira visão

Illuminura

Cod. Scivias, fol. 14r.

Landesbibliothek, Wiesbaden

⁴⁰ SINGER, Charles. “The Scientific Views and Visions of Saint Hildegard (1098-1180)”. In: **Studies in the History and Method of Science**, v. I. Oxford: Clarendon Press, 1917, p. 30.

Não satisfeita com seu posicionamento sobre alguns temas descritos no *Liber Scivias*, Hildegard von Bingen empreende a confecção de um novo livro, o *Liber Divinorum Operum* (1163-1170)⁴¹. Com esse livro, que também versa sobre suas visões, ela pôde, por exemplo, ater-se à questão do movimento do cosmo, principalmente sobre a movimentação planetária e sua independência.

Hildegard von Bingen, de fato, nunca citou os termos macrocosmo e microcosmo em seus livros, porém no *Liber Divinorum Operum* ela empreende uma verdadeira teoria sobre as relações possíveis entre o mundo cósmico (macrocosmo) e sua dimensão na mente e corpo humano (microcosmo). Dessa forma, ela sintetiza a doutrina teológica com o conhecimento físico e fisiológico junto com sua própria concepção de homem e de universo. Ela pressupõe que o universo todo é regido por um único “espírito”, o *Nous*, capaz de personificar a figura das visões. Esse *Nous* seria, por excelência, o macrocosmo que impera sobre todas as outras instâncias cosmológicas⁴². Essa ideia do conceito de *Nous* presente

⁴¹ Ms. 1942, século XIII, Biblioteca Statale, Lucca.

⁴² *Vita Sanctae Hildegardis auctoribus Godefrido et Theodorico monachis*, lib. iii, cap. 1. Os trechos dos *Liber Divinorum Operum* foram retirados da reedição da obra de Hildegard von Bingen feita por Jacques-Paul Migne. Portanto, as referências sobre páginas serão a partir da edição *Patrologiae Latinae*. MIGNE, Jacques-Paul. **Patrologia Latina**, vol. 197, S. Hildegardis Abbatissae. *Opera Omnia, ad Optimorum Librorum fidem edita*. Paris: Garnier Fratres, 1882, p. 743. Original: “Ego summa et ignea vis, quae omnes viventes scintillas accendi, et nulla mortalia effiavi, sed illa dijudico ut sunt, circumeuntem circulum cum superioribus pennis meis, id est cum sapientia circumvolans, recte ipsum ordinavi. Sed et ego ignea vita substantiae divinitatis super pulchritudinem agrorum flamma, et in aquis luceo, atque in sole, luna et stellis ardeo, et cum aereo vento quadam invisibili vita, quae cuncta sustinet, vitaliter omnia suscito. Aer enim in viriditate et in floribus vivit, aquae fluunt, quasi vivunt; sol etiam in lumine suo vivit, et cum luna ad defectum venerit a lumine solis accenditur, ut quasi denuo vivat; stellae quoque in lumine suo velut vivendo clarescunt. Columnas etiam quae fotum orbem terrarum continent constitui; item ventos illos qui pennas sibi subditas, scilicet leniores ventos, habent, qui lenitate sua ipsis fortiores sustinent, ne cum periculo se ostendant, quemadmodum corpus animam tegit et continet, ne expiret. Sicut etiam spiramen animae corpus firmando colligit, ut non deficiat, sic quoque fortiores venti sibi subjectos animant, ut officium suum congruenter exercent. Ego itaque vis ignea in his lateo, ipsique de me flagrant, velut spiramen assidue hominem movet, et ut in igne ventosa flamma est. Haec omnia in essentia sua vivunt, nec in morte inventa sunt, quoniam ego vita sum”. Tradução: “Eu sou aquela força suprema e ardente que envia todos as faíscas da vida. A morte não tem parte em mim, mas eu a distribuo, portanto estou cingido com sabedoria como com asas. Eu sou aquela essência viva e ígnea da substância divina que brilha na beleza dos campos. Eu brilho na água, eu queimo no sol, na lua e nas estrelas. Meu é a força misteriosa do vento invisível. Eu sustento a respiração de todos os

da obra de Hildegard von Bingen provém da própria ideia hermética e platônica que chegou até a monja via literatura neoplatônica da época.

Em se tratando da dinâmica iconográfica contida no manuscrito de Lucca, fica evidente a capacidade do artesão/artista em verter todo o escopo teórico contido nos escritos de Hildegard von Bingen em imagens. Mas, para além da função em transpor uma narrativa em imagens, lembremos que a base de todo esse material conjugado pela monja surge, segunda a própria, através de imagens, através das suas visões. Então, na verdade, cabe ao artista restituir aquilo que fora, *a priori*, concebido para ser tão somente imagens e visões.

No que concerne à assertiva sobre a dinâmica iconográfica contida no manuscrito e as teorias do macrocosmo e microcosmo, fica evidente a capacidade descritiva do artista. Numa das ilustrações, em que o foco é transmitir a estrutura do macrocosmo, o artista baseia-se na segunda visão da monja. Na imagem [Fig. 10], a figura do *Nous*, permeada pela cabeça de Deus, açambarca o macrocosmo junto com o microcosmo. Toda a extensão do corpo do *Nous* compreende toda a esfera celeste, e no centro dessa esfera encontra-se a figura de um homem que mantém os braços levantados⁴³. À sua volta, os ventos e as estrelas fixas movimentam o cosmo. Seu corpo é atravessado por raios que surgem dos cantos e das bocas dos monstros que controlam os ventos. Também em seu entorno e junto com os ventos e raios jazem os setes planetas. A função primordial dos planetas na ilustração é fazer a ligação dos ventos e raios às estrelas. Note-se, também, que não mais encontramos figuras humanas aladas

vivos. Eu respiro nas plantas e nas flores, e quando as águas fluem como coisas vivas, sou eu. Formei essas colunas que suportam a terra inteira. ... eu sou a força que jaz escondida nos ventos, me tomam sua fonte, e como um homem pode se mover porque ele respira e tanto o fogo que flameja pela minha explosão. Todos estes vivem porque eu estou neles e sou a vida deles. Eu sou a sabedoria. Meu é a explosão da palavra troyada pela qual todas as coisas foram feitas. Eu permito todas as coisas que não podem morrer. Eu sou vida”.

⁴³ SAXL, *op. cit.*, p. 52. “Con le braccia e le mani tese ai lati del torace l’altezza della figura umana coincide con la sua larghezza proprio come l’altezza del firmamento è uguale alla sua larghezza”. Tradução: “Com os braços e as mãos estendidos para os lados do peito, a altura da figura humana coincide com a sua largura, assim como a altura do firmamento é igual à sua largura”.

controlando os ventos e sim figuras monstruosas que executam essa tarefa. No canto inferior direito temos a imagem de Hildegard von Bingen, desenhada numa posição que remete ao momento em que escreve sobre sua visão. Assim, “*Nous* (através da interseção de Deus) amalgama entre seus braços o universo, do qual o microcosmo é o centro”⁴⁴.



Figura 10

Autor desconhecido

Microcosmo, século XIII (primeira metade)

Liber Divinorum Operum, Hildegard von Bingen, segunda visão

Illuminura

Ms. Cod. 1942, fol. 9r.

Biblioteca Statale, Lucca

⁴⁴ SAXL, *op. cit.* “Dio stringe tra le braccia l’universo di cui il microcosmo è centro”. Tradução: “Deus tem em seus braços o universo do qual o microcosmo é o centro”.

Essa ilustração, no que concerne à estrutura de composição do cosmo, guarda semelhanças com aquela ilustração contida no *Liber Scivias* que versa sobre a composição do universo. De fato, tirando algumas diferenças e mudanças de composição, a construção dos círculos concêntricos no manuscrito de Lucca respeita, em certa medida, a ilustração do *Liber Scivias*. Isso revela que o artista possivelmente teve acesso ao primeiro livro da monja.

De certa forma, as doutrinas do macrocosmo e do microcosmo são, no caso do manuscrito de Lucca, elaboradas levando em consideração seu pressuposto místico no sentido de atribuir a cada caractere, a cada elemento – em se tratando da ilustração analisada – os pressupostos essenciais para a composição cosmológica do universo. Igualmente, a ilustração segue em consonância com os pressupostos descritos na segunda visão de Hildegard von Bingen:

No meio do disco [do universo] apareceu a forma de um homem, cuja coroa de cabeça e as solas dos pés se estendiam até *o fortis et albus lucidusque aer*, e suas mãos estendiam-se para a direita e para a esquerda do mesmo círculo ... Rumo a essas partes havia uma aparência de quatro cabeças; um leopardo, um lobo, um leão e um urso. Acima da cabeça da figura, na zona do *purus aether*, vi a cabeça do leopardo emitindo um assopro de sua boca e, no lado direito da boca, e do assopro, curvando-se um pouco para trás, formou-se ou assopro na cabeça de um caranguejo. ... com dois *chelae*; enquanto que no lado esquerdo da boca um outro assopro similarmente curva-se e termina na cabeça de um cervo. Da boca contida na cabeça do caranguejo, outro assopro foi para o meio do espaço entre o leopardo e o leão; e da cabeça do cervo um assopro semelhante ao meio do espaço entre o leopardo e o urso ... e todas as cabeças estavam respirando em direção à figura do homem. Sob os seus pés no *aer aquosus* apareceu como se fosse a cabeça de um lobo, enviando para a direita um assopro que se estendia até o meio espaço entre sua

cabeça e a do urso, onde assumia a forma da cabeça de um cervo; e da boca do cervo veio, por assim dizer, outro fôlego que terminou na linha média. Da esquerda da boca do lobo surgiu um assopro que foi para o meio do meio espaço entre o lobo e o leão, onde estava representada a cabeça de outro caranguejo ... de cuja boca outro assopro terminava na mesma linha do meio ... E o sopro de todas as cabeças estendia-se de lado a lado ... Além disso, à direita da figura no *lucidus ignis*, da cabeça do leão, soprava um sopro que passava lateralmente à direita para a cabeça de uma serpente e a esquerda na cabeça de um cordeiro ... similarmente, à esquerda da figura na *ignis niger*, houve um sopro da cabeça do urso terminando na sua direita na cabeça de [outro] cordeiro, e à sua esquerda na cabeça de outra serpente ... E acima da cabeça da figura os sete planetas estavam alinhados em ordem, três no *lucidus ignis*, um projetando na *ignis niger* e três no *purus aether* ... E na circunferência do círculo do *lucidus ignis* apareceram as dezesseis estrelas principais, quatro em cada quadrante entre as cabeças ... Também o *purus aether* e o *fortis et albus lucidusque aer* parecia estar cheio de estrelas que enviavam seus raios para as nuvens, de onde ... línguas como rios desciam para o disco e para a figura, que era cercado e influenciado por esses sinais⁴⁵.

⁴⁵ MIGNE, *op. cit.*, pp. 752-755. Original: "In medio quoque rotae istius imago hominis apparebat, cujus vertex superius et plantae subterius ad praefatum circulum, velut fortis et albi lucidique aeris pertingebant. A dextro autem latere summitas digitorum dexterarum manus ejus; a sinistro quoque summitas digitorum sinistrae manus ad ipsum circulum hinc et hinc in rotunditate designatum porrecta erat... Sed et versus easdem partes quatuor capita, scilicet quasi caput leopardi et lupi, ac velut caput leonis et ursi apparebant. Nam supra verticem praedictae imaginis in signo puri aetheris, quasi caput leopardi, ex ore suo velut flatum emittens videbam, qui etiam in dextrali parte ejusdem oris se aliquantum in longum recurvans, in caput cancri cum duabus forcibus, quasi, cum duobus pedibus formabatur; in sinistrali autem parte oris ipsius aliquantum etiam in longum regirans in caput cervi desinebat. Ex ore autem capitis hujus cancri quasi alius flatus exiens usque ad medietatem spatii quod inter capita leopardi et praefati leonis erat procedebat; ex ore vero capitis cervi velut alius flatus veniens usque ad medietatem spatii, quod erat inter caput leopardi et ursi tendebat... Omnia quoque capita haec in praefatam rotam et ad imaginem hanc hominis spirabant. Sub pedibus autem ejusdem imaginis hominis in signo aquosi aeris velut caput lupi quasi flatum ex ore suo producens apparebat, qui etiam a dextra ipsius oris aliquantum in longum erumpens in medio medietatis spatii, quod inter capita lupi et ursi erat formam capitis cervi accipiebat, ex cujus

Em sua terceira visão, Hildegard von Bingen disserta, especificadamente, acerca do corpo humano, ou seja, do microcosmo, comparando seu corpo e seus órgãos com os esquemas e elementos que compõem o macrocosmo. Num segundo ponto, escreve sobre os efeitos dos corpos celestiais na criação e transformação dos humores no corpo humano. Numa outra ilustração⁴⁶ [Fig. 11], que também faz parte do manuscrito de Lucca, reúne e condensa todo o debate acerca do impacto das esferas cósmicas no ser humano. A estrutura é bastante similar à ilustração que descreve os relatos da segunda visão; aqui não há mais a representação da figura do *Nous* que abraça todo o universo. Temos as esferas que representam os elementos primordiais circunscrevendo a esfera mais interna, onde repousa a figura humana. A posição é idêntica à figura humana contida na ilustração anterior, braços levantados, pernas juntas.

Nessa ilustração, a importância dada à representação figurativa dos ventos está intimamente ligada à ideia que sugere a preponderância dos ventos na movimentação, sincronismo e harmonização dos elementos cosmológicos. De fato, o artista quis, de alguma forma, evidenciar o fato de que, na teoria cosmológica de criação do mundo de Hildegard von Bingen,

etiam ore velut alius flatus veniens in eadem medietatem finiebatur. A sinistra vero oris ejusdem lupini capitis, flatus qui ab ipso ore procedebat se prolongans in medio etiam medietatis spatii, quod inter capita lupi et leonis erat, in caput cancri cum duabus forcibus quasi cum duobus pedibus surgebat, de cujus quoque ore quasi alius flatus exiens in ipsa medietate residebat. Qua autem spatiorum mensura capita haec ad invicem distabant, eadem mensura et forma flatus eorum hinc et hinc longitadine extendebatur ... Sed ad dexteram imaginis ipsius in signo lucidi ignis velat caput leonis aspiciebam, ex cujus ore quasi flatus egrediens ab utraque parte oris ejusdem aliquantum prolongabatur, ac sic etiam in dextra parte in caput serpentis, in sinistra autem in caput agni formabatur ... Ad sinistram vero ejusdem imaginis in signo nigri ignis, quasi caput ursi apparebat, quod velat flatum ex ore suo dabat, qui etiam ad dextram et ad sinistram oris ipsius aliquantum se in longum extendens, ad dextram in caput agni desinebat, ad sinistram vero formam capitis serpentis accipiebat... Capita quoque haec omnia in supradictam rotam, atque ad praefatam imaginem hominis flatus dabant. Sed et super caput imaginis hujus septem planetae sursum ab invicem signati erant, tres in circulo lucidi ignis, unus etiam in subjecto illi circulo nigri ignis, tres autem in subjecto illi circulo puri aetheris... In circuito quoque circuli, in quo similitudo lucidi ignis videbatur, sedecim etiam principales stellae apparebant, quatuor videlicet inter caput Circulus quoque puri aetheris, circulus quoque fortis et albi aeris lucidique, quasi stellis pleni erant, quae fulgores suos ad sibi oppositas nubes mittebant... Velut etiam duae linguae a se aliquantum separatas, in eadem rotam, et ad ipsam imaginem, quasi quibusdam rivulis de se profluentibus se convertebant. Hoc modo imago haec signis istis implexa et circumdata erat”.

⁴⁶ Ms. 1942, fol. 28v.

os ventos ocupam um lugar de destaque na sincronização dos diversos estágios formativos do universo. Portanto, tanto na ilustração quanto na narrativa da terceira visão, o ponto central reside na capacidade e, principalmente, na forma como os princípios cósmicos atuam no corpo humano, moldando-o e afetando-o sob diversas maneiras. Uma narrativa que versa sobre a implicação das diretrizes cosmológicas sobre a anatomia e fisiologia humana, tendo sempre como base as configurações teológicas.

Por fim, sua quarta visão versa, a partir do impacto dos corpos astrais e dos elementos superiores, sobre o poder da natureza na superfície terrestre⁴⁷. Essa visão foi ilustrada também no manuscrito de Lucca⁴⁸ [Fig. 12] e, basicamente, podemos perceber esses efeitos narrados por Hildegard von Bingen no canto superior esquerdo da ilustração. Percebe-se que cinzas provenientes do *lucidus ignis*, quer dizer, da esfera celeste de fogo superior, são jogadas em direção ao centro da esfera (terra). Os ventos cumprem a função de soprar essas cinzas por toda a esfera terrestre, e duas figuras humanas são representadas: uma figura feminina semirreclinada que leva uma fruta a sua boca, e outra figura masculina reclinada⁴⁹.

⁴⁷ SINGER, *op. cit.*, p. 36

⁴⁸ Ms. 1942, fol. 38r.

⁴⁹ MIGNE, *op. cit.*, p. 807. Original: “Et vidi firmamentum cum omnibus sibi adhaerentibus tantam spissitudinem a summo asque ad summam super terram habere, quanlam terra a summo usque ad summum habebat. Vidi quoque quod superior ignis firmamenti interdum commotus, quasdam squamas velut favillas ex se in terram emittebat, quae stigmata et ulcera hominibus et animalibus et fructibus terree inferebant”. Tradução: “Vi que o firmamento de fogo superior estava agitado, de modo que, como se fossem cinzas, foram lançadas da terra para a terra, e produziram erupções e úlceras em homens e animais e frutas”.



Figura 11

Autor desconhecido

Macrocosmo/Microcosmo e os ventos, século XIII (primeira metade)

Liber Divinorum Operum, Hildegard von Bingen, terceira visão

Iluminura

Ms. Cod. 1942, fol. 28v.

Biblioteca Statale, Lucca



Figura 12

Autor desconhecido

A influência cósmica sobre os homens, os animais e as plantas, século XIII (primeira metade)
Liber Divinorum Operum, Hildegard von Bingen, quarta visão

Iluminura

Ms. Cod. 1942, fol. 38r.

Biblioteca Statale, Lucca

No canto superior direito, vapores descem em direção à superfície terrestre, provenientes da *ignis niger*, e atravessam o *purus aether* até chegar ao centro⁵⁰. Dois camponeses são desenhados, enquanto um está sentado na terra com o seu machado o outro ainda se encontra de pé, porém apoiado em seu machado. No canto inferior direito é retratada uma cena de um lavrador em angústia mortal devido à incidência de nuvens contendo pestes e enfermidades que chegam até a terra⁵¹. Sua mão esquerda repousa em seu coração, enquanto a direita fica paralisada na coxa, apontando para os sinais da peste em suas pernas. No canto inferior esquerdo é representado uma cena sobre o impacto da umidade no processo de fertilização do solo⁵². Na cena, os frutos caem das árvores e os lavradores colhem o seu resultado.

Assim, nessas poucas páginas, pudemos averiguar e inferir sobre a importância da dinâmica macrocosmo/microcosmo para o avanço e impacto das imagens astrológicas no meio erudito medieval e, mais tarde, no meio filosófico e artístico da Primeira Época Moderna. A inserção dessas imagens no mundo analógico medieval dá-se a partir da assimilação da cosmologia pagã empreitada pela doutrina cristã, através do seu acesso aos textos e manuscritos greco-romanos e orientais

⁵⁰ *Ibidem*. Original: “Vidi etiam quod de nigro igne quaedam nebula aliquando ad terras descendens, viriditatem terre arefaciebat, et liumiditatem agrorum exsiccabat; sed purus aether et squamis istis et nebulae huic resistebat, ne supra modum praedictis creaturis plagas inferrent”. Tradução: “Então vi que a partir da *ignis niger* certos vapores (nebulosos) desceram, o que secou a verdura e secou a umidade dos campos. O *purus aether*, no entanto, resistiu a essas cinzas e vapores, procurando conter essas pragas”.

⁵¹ *Ibidem*. Original: “Et etiam vidi quod de forti et albo lucidoque aere alia quaedam nebula ad terras si interdum extendebat, magnam pestilentiam hominibus et pecoribus inculiens, ita ut exinde multi diversis infirmitatibus subjacerent, quamplurimi quoque mortem incurrerent, cui tamen nebulae aquosus aer se opponebat, eamdem nebulam temperans, ne creaturis ultra modum laesionem inferret”. Tradução: “E olhando de novo, vi que *do fortis et albus lucidusque* algumas outras nuvens atingiram a terra e infectaram homens e animais com pestilência dolorosa, de modo que foram sujeitos a muitos males até a morte, mas o *aer aquosus* opôs-se àquela influência e não foram feridos além da medida”.

⁵² *Ibidem*. Original: “Vidi quoque quod tenui aere humor super terram ebulliens, viriditatem terrae suscitabat, omnesque fructus germinando procedere faciebat, et qui etiam quasdam nubes superius ferebat, quae omnia superiora sustentabant, et ab omnibus superioribus confortabantur”. Tradução: “Mais uma vez vi que a umidade nos *aer-tenuis* era como se estivesse fervendo acima da superfície da terra, despertando a força da terra e produzindo frutos para crescer”.

traduzidos pelos filósofos árabes. Isso abre, numa devida proporção, a análise de novas formas imagéticas e iconográficas que até então eram desconhecidas pelos meios eclesiásticos medievais.

Mais do que um período de fermentação em que as imagens astrológicas tomavam corpo, o debate medieval sobre a incidência determinista dos astros abre as fronteiras para todas as suas possibilidades. De fato, essas novas possibilidades requeriam novas exigências que a imobilidade do mundo aristotélico-medieval não comportava. Daí seu esgotamento – principalmente quando falamos da nova posição do homem como pessoa ativa – ter sido o responsável pelo florescimento de novas categorias e formas de pensamento. O sistema analógico medieval que resolvia os problemas de hierarquização e harmonização do mundo tendo como única solução tão somente a prerrogativa divina (Deus é a chave, o caminho, a resposta) não dava mais conta de explicar, por exemplo, a suposta impotência humana perante o determinismo astral.

A ideia de fixidez e cristalização das coisas no mundo não suportava mais os questionamentos perpetrados. Somente uma nova forma e ferramenta de se orientar pelo mundo e pelo cosmo daria conta dos complexos questionamentos postos à luz do debate. A iminência da Primeira Época Moderna daria conta, em parte, de determinados anseios, principalmente no que tange à dinâmica dos astros no cotidiano das pessoas.