

Recensão: Margot E. Fassler, *Cosmos, Liturgy, and the Arts in the Twelfth Century: Hildegard's Illuminated «Scivias»* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2023), xviii + 358 pp., ISBN: 9781512823073

Manuel Pedro Ferreira

CESEM
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
mpferreira@fcsh.unl.pt

ESTE É UM LIVRO SOBRE A CÉLEBRE HILDEGARDA DE BINGEN (1098-1179), freira e abadessa, teóloga, poeta e compositora, Santa e Doutora da Igreja; foi escrito por uma das maiores especialistas na sua obra, em particular a musical. Embora Hildegarda seja objecto de estudo há mais de um século, tenha a mais extensa produção entre compositores da sua época, e tenha hoje popularidade e até presença inspiradora entre feministas, há ainda muitos aspectos por esclarecer na sua actividade e no seu pensamento.

O actual trabalho incide sobre as relações entre cosmologia, liturgia, música e ilustração gráfica, tal como se surgem no tratado de Hildegarda, *Scivias* («Sabei as vias [do Senhor]»), escrito na década de 1140. As iluminuras deste tratado, com as suas formas estranhas e a sua combinação psicadélica de cores, sintetizam as visões que sustentam o misticismo da autora. Mais do que visionária, Hildegarda era uma vidente; poderíamos dizer que a base da sua escrita e do seu carisma como líder de uma comunidade religiosa foi um tipo aceite e produtivo de alucinação. Margot Fassler dá aqui conta da sua extraordinária mundivisão, alimentada por ideias partilhadas por muitos na sua época, e da originalidade da sua expressão em vários *media*, coerente com os esforços teológicos do século (em especial Honório de Autun e Hugo de São Vítor) e com influências que recuam à patrística e ao século II (Anónimo, *O Pastor de Hermas*).

Em *Scivias*, Hildegarda prolonga e aprofunda, de maneira totalitária, a impregnação da compreensão do tempo e do universo por uma visão geocêntrica, antropocêntrica e cristológica que está, na verdade, nos antípodas do modo de conhecimento científico. Particularmente surpreendente,

para uma mentalidade contemporânea, é o impacto da doutrina trinitária na reinterpretação da narrativa bíblica da criação do mundo: Jesus Cristo surge com um protagonismo decisivo e radical, que compromete a possibilidade de uma exegese compatível com a tradição judaica. Fassler revela, com invulgar erudição, a íntima conexão entre as ideias do tratado e as suas ilustrações, cujo significado é, à partida, bastante opaco, mesmo para quem esteja familiarizado com a iconografia medieval. Destacaria, a este propósito, a elegante explicação sobre o «edifício da Salvação e suas Virtudes» (Cap. 6).

Para um leitor interessado em estética musical, destaca-se a forma como Hildegarda se apropria da imagem do Paraíso como lugar de concerto angélico, desdobrando-a numa narrativa cósmica de que acaba por resultar a exigência ética de santificação humana. Para Hildegarda, influenciada por S. Agostinho, o tempo e o movimento dos planetas são um processo desencadeado pela queda de uma fileira de anjos (Lúcifer e seus seguidores). Este evento faz com que os restantes anjos, de puros focos de luz passem a fonte sonora, irrompendo em louvor de Deus; mas nesse concerto celeste permanece uma fileira em falta; a criação da Humanidade tem um único propósito, preencher esse vazio.

Adão «conhecia todos os géneros musicais e tinha uma voz ressonante, soando como a voz do monocórdio»; a voz de Adão antes de pecar «tinha a suavidade de toda a harmonia musical» (pp. 68-71, 259). Já aos anjos caídos é negada a capacidade de fazer música: no drama litúrgico *Ordo virtutum*, o Diabo fala, não canta (p. 187). Adão é, contudo, tentado por Lúcifer e cai por sua vez, provocando uma convulsão no universo. Contrariamente à fileira de anjos caídos, cujo destino ficou selado, a Humanidade tem a oportunidade de salvação, seguindo as vias do Senhor, e mantém por isso a capacidade de cantar em harmonia; paulatinamente, produzirá santos suficientes para substituir os anjos caídos, de modo a refazer o equilíbrio primevo, que estancará, simultaneamente, tempo e translação planetária.

Hildegarda auto-identifica-se com um «novo Adão» antes da queda e, no espírito da época, coloca o monocórdio, instrumento de regulação das proporções intervalares, no centro da racionalidade musical das origens. Cristo carrega consigo esta racionalidade, que é transposta para o útero da Virgem (pp. 97, 258). Na verdade Hildegarda vê a Virgem não como mero receptáculo da divindade, mas como um foco de sacralidade sonora. Segundo ela, o Espírito Santo faz música no tabernáculo da virgindade; nas palavras que põe na boca da Virgem, o Filho amado é aquele que «constituiu nas minhas vísceras todo o género de música em todas as [suas] flores tonais». A imitação da Virgem pelas comunidades monásticas femininas passa, portanto, pela música (divinamente ordenada segundo o monocórdio) como caminho de aproximação ao ideal angélico e de cumprimento do desígnio cósmico da Humanidade.

Fassler conduz-nos através da cosmologia cristológica de Hildegarda a uma compreensão profunda e detalhada das suas expressões na iluminura, na obra musical e na liturgia (incluindo as

vestes das suas freiras). Torna-se clara a importância da Festa de Todos os Santos na auto-imagem da comunidade de monjas (pp. 71 ss.) e na própria obra da abadessa (pp. 243-8). No capítulo 7, percebe-se como o drama litúrgico *Ordo virtutum* corporiza uma abordagem inovadora, em íntima relação com *Scivias* (Tabela 7.1); o cântico final, *In principio*, foi comentado por Hildegarda também no seu último tratado, *Liber divinorum operum* (p. 234).

Fassler reconhece, na esteira de muitos musicólogos desde o início do século XX, que o estilo das melodias de Hildegarda é decididamente não-gregoriano, o que torna as raras citações de música gregoriana especialmente significativas (pp. 196, 200-3); a composição melódica decorre de um entendimento próprio da modalidade (coerente com o quadro teórico germânico de finais do século XI), que privilegia os intervalos de 4.^a, 5.^a e 8.^a, mas em que também se desconsidera o tradicional *oktoechos* a favor de áreas tonais mais latas, sobre dó (*Tritus* transposto), ré e mi; o carácter inovador das melodias de Hildegarda foi reconhecido na época por Odo de Soissons (p. 259).

O processo de composição decorre da imaginação sonora que acompanhava as suas visões, sendo a letra poética posteriormente acrescentada às melodias «reveladas». Estas funcionam por contracção e expansão de ideias, que podem ter natureza motívica ou formulaica e nem sempre coincidem com a frase musical. O âmbito melódico tende a ser extraordinariamente generoso, embora por vezes pudesse ser distribuído por duas vozes (a da entoação, e a da continuação); trabalhos recentes puseram a nu a sua evolução cronológica, sugerindo que Hildegarda tinha uma extensão vocal pouco habitual, que foi diminuindo com o avançar da idade.

A natureza única destas melodias põe dificuldades de abordagem, às quais Margot Fassler não escapou. A música foi transcrita no entorno de Hildegarda em notação germânica sobre pauta guidoniana (pouco comum na região), que felizmente permite uma leitura da sequência de intervalos, mas tem algumas particularidades enigmáticas (o *quilisma* aparece sobre graus inusitados, e nem sempre no contexto de graus conjuntos). Ora, num repertório cuja discussão é baseada em transcrições para notação modernizada, estranhámos não haver nenhuma discussão das notações originais.

Na análise musical, detectámos alguns problemas. É sabido que na comparação de frases musicais é necessário distinguir contorno, estrutura, realização sonora de superfície, uso de motivos e fórmulas de entoação e finalização; a partir do mesmo material a variação melódica pode ser mais ou menos significativa e nem sempre é fácil traçar a fronteira entre identidade e alteridade. A autora tende, contudo, a desvalorizar o contorno como marca de identidade melódica e presume-a mesmo quando a semelhança é quase exclusivamente escalar. O alinhamento formal entre frases surge, assim, por vezes forçado, apenas com o motivo inicial, ou a fórmula cadencial, a sustentar a suposta identidade frásica.

As discrepâncias potenciais entre relações presumidas e verificáveis podem ser ilustradas pelos casos seguintes: *Laus trinitati* (p. 98), onde a frase 1^a nada tem a ver com 1^a; *O gloriosissimi* (p. 118),

onde as frases 1.1 e 1.2 só têm em comum a fórmula cadencial, e 3.3 só tem em comum com 3.1 e 3.2 o motivo inicial; *O virtus sapientiae* (p. 180) em que a segunda frase, apresentada como uma versão truncada da primeira, pouco se lhe assemelha; também as alegadas versões truncadas ou expandidas dos n.º 1 e 7 de *In principio* (pp. 228-9), respectivamente 1' e 7', pouco têm que ver, para além da estrutura escalar, com a suposta frase-modelo. Estes exemplos sublinham a delicadeza do processo de análise e interpretação das melodias de Hildegarda, onde as semelhanças podem ser enganadoras e é crucial considerar vários factores musicais, para além de escala, motivos iniciais e fórmulas cadenciais, para se avaliar com exactidão a natureza da relação entre frases.

Dito isto, a riqueza do conteúdo, a qualidade da produção e a beleza gráfica deste livro não impedem que ele tenha sido muito mal editado. Nada a apontar à revisão tipográfica, pois só encontrei uma gralha (*horticontal*, na p. 190); mas tudo o resto, como explicarei de seguida, é um desastre.

A opção por notas de fim de livro começa por ser inadequada para uma escrita, como esta, de teor claramente académico, e com múltiplas traduções do latim, cuja verificação surge assim dificultada. E se a intenção era atrair o leitor não-académico, não houve ninguém para aconselhar a autora a rever o plano de escrita para aumentar a sua legibilidade. A única informação de contextualização encontra-se, muito resumida, na badana interior da capa de cobertura. É feita referência a um projecto complementar disponível na Internet, mas não se fornece a ligação de acesso. O leitor precisaria que lhe explicassem previamente o que é *Scivias* e o que representa este tratado na trajectória intelectual de Hildegarda; porém, a introdução pressupõe conhecimento aprofundado da personagem e da sua obra; não há qualquer cuidado em facilitar a entrada no tema de um leitor não especializado.

O plano do livro, em vez de conquistar inicialmente o leitor, milita contra ele. O capítulo 1, *The Cosmological Background*, é útil somente como apêndice: na posição em que aparece, é uma digressão desgarrada do tema e impaciente quem queira chegar ao cerne do livro. Deveria ser o capítulo 2, *Scivias on the Rupertsberg*, a começá-lo, e mesmo assim, somente se precedido de um parágrafo de enquadramento biográfico, que expusesse os factos fundamentais aos quais se faz alusão de maneira dispersa, como se o leitor já tivesse que saber a que mosteiros, e em que época, Hildegarda esteve associada, já soubesse do seu secretário Volmar e de muitas outras coisas de que a generalidade das pessoas, incluindo os musicólogos e medievalistas, desconhecem. Os primeiros parágrafos do capítulo 7, que fornecem um bom enquadramento para as inovações cosmológicas da teologia do século XII, poderiam também ter o seu lugar nas primeiras páginas.

O editor literário também não detectou as muitas redundâncias textuais no início do livro, que ficaram por eliminar, nem a incongruência na p. 13, onde o par conceptual *cosmology/cosmogeny* é apresentado e depois substituído, sem explicação, por *cosmology* [em sentido lato]/*cosmography*. As

redundâncias estendem-se às notas, com a mesma citação latina na p. 291 (n. 21) repetida na p. 321 (n. 67), mas há lugares onde uma citação do texto original seria bem-vinda e não se encontra.

Nem as figuras escapam ao desleixo: por exemplo, a figura 3.1 (b) surge muito antes da sua discussão no texto, deveria ter sido separada da figura 3.1 (a) em vez de a seguir imediatamente. Estas falhas editoriais não retiram mérito à autora, mas prejudicam a recepção do seu valioso labor.

Manuel Pedro Ferreira doutorou-se em Musicologia na Universidade de Princeton (1997). Professor Catedrático na Universidade Nova de Lisboa, dirigiu também, entre 2005 e 2023, o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). Foi membro da direcção da Sociedade Internacional de Musicologia (2012-2022) e integra, desde 2010, a Academia Europaea. Tem-se dedicado sobretudo ao ensino e à investigação da música medieval, sem descurar a interpretação musical (fundou em 1995 o grupo Vozes Alfonsinas, com o qual gravou oito CDs). Publicou mais de duzentos trabalhos científicos em livros e revistas e dirigiu vários projectos de investigação. Escreveu ou coordenou mais de vinte livros. Tem-se também dedicado à composição, à poesia e à crítica musical. ORCID  <https://orcid.org/0000-0003-1708-3247>.

