

***Transcendência e Imanência* – dois aspectos da música na vida monástica de Hildegard von Bingen (1098-1179)**

***Transcendència i Immanència* – dos aspectes de la música en la vida monàstica d’Hildegard von Bingen (1098-1179)**

***Trascendencia e Inmanencia* – dos aspectos de la música en la vida monástica de Hildegard von Bingen (1098-1179)**

***Transcendence and Immanence* – two aspects of music in the monastic life of Hildegard von Bingen (1098-1179)**

Antonio Celso RIBEIRO¹

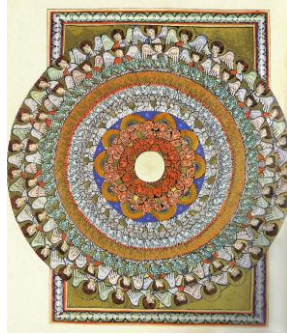
Abstract: The present work intends to analyze the role of the music in the everyday life inside the women monasteries in the Middle Ages. Exploring the dichotomies between some aspects of music in medieval thinking like it being corruptive or regenerative and belonging to the realm of *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*, or *musica celestis*, as stated by Boethius and complemented by Jacobus Leodiensis, the paper intends to take a glimpse on music usage at the monasteries focusing specially on Hildegard von Bingen’s Works and Philosophy.

Keywords: Music – Monastery – Middle Ages – Transcendence – Immanency.

Resumen: El presente trabajo pretende analizar brevemente el papel de la música, en la vida cotidiana dentro de los monasterios femeninos en la Edad Media. Al explorar las dicotomías entre algunos aspectos de la música en el pensamiento medieval, como ser corruptiva o regenerativa y pertenecer al ámbito de la *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis* o *musica celestis*, como lo afirmó Boecio y lo complementó Jacobus Leodiensis, el artículo pretende echar un vistazo al uso de la música en los monasterios, centrándose especialmente en las obras y en la filosofía de Hildegard von Bingen.

Palabras-clave: Música – Monasterio – Edad Media – Trascendencia – Inmanencia.

¹ *Professor adjunto* do [Departamento de Teoria da Arte e Música \(DTAM\) da UFES](#); membro do [Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Paraná \(UFPR\)](#). *E-mail:* antoniocelsoribeiro@gmail.com.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

ENVIADO: 15.09.2024
ACEPTADO: 24.10.2024

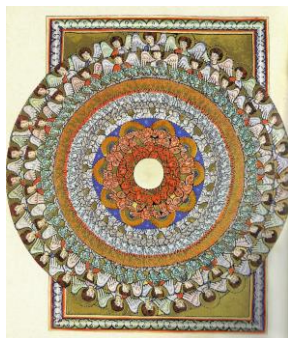
Contexto

É indubitável a presença da música na rotina dos mosteiros medievais. O som, em especial o da voz humana, atraía particularmente a atenção de Hildegard von Bingen (1098-1179). Longe de ser considerada uma teorista, uma vez que seu conhecimento musical era místico e não acadêmico, ela clamava ter visto e ouvido suas revelações divinas através cânticos executados por vozes celestiais.² Parte de seu interesse no significado do som provavelmente deriva de seu contexto monástico, mas ela foi além das observações monásticas ordinárias. A presença do som era comumente observada pela maior parte dos escritores medievais, mas não era analisada; não tinha uma presença especial ou consideração nos escritos dos Padres da Igreja.

A literatura patrística compreendia a maior das fontes usadas para a educação e o pensamento monástico. Agostinho (354-430) é o que mais se aproxima de uma discussão sobre o som em *In Psalmum* no *Salmo 150*: “Há três tipos de som, (provenientes) da voz, da respiração e por golpeamento).”³ Essas categorizações são estritamente baseadas apenas na música instrumental, em vez dos muitos sons não musicais que Hildegard incluía. À medida que a comunidade religiosa lia, sozinha ou comunitariamente, lia em voz alta, “...ouvindo o que é chamado de *vozes das páginas*”. Isso seguia a tradição hebraica de aprender a Torá e pronunciar as palavras em tons baixos. O foco da aprendizagem estava nos sons das palavras que eram rotuladas como “aprender pela boca, pois a boca medita

² Essas revelações, descritas com detalhes em sua magistral obra *Scivias* incluía ordens divinas específicas: “...Oh, humana, fale sobre essas coisas que você vê e ouve”, e “escreva-as não por você ou outro ser humano, mas pelo desejo Daquele cujo conhece, vê e dispõe todas as coisas nos segredos de Seus mistérios.” – HILDEGARD VON BINGEN. *Scivias* (trans.: Columba Hart and Jane Bishop). *Paulist Classics of Western Spirituality*. New York: Paulist Press, 1990.

³ MCKINNON, James (ed.). *Music in Early Christian Literature*. Cambridge University Press, 1987.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

a sabedoria”. O original significado era aprender as palavras sagradas para retê-las.⁴ Entretanto, a metáfora para o processo de aprendizagem utilizando a palavra “boca” é enfocado de maneira diferente por outros escolares.⁵

A vida beneditina dependia da literatura, e sua disseminação dependia do som em uma comunidade que compartilhava a transmissão auditiva de obras. Isto estabelece um paralelo com o próprio foco de Hildegard na educação e canto comunal de seu convento, de forma audível e literal. Para a monja, a infusão da palavra de Deus através da voz audível dele evolvia na sua própria voz profética. Hildegard não se incomodou com a falta de literatura histórica ou tradição apoiando sua posição.

Neste sentido, ela estava convicta do valor didático de suas composições para o seu convento, até mesmo porque mosteiros medievais confiavam em textos falados para instrução. Além do mais, considera-se sua ênfase única na música ocidental e alguns autores afirmam que a música de Hildegard não pode ser entendida alheia ao monasticismo que a inspirou a compor e a criar os tipos de música que ela produziu.⁶

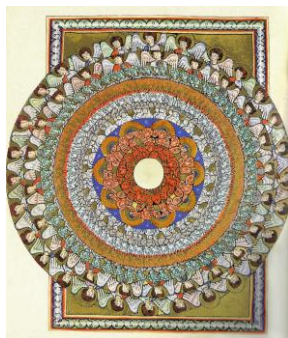
I. O portal para a *Música Celestial*

Como postulado anteriormente, a música desempenhou um papel fundamental no pensamento medieval. Autores consagrados eram estudados e referendados nas instituições religiosas. Aurélio de Reôme (fl. 840-850) escreveu:

⁴ O lugar vital do som não musical é tratado longamente em LECLERCQ, Jean. *Amour des Lettres et le Desir de Dieu*. Les Éditions du Cerf, Paris, 1990.

⁵ “Quanto mais significado espiritual um texto era pensado a incorporar, tanto mais eles o internalizavam através de um processo o qual eles frequentemente o comparavam com a digestão, absorvendo as palavras com tranquilidade, e então ruminando-as para assim liberar os sentidos espirituais nutritivos.” – PAGE, Christopher (ed.). *Liner notes. A Feather on the Breath of God. Music By Hildegard of Bingen. Gothic Voices*. Hyperion, 1984.

⁶ FASSLER, Margot. “Composer and Dramatist: ‘Melodious Singing and the Freshness of Remorse’”. In: NEWMAN, Barbara (ed.) *Voice of the Living Light: Hildegard of Bingen and Her World*. University of California Press, 1998, p. 149.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

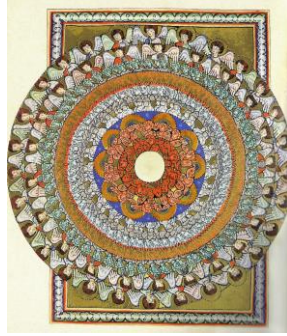
Lemos que os instrumentos emblemáticos desta arte estavam em honra entre os cidadãos celestiais: eles possuíam as cítaras de Deus ou ainda: como citaristas cantando com seus instrumentos.

Devemos também lembrar quão agradável a Deus é o canto do ofício, pois é animado por uma intenção espiritual quando nele imitamos os coros de anjos onde dizemos, deixe-os cantar continuamente os louvores do Senhor.⁷

Importante e respeitado teórico, Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, ou simplesmente Boécio (c. 480-524), foi filósofo, poeta, estadista e teólogo romano cujas obras tiveram uma profunda influência na filosofia cristã do medievo. Traduziu, resumiu e comentou os clássicos gregos como *Isagoge* de Porfírio (c. 234-305) e o *Organon* de Aristóteles (384-322 a.C.), além de vários tratados sobre matemática, lógica e teologia. Notabilizou-se também como um dos maiores teóricos da música da antiguidade clássica greco-latina, escrevendo a obra *De institutione musica*, também aparentemente com base em antigos escritos gregos. *De institutione* viria a se tornar uma das referências máxima para os *scholars* medievais.

O conceito pitagórico de “harmonia das esferas”, associando a harmonia musical (no sentido mais geral da palavra) às relações matemáticas entre as ‘esferas’, isto é, os corpos do sistema solar, relaciona a música com outros domínios da cultura, mas ao mesmo tempo, confere-lhe uma posição emblemática de cooperação e concórdias naturais. A concepção de música de Boécio como significando o conceito de harmonia em vários sentidos da palavra, conforme sugerido pela divisão da música em três áreas familiares – *musica mundana* (harmonia do mundo e do universo), *musica humana* (harmonia do corpo e da alma humana) e *musica instrumentalis* (o som musical) – desempenhou um papel importante no pensamento medieval.

⁷ AURÉLIEN DE RÉOME. *Musica Disciplina*. Collection “Épitome musical” dirigée par Philippe Vendrix et Philippe Canguilhem. Centre d’études supérieures de la Renaissance. Université de Tours/UMR 7323 du CNRS, Belgium, 2021, p. 63.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

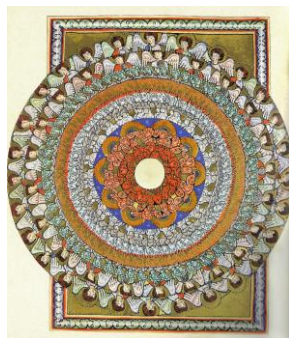
Musica mundana era a forma como filósofos e músicos entendiam o papel da música. A função abrangente da música não era proporcionar prazer ou diversão, mas explicar a ordem do universo, desde os corpos celestes até os humanos. Tanto os filósofos quanto os músicos conectaram a ordem do universo ao prazer que a música proporcionava.⁸ No *Epistola cum tractatu de musica instrumentali humanaque ac mundana*, o bispo Adalboldo II de Utrecht (†1026) escreveu sobre a *musica mundana*:

...a música nos ensina a compreender o incompreensível segundo a proporção dos pesos. Pois existem três tipos de música: mundana, humana e instrumental. O instrumental nos ensina a encontrar sons agradáveis; o humano: vozes harmoniosas. A música mundana é muito superior a todas as outras ciências. Pois este é um conhecimento delicioso. Esta é a glória dos filósofos. Isto o torna familiarizado e consciente do plano divino.⁹

⁸ Sentimos prazer na música porque ela reflete o que está ao nosso redor e o que há em nós. Às vezes é difícil para os músicos contemporâneos entenderem a *musica mundana* como 'música real' porque essa música tradicionalmente não emite som. *Musica mundana* é o silêncio. A organização dos planetas e da música, atualmente entendida, é o som humano organizado. É imperativo para a nossa compreensão da *musica mundana* ter o entendimento de como Boécio pensou a música como um sistema organizado. Ver CARMICHAEL, Amy. "[The Not So Silent Planets: The Medieval and Renaissance Concept of Musica Mundana](#)". In: *Music and Worship Student Presentations* 13, 2013.

Para os leitores contemporâneos é fácil imprimir nossa própria visão do mundo às ideias e conceitos medievais. Olhamos para dentro de nós mesmos e para o que nos rodeia para encontrar respostas que procuramos; a Terra e as pessoas que a habitam são muito grandes em nossa imaginação atual. Em comparação, na Idade Média o homem via a Terra como insignificante. O movimento em direção à Terra a partir de qualquer parte do universo era concebido como um movimento para baixo e humilde. Portanto, a *musica mundana* era uma forma mais elevada de música do que a *musica instrumentalis* (música feita por instrumentos). Ver LEWIS, C. S., HOOPER, Walter. *Studies in Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge University Press, 1966, p. 49.

⁹ "Musica vero docet secundum proportionem ponderum comprehendere incomprehensibilia. Sunt enim tres species musicae: mundana, humana, instrumentalis. Instrumentalis docet invenire sonos delectabiles; humana: voces concordēs. Mundana musica longe supereminet omnibus scientiis. Haec enim est deliciosa scientia. Haec: philosophorum gloria. Haec facit familiarem et conscium divini consilii" (*Epistola cum tractatu*. 14.3-5). In: *Adalboldi Episcopi Ultraiectensis Epistola cum tractatu de musica instrumentali humanaque ac mundana* (ed.: J. Smits van Waesberghe). *Divitiae Musicae Artis A.II*; Buren, 1981. Em sua resenha, Roger Bragard fornece traduções úteis para o francês de várias passagens do tratado e um bom resumo de seu conteúdo; ele não contesta, no entanto, a atribuição, a datação ou a



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Espirit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

A discussão proposta pelo bispo trata da produção de som pelos corpos celestes em movimento, os métodos de cálculo das alturas específicas produzido pelos planetas em sua revolução e as proporções cósmicas e musicais desses sons. Com um tratamento incomum, o texto apresenta um amplo espectro de disposições filosóficas que transitam desde um universo de sonoridade neoplatônica, mas dependente da filosofia natural aristotélica (em especial *De anima, Physica e Meteorologica*).

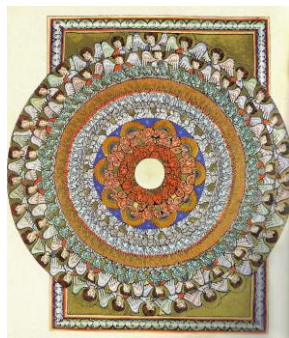
Além disso, sua interpretação da *musica mundana* de Boécio desenvolve-se em bases cosmológicas derivadas não de teorias que defendem um universo concêntrico, mas sim do sistema ptolomaico de excêntricos e epiciclos vigentes no século XIII. Assim, o autor concilia tradições que, na superfície parecem ser conceitualmente contraditórias: a noção neoplatônica da harmonia das esferas, a filosofia natural aristotélica e os modelos cosmológicos ptolomaicos.¹⁰

A *musica mundana* – música do mundo, música cósmica – está relacionada com o humano da mesma forma que o macrocosmo está relacionado ao microcosmo. As harmonias que unem nosso corpo e alma são as mesmas que mantêm as estrelas em sua região e os planetas em seus cursos. Segue-se que uma música inaudita toca em cada ser humano. A sintonia da mente com o corpo é parte integrante das ideias platônicas/boecianas sobre música e ética. Cícero (106-43 a.C.), citando o filósofo grego Aristóxenes (354-300 a.C.), afirma:

Aristóxenes considerava a alma uma afinação especial do corpo, como a que na música instrumental ou vocal se chama harmonia. Da mesma forma, diz-se que os vários

análise do texto por Smits van Waesberghe. Consulte R. Bragard, 'Joseph Smits van Waesberghe et les *Divitiae musicae artis*', *Revue Belge de Musicologie*, 41 (1987), pp. 9-16. Nenhum outro estudo é dedicado a esse tratado.

¹⁰ ILNITCHI, Gabriela. "Musica Mundana, Aristotelian Natural Philosophy and Ptolomaic Astronomy". In: *Early Music History. Volume 21: Studies in Medieval and Early Modern Music*, p. 37-74.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

movimentos do corpo, através da sua natureza e da sua forma, cantam como os sons produzidos na música vocal.¹¹

As ricas ideias de harmonias cósmicas e humanas passaram para a Idade Média em boa parte através de Boécio. Seu *De institutione musica* é citado em escritos de escolas monásticas e catedralícias. Nos textos carolíngios sobre *música humana*, a visão *boeciana* está em vigor: a música tem um efeito poderoso sobre o humor, mas geralmente é um efeito do momento destinado a corrigir um desequilíbrio, como no resgate da donzela ameaçada na história de Pitágoras para o resgate de Boécio.

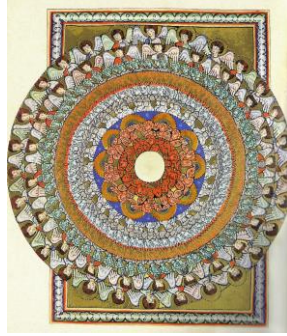
Carlos Magno (748-814) escreveu uma carta a Alcuíno (c. 735-804) no meio de uma campanha terrível e sangrenta contra os saxões, pedindo a seu amigo e conselheiro que compusesse “...uma doce melodia de versificação”: vai ajudar “em meio ao barulho horrível de armas em confronto e ao barulho estridente de trombetas, uma vez que um refrão musical doce e gentil pode acalmar os impulsos selvagens da mente”.¹²

A música tornou-se uma metáfora para a formação moral, e a linguagem da música foi partilhada com a linguagem da ética. É realmente o século XI onde se encontra uma profunda penetração da linguagem musical na descrição do caráter e da presença pessoal. Fulbert de Chartres (c. 952-1028) usa esta linguagem para descrever as virtudes da Virgem Maria. Elas são tão abundantes que produzem uma harmonia que canta em seu discurso e ação, agradando a Deus e sendo modelo para os homens.¹³

¹¹ JAEGER, C. Stephen. *The Music of Mankind (Humana Musica) and its Place in Early Medieval Education*. University of Illinois, Urbana/Champaign, s. d.

¹² ALCUIN, *Epist.* 149, Ed. Duemmler, MGH *Epist.* 4. In: *Epistolae*, ed. E. Duemmler, MGH *Ep. Carol. Aevi* II (1895) 1–481 [by no.; letters to Alcuin and other docs. cited as *Ep. Alcuin.*]

¹³ CHARTRES, Fulbert de. *Sermo IV: De Nativitate Beatissimae Mariae Virginis*. PL 141, 322D-323A: “Depromebant itaque virtutes in cogitatione et affectu cordis ejus ineffabilem harmoniam, quam ipsa creatrix et inhabitatrix ejus Dei sapientia delectabatur audire; coruscabant foris in superficie sermonis et actus, unde merito possent homines glorificare Deum, et exempla salutis accipere.” (“As virtudes, portanto, trouxeram ao pensamento e à afeição de seu coração inefável, que a própria sabedoria criativa e residente de Deus ficou encantada em ouvir; eles brilhavam lá fora, na superfície da fala e da ação,



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Espirit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

II. O portal da *Música Terrena*

A *musica mundana* abstrata e metafórica, acessível às almas elevadas se conectava com a *musica instrumentalis* que por sua vez trazia à vida a *musica humana*. A *musica instrumentalis* tratava da busca dos sons consonantes, agradáveis e a *musica humana* a sua realização atingindo fisicamente os sentidos através dos instrumentos responsáveis por tal ação, com ênfase no uso da voz. Às três categorias *boecianas*, uma quarta seria acrescentada por Jacobus Leodiensis no início do século XIV. Leodiensis, que morreu por volta de 1340, escreveu o tratado *Speculum Musicae*, um tratado massivo sobre o estado da música como ela era entendida em sua época.

Nesse tratado, o autor menciona as três divisões da música apontadas por Boécio e acrescenta o que ele chama de um tipo final de música que se relaciona com os outros tipos, a qual é denominada música celestial ou música divina (*musica celestis*). Esse ato é intuído pelo movimento da matéria sensível, mas é separado dela de acordo com o ser e de acordo com o intelecto, e é feito de coisas transcendentais e toca em coisas metafísicas ou na ciência divina.¹⁴

A música, desde suas manifestações mais antigas, tanto na teoria como na prática, sempre necessitou de corpos, e o mundo cristão sempre esteve ansioso sobre essa dependência, por conta da potencialidade dos corpos movidos pela música, como afirmou Isidoro de Sevilha (c. 556-636):

Música é a perícia na modulação consistente no som e no canto. Chama-se “Música” por derivar de “Musa”. O nome das Musas, por sua vez, tem sua origem em *másai*, que quer dizer “procurar”, já que, por elas, conforme acreditaram os antigos, se procurava a vitalidade dos poemas e a modulação da voz. Seus cantos, que entram pelos sentidos,

para que os homens pudessem glorificar a Deus com mérito e receber exemplos de salvação”). CANAL, J. M. “[Texto Crítico de Algunos Sermones Marianos de San Fulberto de Chartres o a El Atribuibles](#)”. In: *Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale* 30, 1963, p. 55-87.

¹⁴ BUDE, Tekla Lenore. *Musica Celestis: Mystical Song in Late Medieval England*. PhD Dissertation, Doctor of Philosophy. Faculties of the University of Pennsylvania, 2013.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

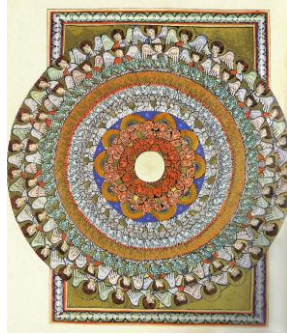
remontam à noite dos tempos e se transmitem pela memória. Por isso os poetas imaginaram as Musas como filhas de Júpiter e de Memória, pois se seus sons não fossem gravados na memória, se perderiam, pois não podem ser escritos.¹⁵

Quando Boécio escreveu seu tratado *De Institutione Musica* no século VI criou a rubrica pela qual a incorporação da música medieval seria entendida: sua taxonomia dividia a música em três tipos, sendo cada uma delas dependente do espaço ressonante de diferentes tipos de corpos. O primeiro tipo de música era a ‘música das esferas’ (*musica mundana*), que compreendia os sons dos planetas e estrelas quando eles percorriam o caminho ao redor dos céus. O segundo tipo de música, a ‘música humana’ (*musica humana*), era a emanação da alma incorpórea do corpo humano. O terceiro tipo de música era a ‘música instrumental’ (*musica instrumentalis*), ou a música tocada e cantada como a entendemos hoje.

Essas três categorias compreendiam o tipo de som inerente aos corpos físicos que preenchiam o universo criado. Foi com sua definição de outra divisão tripartite, no entanto, que Boécio deu o tom para os desejos e capacidades metafísicos da música medieval. Também os músicos eram de três tipos. O primeiro, e mais baixo tipo de músico, era a pessoa que meramente tocava um instrumento ou cantava, sem entender; o segundo era o homem que compunha canções; o terceiro, e mais louvável, era “aquele indivíduo que avaliava o trabalho do intérprete e das canções”. O primeiro e o segundo tipo de músico eram ambos deficientes. Um carecia de uma compreensão racional da música, o outro, embora poeta, era alguém “que possuía não tanto uma propensão para o pensamento e a razão como um instinto natural para a canção”; embora tivesse uma habilidade retórica, a sua capacidade métrica era mais um potencial mental intuitivo do

¹⁵ SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías I* (trad.: Jose Oroz Reta). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), MM, Livro III, cap. 15, 1, p. 442-443. *Apud* COSTA, Ricardo da. “[Ética e Estética da Música na filosofia de Ramon Llull \(1232-1316\)](#)”. In: BEATRIZ VIOLANTE, Susana, & COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia Journal* 28 (2019/1). *The Medieval Aesthetics. Image and Philosophy*, p. 1-37.

Para críticas contemporâneas sobre o papel do corpo na performance musical entre 400 e 1600, ver HOLSINGER, Bruce. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard von Bingen to Chaucer*. Stanford University Press, 2001.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

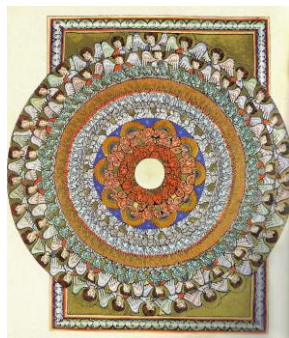
que uma arte de pleno direito. Apenas o terceiro tipo de músico, que estava “mergulhado na razão e no pensamento”, podia ser chamado de músico em todos os sentidos da palavra; o seu conhecimento era abstrato e não particular, matemático e não físico. Embora o corpo fosse central para a música, o melhor músico era aquele que superava a corporeidade em sua compreensão dela. À medida que a música se estendia além do corpo e chegava ao intelecto imaterial, ela se tornava mais propriamente musical. Seiscentos anos depois de Boécio, o corpo apareceu novamente na pedagogia musical medieval:

Imagem 1



University of Pennsylvania [MS Codex 1248](#), folio 121v e folio 122r.¹⁶

¹⁶ BUDE, Tekla Lenore. *Musica Celestis: Mystical Song in Late Medieval England*. PhD Dissertation, Doctor of Philosophy. Faculties of the University of Pennsylvania, 2013, p. xi.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

Esta é uma *mão guidoniana*, ferramenta gráfica utilizada para ensinar música cantada no Ocidente desde o século XI até ao século XVI. A invenção deste “manual” do cantor, e por extensão, da pauta musical, é atribuída ao monge beneditino Guido d’Arezzo (c. 991-1033). A realidade dos monges não era suave. Aprender o cantochão – uma disciplina cansativa – exigia horas passadas no coro, aprendendo um ano de missas e cânticos do Ofício, memorizando antífonas, hinos e cânticos processionais sem a ajuda da semiótica determinada dos *neumas diastemáticos*. Isto porque os cantores do tempo de Guido não tinham uma pauta musical ou uma forma de notação que os pudesse guiar sem a presença de um professor; os músicos eram incapazes de “ler” música nova através da abstração das relações intervalares na forma escrita.

Em vez disso, a música era particular ao seu lugar e ao tempo, uma prática de corpos físicos existentes na proximidade de outros que, por sua vez, tinham a música transmitida a eles. Os cantores eram sempre o primeiro e o mais baixo tipo de músico na hierarquia *Boeciana*. A música carecia de um alfabeto, Guido forneceu um aos cantores: do século XI ao século XVI, a “mão Guidoniana” foi utilizada para ensinar as crianças em idade escolar a ler música. Era a recensão mais concisa da notação musical, e era também um meio de introduzir o corpo nos sistemas de música escrita.

A *mão guidoniana* e Guido d’Arezzo tornaram-se superestrelas mnemônicas, de maneira que um tratado musical anônimo do século XIV descreve em suas páginas iniciais a afirmação: *Qui nescit palman, in uanum tendi ad musicam* (Aquele que não conhece a palma da mão se esforça em vão pela música).¹⁷ Essa citação serve como um lembrete de que a música nunca está longe do corpo, e a tradução da música para a linguagem sempre retorna à carne, à inscrição física e à tensão pedagógica entre *Studie* (o que pode ser

¹⁷ *Cartula de cantu plano*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883, fol. 70v-71v. Ver GÜMPEL, Karl-Werner (ed.). “Gregorianisches Gesang und Musica ficta: Bemerkungen zur spanischen Musiklehre des 15. Jahrhunderts”. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 47 (1990): 144-7.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

aprendido através da leitura) e *Clergie* (o que deve ser aprendido através da leitura prática): No meio da palma desta mão, o comando, “*Disse, puer, disse!*”.¹⁸

III. *Música Terrena e Música Dolorosa*

Como conceito metafórico, o conflito entre Corpo e Alma é muito antigo e convencional, e até certo ponto, autorizado pelas escrituras precedentes. É mencionado, por exemplo, na Carta de São Paulo aos Gálatas: “Porque a carne cobiça contra o espírito, opostos um ao outro, para que não façais o que quereis”.¹⁹ Calcado na representação de dois estados antagônicos, o *gaudium* – a realização humana como fonte de prazer, dor, desejo e expiação em sua expressão de imanência e *agíá chará* (αγία χαρά) – o gozo santo, estado de êxtase, júbilo em sua expressão de transcendência, sendo o *gaudio* ligado ao corpo e a *agíá chará* ligado à alma, a música foi uma ferramenta importante na expressão e experiência dessas emoções.

O prazer carnal e a luxúria eram associados à ideia de pecado e, conseqüentemente ao diabo. Poucas obras de arte resumem melhor o êxtase selvagem e estranheza da luxúria do que o famoso tríptico *Jardim das Delícias Terrestres* (1490-1500) de Hieronymus Bosch (c. 1450-1516). O assunto dominante da pintura é o prazer carnal, mas chama a atenção a relação intensa entre o corpo, a música, os instrumentos musicais e suas relações com o pecado e, conseqüentemente, a punição. As cenas representadas, então denominadas

¹⁸ O texto pode muito bem ser um poema pseudo-Boeciano do século XIV encontrado em Breslau (MS Universitätsbibliothek I.F.135, folio 75): “Disce puer disce uirtutum que via prisce / Que bona sunt disce. sed que mala sunt resipisce. / Si bene sis natus. Vel si bene morigeratus. / Pluribus es gratus si sis puer hijs sociatus. / Si sit Aristotilis subtilis littera vilis / Vel si platonis, saltem lege dicta Katonis. / Si non legista, si non potes esse sophista, / Disce garrire. si non poteris bene scire / Artis opus mire. te non sinit ergo perire / Scribere. dictare, si noscis, metra parare.” (“De qualquer forma, este comando parece implicar a aquisição da alfabetização simultânea à alfabetização musical”). In: PEIPER, Rudolf. “*Beiträge zur Lateinischen Cato-Litteratur.*” Dr. Ernst Höpfner and Dr. Julius Zacher, Eds. Zeitschrift für Deutsche Philologie, vol. 5. Halle: Verlag Der Buchhandlung des Waisenhauses, 1874, p. 169.

¹⁹ “*Caro enim concupiscit adversus spiritum/spiritus autem adversus carnem/haec enim invicem adversantur/ut non quaecumque vultis illa faciatis*”. Gal. V.17.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Espirit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

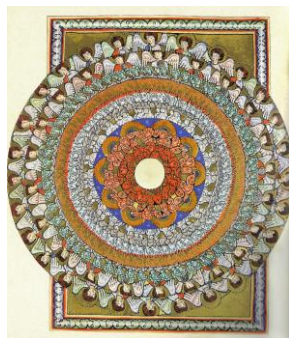
Música do Inferno exploram uma mensagem direta sobre a questão da (hiper) valorização da carne através dos prazeres terrenos, o uso da música secular e sua relação com o pecado. Bosch retrata instrumentos musicais gigantes que são transformados em instrumentos de tortura para os pecadores musicistas e o coro do Inferno.

A maior parte das referências musicais tratadas pelos exegetas entre os primeiros escritores cristãos refere-se ao Saltério, ao seu canto, ao seu poder de transformar os cantores e os ouvintes e à sua importância na vida monástica. Mais de um exegeta refere-se ao facto de David tocar e cantar, com os seus concomitantes efeitos curativos sobre Saul. Atanásio (c.296-373) relaciona a música de David e a cura de Saul com o canto sacerdotal que convoca: [as almas] das pessoas à tranquilidade e à unanimidade com o coro celeste. Por isso, recitar os salmos com melodia não é um desejo de som agradável, mas uma manifestação de harmonia entre os pensamentos da alma.²⁰

Em muitas ocasiões, o coro monástico está ligado ao coro celeste dos anjos e, por associação, são-lhe atribuídos os poderes dos seres celestes. Cantar os Salmos “é uma ordenança do céu”, “afasta os demônios”, “é o árbitro da paz”, é a forma de os leigos se lembrarem dos preceitos doutrinários, é uma força calmante, e é um laço de unificação com o céu. No entanto, era muito importante que tanto o texto como a melodia fossem apropriados.

João Crisóstomo (c. 347-407) escreveu uma admoestação para que a sua congregação não se esquecesse a importância das escolhas corretas.

²⁰ CASSIODORO. *Institutiones. Introdução às letras divinas e seculares* (trad. e notas: Hugo Medeiros). Campinas: CEDET, 2018 (Cassiodoro descreve a prescrição “a disciplina da melodia mais saudável e [...] um novo método, através da audição”); CLEMENT OF ALEXANDRIA. *The Exhortation to the Greeks. The Rich Man's Salvation. To the Newly Baptized* (translated by G. W. Butterworth). Loeb Classical Library 92. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1919; COSTA, Ricardo da; DANTAS, Bárbara. “*A felicidade no amor aos livros. Da Grécia a Santo Isidoro de Sevilha e a São Bonifácio*”. In: CORTIJO OCAÑA, Antonio (dir. & ed.). *eHumanista. Volume 59. Journal of Iberian Studies*. University of California Santa Barbara (EUA), 2024, pp. 211-235.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

De cânticos estranhos pode vir o mal, a ruína, e muitas coisas dolorosas são trazidas pois as coisas lascivas e viciosas em todos os cânticos se instalam em partes da mente, tornando-a mais mole e enfraquecendo-a; no entanto... onde a salmodia tem entrado, todos os conselhos malévolos e depravados recuam.²¹

As melodias não eram o único elemento circunscrito do canto sacro. Se Isidoro de Pelúcio (c. 360-451) tivesse levado sua teoria avante, as mulheres não teriam sido autorizadas a cantar de modo algum:

[As mulheres que cantam salmos nas igrejas] tornaram-se uma ocasião de pecado e frouxidão para a maioria do povo. Não sentem compunção ao ouvir os hinos divinos, mas usam mal a doçura da melodia para despertar a paixão, pensando que não é melhor do que as canções do palco. Assim, é necessário – se quisermos procurar o que é agradável a Deus e fazer o que é de utilidade pública – que impeçamos essas mulheres de cantar na igreja e de vaguearem pela cidade como se fossem estalajadeiros de Cristo, transformando um dom divino em salário de destruição.²²

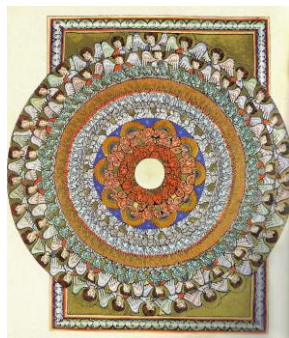
Felizmente, seiscentos anos mais tarde, na época de Hildegard, esta não era uma de grande preocupação para a Igreja, embora a forma como Hildegard elevou o estatuto musical das mulheres, especialmente o das freiras e das virgens, seriam vistas como, no mínimo, não convencionais, se não mesmo subversivas.

Central para a visão de Hildegard da vida musical corporificada era uso da música para Deus como instrumento de disciplina. O *Liber vitae meritorum*, concluído cerca de vinte anos após as *Scivias*,²³ elabora o que poderia ser definido como uma *filosofia musical da obediência corporal*. Em uma visão registrada no Livro I, um homem aparece para ela com

²¹ STRUNK, Oliver (selected and annotated). *Source Reading in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*. New York: W. W. Norton & Company, 1965, p. 68-69.

²² MCKINNON, James (ed.). *Music in Early Christian Literature*. Cambridge University Press, 1987, p. 61.

²³ *Scivias* – abreviatura da frase latina *Scivia Domini* (*Conheça os caminhos do Senhor*) é uma obra iluminada descrevendo as 26 visões religiosas que Hildegard experimentou. A conclusão do livro é estimada entre 1151 ou 1152.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Espirit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

“uma nuvem branca pela boca que parece um trombeta” e emite uma série de sons musicais que simbolizam o controle de Deus do universo: “A trombeta está cheia de todos os sons que soam rapidamente porque todas as coisas, razoáveis ou irracionais, obedecem à ordem divina com total sujeição [*in plenitudine subiectionis*]. Eles obedecem a Deus por honra e louvor desde que ele os criou”.

A música da “sujeição total” à vontade de Deus assume uma forma especificamente instrumental nas personificações de Hildegard dos pecados e virtudes no Livro II. Após a figura da Gula aparecer e justificar seus desejos, a Abstinência responde com uma analogia musical que obliquamente antecipa o retrato alegórico do pecado de Langland em *Piers Plowman*²⁴:

Ninguém deve golpear uma cítara [*Nemo citharam sic percutiat*] em tal maneira que suas cordas são danificadas. Se suas cordas foram danificadas, que som vai fazer? Nenhum.

Você, Gula, enche tanto a barriga que todas as suas veias estão inchadas e se transformam em um frenesi. Onde então está o doce som de sabedoria que Deus deu ao homem?”

Então a Abstinência argumenta, uma disciplina musical estrita do corpo na Terra pode garantir uma harmonia concordante no céu:

Pois sou uma cítara que soa louvores e perfura a dureza do coração com boa vontade. Pois quando um homem alimenta seu corpo moderadamente, eu reverbero como uma cítara no céu [*in celum cithara resono*] com seus louvores. Quando ele alimenta seu corpo

²⁴ *Piers Plowman* ou *Visio Willelmi de Petro Ploughman* (*As visões de William sobre Piers Plowman*) é um poema inglês medieval alegórico e narrativo, escrito por William Langland entre 1370-86, possivelmente cerca de 1377. O poema é uma mistura de teologia alegórica com sátira social, que trata do questionamento do narrador pela verdadeira vida cristã no contexto do catolicismo medieval. Essa jornada ocorre dentro de uma série de visões oníricas; o sonhador busca, entre outras coisas, os personagens alegóricos Dowel (“Do-Well”), Dobet (“Do-Better”) e Dobest (“Do-Best”). Disponível em *Britannica, The Editors of Encyclopaedia*. “[Piers Plowman](#)”. *Encyclopedia Britannica*, 6 Jul. 2012.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Espirit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

temperadamente com comida moderada, eu canto acompanhado de instrumentos musicais.²⁵

IV. *Desejo, Loucura, Dor e Purificação*: Música e Corpo como instrumentos de salvação

Pedro Abelardo (*Petrus Abaelardus*, 1079-1142) ao tratar da reconciliação do pecador com Deus desdobra-a nos meios que aquele tem para reatar com este: penitência (*poenitentia*), confissão (*confessio*) e satisfação (*satisfactio*).²⁶ Penitência, pena e punição são interligadas, pois se originam da palavra latina *poena* que significa 'indenização' e 'compensação', bem como 'expição', 'punição' e 'dificuldades' no sentido de 'tormento' e 'sofrimento'. Poena era a deusa grega da punição ou vingança.

Não era incomum que os membros da comunidade monástica e mesmo seculares praticassem autoflagelação. A autopunição penitencial nos ajuda a entender o papel da dor no processo de purificação.²⁷ Para ascetas místicos como Christina Von Hane, havia a distinção entre 'motivação' e 'ação': na tentativa de vencer a luxúria, ou, em outras palavras, por ao fim o 'fogo do desejo', a mística buscava preservar 'o tesouro de sua castidade', de maneira efetiva, sofrendo dor, pois "por conta do tormento da dor as tentações eram expurgadas. Portanto, quanto mais durasse a dor autoinduzida, mais a sua castidade estaria segura.

De acordo com esse princípio, a recorrência da luxúria exigia a renovação da dor. Para isso, a mística usava de meios horríveis para infligir dor em seu corpo, introduzindo um

²⁵ HOLSINGER, Bruce W. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture. Hildegard of Bingen to Chaucer*. Stanford University Press, 2001, p. 116.

²⁶ BALDWIN, John W. *From the ordeal to confession: in search of lay religion in early-thirteenth-century france*. In: BILLER, Peter; MINNIS, A. J. (eds.). *Handling sin: confession in the Middle Ages*. York Studies in Medieval Theology, 2. Woodbridge: York Medieval Press, 1998, p. 191-209.

²⁷ KIRAKOSIAN, Racha. "[Penitential Punishment and Purgatory: A Drama of Purification through pain](#)". In: BOWDEN, Sarah; VOLFING, Annette (eds.). *Punishment and Penitential Practices in Medieval German Writing*. Kings College London Medieval Studies, 2018, p. 129-153.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Espirit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

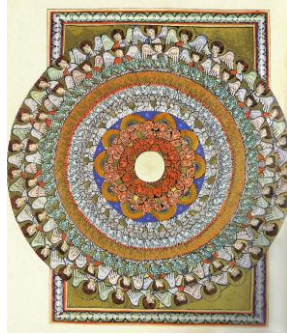
pedaço de madeira em brasa em sua genitália ou uma massa feita com mistura de carvão com vinagre e por vezes, urina, igualmente introduzida na mesma região, incluindo o meato urinário, de forma a mais vigorosa possível. Esses procedimentos produziam inflamações, inchaços e sangramentos no local, além de intensa dor, privando-a de urinar por dias seguidos.

Indubitavelmente, a mística demonstrava sinais fortes de doença mental ao penitenciar o corpo com intuito de purificá-lo. Isso é reforçado pela associação feita por ela de suas feridas com as feridas do Cristo. O tormento infligido pela penetração dos objetos e misturas bizarras nas partes íntimas da mística é alinhado com a paixão, com Christina tendo uma visão na qual Cristo revela a ela suas cinco feridas.²⁸

Envolto em metáforas, alegorias, poesia, imagens e notação, os corpos musicais da era medieval parecem um objeto intangível e talvez improvável para uma investigação histórica. Consideram-se estranhas e bizarras as dimensões da vida musical medieval que se revelam quando consideramos o corpo humano como local de produção musical: há o entendimento entre os ascetas e hagiógrafos, da pele e outras partes do corpo como instrumento musical para ser percutido, pinçado, soprado ou dedilhado; a noção alegórica do Cristo crucificado com uma harpa e suas costelas expostas e seus tendões distendidos como suas cordas ressoantes. A relação corpo-música é enfatizada. As metáforas são contundentes: “corporalidade da cultura musical”; “sonoridade musical como uma prática da carne”; “o corpo humano como um local de produção musical”; “música como uma prática musical corporificada” e “um foco materialista no corpo musical”.²⁹

²⁸ Para compreender melhor a relação da autoflagelação e sua relação com disciplina, obediência e as tradições musicais nos mosteiros e nas comunidades medievais, ver RIBEIRO, Antonio Celso. “*Musica Dolorosa – Sinfonia do Sublime e do Grotesco*”. In: COSTA, Ricardo da (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1). *Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque*, p. 124-164.

²⁹ HOLSINGER, Bruce W. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture. Hildegard of Bingen to Chaucer*. Stanford University Press, 2001.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

Elas fazem sentido quando analisamos uma passagem de Hildegard von Bingen em sua *Scivias*, onde ela imagina uma harpa (*lira*) atravessada no corpo de Cristo, “que significa as alegres canções” dos escolhidos perseguidos: a canção mística que confirma a transformação da tortura física em êxtase religioso. De fato, considerando o seu quase inexecutável responsório “*O vos angeli*”, a tessitura extrema de duas oitavas e uma quinta pode ter uma proposta punitiva, fazendo com que as freiras de sua Ordem sofressem como ela sofria, obrigando-as a participar liturgicamente do sofrimento religioso assim como ela participava misticamente.³⁰

Imagem 2



Detalhe de *O Jardim das Delícias* (1490-1500). Tríptico, Grisalha, óleo sobre painel de madeira de carvalho, 220 x 389 cm, [Museo Nacional del Prado](#), Sala 056A. À esquerda, um homem nu com os braços estendidos e atravessado pelas cordas da harpa. A semelhança com a visão de Hildegard von Bingen não parece ser uma mera coincidência.

³⁰ HOLSINGER, Bruce W. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture. Hildegard of Bingen to Chaucer*, op. cit., p. 135.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

Imagem 3

O vos angeli
Responsory D 159 r-v, R 468v

Composer, Hildegard of Bingen
Transcribed by Beverly R. Lomer

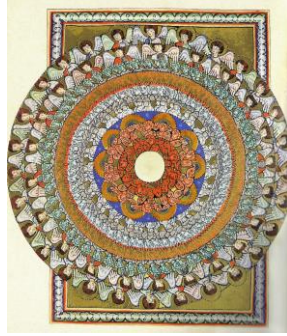
Fragmento inicial e intermediário do responsório *O vos angeli* mostrando uma tessitura vocal totalmente não convencional para a época. *International Society of Hildegard von Bingen Studies*.

V. Ventos do Prazer e Melodias Sensuais: Imanência

Entre 1151 e 1158, Hildegard compila várias obras musicais, dando nome ao ciclo de *Symphonia armonie celestium revelationem*.³¹ Nela, três obras se destacam: *O vos angeli*, *Ave generosa* e *O viridissima virga*. Essas obras têm um lugar privilegiado na filosofia da abadessa por, através da música, conceder o poder de expressar a corporeidade da vida das mulheres e a devoção religiosa muito mais efetivamente do que seria possível através de linguagem poética sozinha.

Enquanto outras ordens monásticas (como os cistercienses, por exemplo) usavam o saltério bíblico como uma justificativa para manter o canto cuidadosamente contido em termos de ambos os alcances e efeito, Hildegard viu nos instrumentos bíblicos uma

³¹ “Sinfonia da Harmonia das Revelações Celestiais” (tradução literal do autor).



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

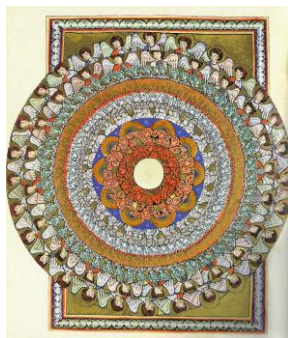
oportunidade para expor sobre a musicalidade do desejo feminino, propriedades das mulheres que, como ela o coloca na *Causae et curae*, fizeram seus corpos musicais apropriados *ad citharizandum*. Lida em conjunto com esta imagem musical do corpo sexual feminino, a insistência de Hildegard em que o ventre da Virgem, em particular, contém música, convida-nos a procurar noutros pontos dos seus volumosos escritos uma chave interpretativa para a musicalidade do desejo e da corporificação no *Symphonia*.

Imagem 4

i - ta quod Fi - li - us e - ius de te la - cta - tus est.
Ven - - ter e - nim tu - us gau - di - um ha - bu - it
cum om - nis ce - le - stis sim - pho - ni - a de te so - nu - it
qui - - a Vir - go Fi - li - um De - - i por - ta - sti
u - bi ca - sti - tas tu - a in De - o cla - ru - it.
Vi - sce - ra tu - a gau - di - - um ha - bu - e - runt

“Ave generosa” – fragmento da parte intermediária da canção (ed. Marianne Richert Pfau, 2:22-24).

A abadessa insistia a respeito da expressividade emocional e física do canto. Em relação às obras mencionadas anteriormente, e as outras obras compiladas na *Symphonia*, elas



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

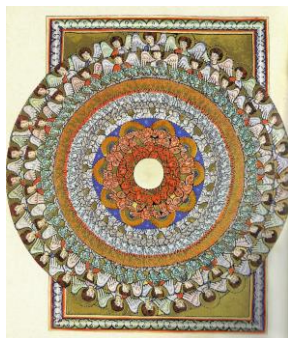
(todas) evidenciam uma abordagem sofisticada entre a retórica musical e as relações música-texto. Essa expressividade melódica é apreciada com maior propriedade quando analisamos as normas melódicas do repertório de hinos da época e constatamos as divergências entre tais normas e as composições de Hildegard.

Como em suas construções musicais do erotismo da espiritualidade, as descrições elaboradas do desejo feminino e sexualidade não dependiam do intercuro com o sexo oposto. Embora exista certas passagens na *Causae et curae* que discutem o intercuro heterossexual de modo positivo, parece claro que Hildegard via a capacidade das mulheres experiencarem desejo sexual e prazer como um atributo do corpo feminino em si, e não como um resultado de estimulação provinda de uma fonte externa, pois (para ela) tanto para os homens como para as mulheres, o desejo surge a partir da medula [espinhal] (*ex medula*) – não da medula ósea.³² Usando da metáfora “ventos do prazer” (*ventus delectationis*), afirmava que uma mulher pode “ser movida ao prazer sem o toque de um homem” (*sine tactu vir in delectationem movetur*). A afirmação é uma clara sugestão de estimulação auto-erótica (página seguinte).

Em *O viridissima virga*, Hildegard constrói uma fusão do desejo espiritual feminino e o prazer sexual. A canção é escrita em um gênero não especificado que abre com uma imagem da vara de Jessé, a *virga* descrita na primeira linha. A vara de Jessé era naturalmente uma imagem comum nas artes visuais da Idade Média; “Enquanto o pai de Davi dorme, a árvore genealógica do Messias é vista nascendo de seus lombos, com profetas e ancestrais sentados nos vários galhos e apontando para Maria entronizada na coroa.”³³

³² Para Joan Cadden, seria “o núcleo ou a parte mais íntima da pessoa”. Ver CADDEN, J. “It takes all kinds : sexuality and gender differences in Hildegard of Bingen’s Book of compound medicine”. In: *Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought, and Religion*, 1984, vol. 40, p. 149-174.

³³ NEWMAN, Barbara. *Symphonia: A Critical Edition of the “Symphonia Armonie Celestium Revelationum”*. Cornell University Press, 2018, p. 276.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

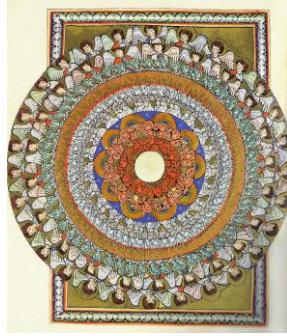
Imagem 5

O vi - ri - dis - si - ma vir - ga
a - - ve que in ven - to - so fla - bro
sci - sci - ta - ti - o - nis san - cto - rum pro - - di - sti.
Cum ve - nit tem - pus quod tu flo - ru - i - sti in ra - mis tu - is
a - ve a - ve sit ti - bi
qui - a ca - lor so - lis in te su - da - vit

“O viridissima virga” – fragmento da parte intermediária da canção (ed. Marianne Richert Pfau, 2:27-29).

Hildegard começa a música elogiando a *virga*, a própria vara, um significante bastante literal do falocentrismo: *virga* em latim é uma palavra comum para pênis em fontes clássicas e medievais, e Hildegard parece estar celebrando a fertilidade masculina e as capacidades regenerativas dos homens:

O viridissima virga ave,
que in ventoso flabro sciscitationis sanctorum prodisti.
Cum venit tempus quod tu floruisti in ramis tuis;
ave, ave sit tibi, quia calor solis in te suadavit sicut odor balsami.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

Nam in te floruit pulcher flos qui odorem dedit omnibus aromatibus que arida erant.³⁴

As conotações eróticas da linguagem se tornam claras na imagem da “rajada de vento” que faz surgir a *virga*. ‘*Ventoso flabro*’ evoca os ventos e as brisas (os “*ventus delectationis*”) dentro dos órgãos genitais que representam a fonte do desejo erótico nas *Causae et curae*; nos ventos prazerosos que permitem que a Vara se levante, a imagem de abertura interpola uma descrição explícita da excitação masculina no tecido devocional do poema.

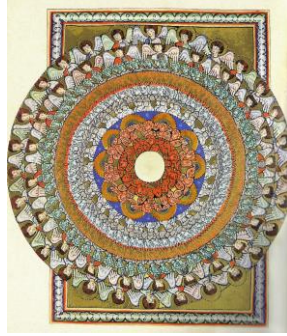
No entanto, à medida que o texto avança, começa a emergir uma forma muito diferente de desejo: a celebração da monja ao corpo feminino e à fertilidade feminina:

Et illa apparuerunt omnia in viriditate plena.
Unde celi dederunt rorem super gramen et omnis terra leta facta est,
quoniam viscera ipsius frumentum protulerunt et
quoniam volucres celi nidos in ipsa habuerunt.
Deinde facta est esca hominibus, et gaudium magnum epulantium.
Unde, o suavis Virgo, in te non deficit ullum gaudium.
Hec omnia Eva contempsit.
Nunc autem laus sit altissimo.³⁵

As especiarias que estavam secas no terceiro verso aparecem em “verdejante gravidez” [*viriditate plena*] no quarto verso. No quinto verso, é claro que o ventre da Terra é o

³⁴ “Salve, ó vara mais verde, que brotaste nos sopros ventosos das orações dos santos, porque chegou o tempo em que os teus ramos floresceram; salve, salve para ti, porque o calor do sol suou em ti como o perfume do bálsamo, porque em ti desabrochou a bela flor, que deu perfume a todas as especiarias que estavam secas.” (tradução do autor a partir da tradução inglesa feita por Barbara Newman).

³⁵ “E todas elas apareceram em verdejante gravidez. Desde que os céus se encheram de orvalho sobre a erva e toda a terra se tornou fecunda, porque o seu próprio ventre produziu grãos, e as aves do céu fizeram nele os seus ninhos. Finalmente foi feito alimento para a humanidade, e grande alegria para os festeiros; daí, ó doce Virgem, em ti não há falta de alegria. Todas estas coisas Eva deitou por terra. Agora que haja louvor ao Altíssimo.” (tradução do autor a partir da tradução inglesa feita por Barbara Newman).



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

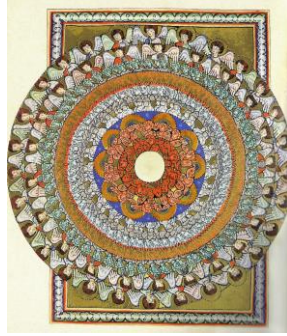
portador da alegria, da verdura e da fecundidade descritas no texto: o *ventus*, o “vento” com que o poema começou, tornou-se agora o *venter* ou ventre, um jogo sutil de palavras latinas através do qual Hildegard transfere os “ventos do prazer” da vara masculina para o ventre feminino. O orvalho sobre a relva celebrado em “*Ave generosa*” reaparece e, noutra trocadilho, *virgo*, a Virgem Maria, substitui *virga*, a vara fállica, bem como a Terra, como imagem central: os ventos do prazer fluem agora para o corpo erotizado da *virgo*.

O calor do sol, o aroma do bálsamo, a bela flor, trigo do ventre servido num banquete: Hildegard experiencia o corpo da Virgem como uma sinestesia do paladar, do tato, da visão, do olfato e, sobretudo, do som, pois todos os outros sentidos são enquadrados numa composição musical.

Para além das suas conotações bíblicas e sexuais, o termo *virga* tinha um significado lexical particular na cultura musical medieval: juntamente com o *punctum*, era uma das variedades mais básicas de neuma na notação do cantochão. De acordo com algumas referências, sabe-se que a própria Hildegard afirmara que “nunca tinha estudado neumas ou qualquer canto quando começou a compor sua música, e é provável que inicialmente não estivesse familiarizada com o vocabulário notacional mais complexo contemporâneo com a sua produção musical – *climacus*, *cephalicus*, *epiphonus*, *pressus*, *quilisma*, etc.

No entanto, parece inconcebível que Hildegard pudesse ter vivido num mosteiro até aos seus quarenta anos e ter-se familiarizado com o vasto repertório beneditino sem ter aprendido esta forma mais básica de notação. De fato, a simplicidade da neuma e sua performance – um tom musical único e não flexionado – a teria tornado uma imagem ideal para iniciar simbolicamente o milagroso processo de composição como Hildegard se descreve experimentando.³⁶

³⁶ HOLSINGER, Bruce W. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture. Hildegard of Bingen to Chaucer*. Stanford University Press, *op. cit.*, p. 122.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
 ISSN 1676-5818

Imagem 6

Table of Neumes

The following table lists the most basic notes and groups:
















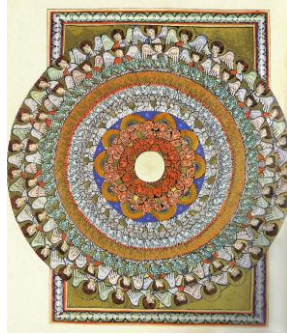
	punctum		virga
	podatus (pes) bottom note sung first		clivis higher note sung first
	torculus all notes are of equal value, sung consecutively		porrectus three notes, the first two at either end of the diagonal
	climacus all notes, including the small <i>rhombus</i> , are of equal value, and are sung consecutively		
	bistropha (distropha) repeated notes sung as a single note of double length		tristropha repeated notes sung as a single note of triple length
	pressus repeated notes sung as a single note of double length		quilisma middle note of a three-note group; the note before is expressed
	scandicus all notes are of equal value		salicus the last <i>two</i> notes form a podatus; the note marked with the ictus is lengthened
	liquescent notes pronounce a diphthong (a-u) or voiced consonant (l, m, n, j, etc.) on the small note		when the first interval of the <i>salicus</i> is a 5th, the <i>first</i> two notes form the podatus; the note marked with the ictus is lengthened

Tabela de neumas utilizadas na música litúrgica medieval. Fonte: [St. Jean de Lalande Library of Rare Books](https://www.stjeanlibrary.com/).



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

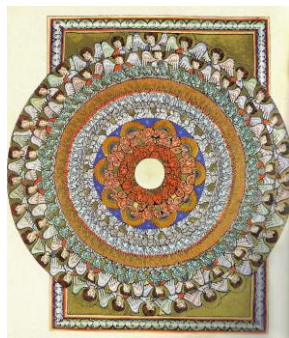
VI. A Música interdita

No ano anterior à sua morte em 1178, quando estava na casa dos oitenta anos, Hildegard e a sua irmandade de Rupertsberg foram interditas pelos prelados de Mainz e depois pelo Arcebispo Christian que, apesar de ser seu arcebispo, vivia na Itália. A polémica centrou-se na decisão de Hildegard e da sua comunidade de enterrar no seu cemitério um jovem nobre revolucionário que tinha sido excomungado pelo arcebispo. Hildegard recusou-se a desenterrar o corpo e removê-lo do seu convento, insistindo que ele tinha recebido os sacramentos e confessado, sido ungido e comungado através de um padre antes de morrer. Para evitar que os prelados de Mainz desenterrassem ele mesmo o corpo, ela foi pessoalmente ao cemitério e removeu todos os vestígios do enterro.

A interdição foi considerada uma punição extremamente rigorosa. Alegando que o jovem permanecera excomungado por ocasião de sua morte, as monjas foram proibidas de participarem da comunhão ou cantar durante a liturgia, sendo permitido apenas que fizesse suas orações e leituras em voz baixa. Num contexto cristão medieval, e particularmente na situação de um convento, onde a missa, os salmos e os ofícios eram a própria força vital da sua existência, as freiras estavam devastadas, ou, nas suas próprias palavras, “afligidas com muita amargura” e “oprimidas por uma grande tristeza”.

A própria Hildegard, que tanto apreciava a música como “o som sagrado através do qual ressoa toda a criação”, estava fora de si. Numa carta escrita durante esta disputa, Hildegard foi obrigada a descrever os seus pontos de vista sobre a música, para apelar ao levantamento da proibição de cantar na liturgia. Depois de várias visitas e apelos, nos quais – como as cartas e a biografia revelam – as rivalidades locais entre a diocese de Mainz e a de Colônia também desempenharam um papel, o interdito foi finalmente levantado. Nos últimos meses da sua vida, suas atividades à rotina beneditina normal de oração e louvor.³⁷

³⁷ HILDEGARD OF BINGEN. *Select Writings* (translated with an Introduction by Mark Atherton). London: Penguin Books, 2001, p. 19.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

Em sua carta ao arcebispo, Hildegard lamenta que, com a interdição, ele silencia a mais maravilhosa música do Reno; que todos os profetas escreveram música e precisam de música, mas essa música foi agora silenciada no Reno. Ela conclui a carta com uma admoestação: Aqueles que escolherem silenciar a música nesta vida irão para um lugar onde ficarão “sem a companhia dos cânticos angélicos de louvor no céu”. O interdito foi retirado e Hildegard morreu a 17 de setembro de 1179.³⁸

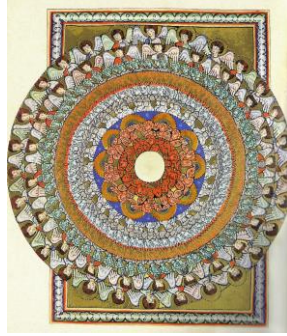
VII. *Anti-música*: ruídos, Satanás e seus anjos

A sensibilidade de Hildegard ao som se limitava aos sons de toda espécie, incluindo os instrumentais, vocais, cantados, falados e tocados. As referências da monja sobre o sofrimento, dor e lampejos visuais que ela era acometida antes e depois das visões eram entendidas pelos especialistas como sendo crises de enxaqueca, o que, de certa forma, explica suas referências a vento, trovão, água corrente, ruído, gritos, berros e até mesmo assobios, o que possibilitou a ela a construção de uma verdadeira teologia do som em seus escritos. Ela ouvia o som de água corrente em várias de suas visões. Quando ela via o inferno, os sons feitos pelos castigos presentes no mesmo eram “como o entrechoque (das ondas) do mar e o correr de torrentes de água” (LVM, VI. 10.103).³⁹

Por outro lado, ela se lembrou de “sons do mar e de muitas águas” quando viu aqueles que viviam no céu (11.64) e “[s]uas vozes soam como águas impetuosas porque quando louvam eles soam como um som e como o sopro espiritual de uma vontade” (1.50.784). O material da fantasmagoria interior de Hildegard fundiu-se com seu projeto exegético. Enquanto a analogia entre água corrente e inferno não aparece nas escrituras, a comparação com várias vozes no céu aparece. No Apocalipse 1:15, a voz de Cristo é “como o som de muitas águas”. Em 14:2 a voz que João ouve do céu é como o “ruído de muitas águas” e em 19:6 João ouve o som de uma grande multidão “como a voz de muitas águas... dizendo: Aleluia, porque o Senhor nosso Deus, o Todo-Poderoso, reinou.”

³⁸ FOX, Matthew. *Illuminations of Hildegard of Bingen*. Bear & Company, 1985, p. 12.

³⁹ HILDEGARD VON BINGEN. *Liber vite meritorum* (ed.: Angela Carlevaris). Brepols: *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, Vol. XC, 1995.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

No *Liber divinatorum operum*, o rugido do mar significa a plenitude do louvor da criação oferecido por “seres humanos e anjos”.⁴⁰ Hildegard é muito cuidadosa em descrever os sons específicos da água para cada propósito e lugar. Os sons de todos os elementos são empregados para suas descrições do que ela ouve. Em *Liber vitae meritorum*, os sentidos de Hildegard são assaltados com imagens vívidas e uma enxurrada de sons, musicais e não musicais, durante suas visões e ela tenta contá-los em detalhes para transmitir sua mensagem com clareza.

Da mesma forma, em *Scivias*, Hildegard antropomorfiza a natureza e os elementos. Eles clamam contra os homens e “reclamam que ... a natureza humana é tão rebelde contra Deus... eles são barulhentos e terríveis sobre o assunto do homem” (III.5.17.472). Os gritos da natureza são “sons barulhentos ... inspirando medo com seus terrores”. Os precedentes bíblicos para essa técnica são poucos. O grande anjo no terceiro capítulo do Apocalipse chora: “[S]ete trovões emitiram suas vozes. E quando os sete trovões emitiram suas vozes, eu estava prestes a escrever: e ouvi uma voz do céu me dizendo: Sele as coisas que os sete trovões falaram e não as escreva (3-4).”

Tal como o som tem muitas utilizações positivas e poderosas no mundo natural, também os sons demoníacos, sob a direção de Satanás, podem desmoralizar e destruir. A Babilônia, tradicionalmente o lugar do mal e da confusão, abafa os gritos de socorro do pecador com “tal ruído e bramido de águas sonoras que não podeis ouvir a minha voz” (*Scivias* 1.4.1.13). Uma das descrições mais gráficas e metaforicamente interessantes é a representação do mal na LVM: “Vi uma nuvem negra cheia de ventos fortes, o estrondo de trovões e tempestades de chuva. Os espíritos malignos de que falei antes lançavam fogo como gotas de chuva” (LVM, 1.94.111).

As visões do mal de Hildegard são das mais impressionantes pela sua visão e pelos seus sons. Os que tinham pecado eram vistos num fogo que: “... continha muitos vermes ardentes que faziam muito barulho com os seus assobios e movimentos. As almas

⁴⁰ FOX, Matthew (ed.). *Hildegard of Bingen's Book of Divine Works, with Letters and Songs* (trans.: Robert Cunningham *et al.*). Santa Fe: Inner Traditions/Bear & Company, 1987.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

daqueles que tinham pecado por impudência enquanto estavam vivos estavam a ser torcidas de tal forma neste fogo amargo que não conseguiam encontrar nenhum buraco de ar na densidade que envolvia o fogo”.⁴¹ Não há nada na escrita apocalíptica mais gráfico do que as descrições de Hildegard do ambiente visual e auditivo da Geena. À medida que a sua carreira de escritora prossegue, as imagens e os sons tornam-se cada vez mais perturbadores: imagens do mal rodeiam Deus e o Homem na Parte III do LVM. Uma delas é uma mulher, significando o desespero, que “estava ao lado de uma montanha de enxofre. Os que se afundavam na escuridão faziam um grande estrondo e à sua direita havia o som de um grande trovão” (III. 12.18).⁴²

A quarta imagem da Parte V representa a avareza; ela está: ...rodeada de muitas serpentes de aspeto horrível, porque é assaltada pelas obras indescritíveis e monstruosas do demónio. Estas serpentes fazem muito barulho e agitação com as suas caudas na escuridão da infidelidade, com o poder do seu mal, quando não permitem que ninguém tenha paz e sossego” (33.45). O som demoníaco, pano de fundo constante das suas experiências interiores, está sempre mudando, o que não acontece no céu, onde há louvor e música contínuos ‘de todos os gêneros’.⁴³

⁴¹ HOZESKI, Bruce W. (trans.). *The Book of the Rewards of Life. Liber Vitae Meritorum*. Oxford University Press, 1994.

⁴² Existem inúmeras descrições do Inferno nas Escrituras. No entanto, nenhuma delas inclui seus sons. Dizem que Jonas gritou do Inferno (Jon. 2.2), mas os demônios, o Diabo e seus anjos não são descritos sonoramente na Bíblia. Ver HENDERSON, Geraldine E. *A Sound Theology: The Vital Position of Sound and Music to Hildegard of Bingen's Theology and Public Identity*. Dissertation Doctor of Philosophy. University of Nebraska, 2003.

⁴³ Os anjos de Satanás, ao se rebelarem no Céu, clamaram que Lúcifer merecia ser o primeiro no Reino dos Céus e clamaram com raiva (LDO 1.4.13.15). Quando, “com grande clamor”, eles “levam os homens a se esquecerem de Deus e os convencem a não se lembrarem de seu Criador ou a não fazerem sua obra”; e com seu grande clamor eles “...mostram discórdia aos homens e os exortam a serem problemáticos e a fugirem da harmonia das virtudes”; eles o convencem a seguir esquemas mágicos e feitiçaria (LVM, V.49, 59, 55, 46). Ver HENDERSON, Geraldine E. *A Sound Theology: The Vital Position of Sound and Music to Hildegard of Bingen's Theology and Public Identity*, *op. cit.*, p. 68.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

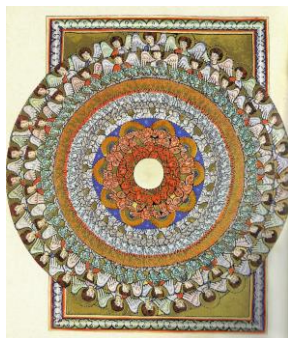
Para a abadessa, o mal habita sempre um lugar de ruído atormentador, um lugar onde a melhor esperança não está na música ou em qualquer tipo de som, mas no silêncio. A terceira imagem da seção III da LVM representa a maldade. Esta imagem, representando o mal, deve discriminar os sons que ouve: Os ventos rugem nos seus ouvidos, mas esta imagem peneira cuidadosamente o ruído, ouvindo o que são e o que foram, porque quando os homens dirigem os seus esforços sem rumo, recebem muitas sugestões malignas e iniquidades infernais nos ouvidos dos seus corações, e percebendo-as avidamente, dirigem-lhes as suas vontades, pois sabem que estas coisas podem ser adaptadas convenientemente aos seus desejos carnis.⁴⁴

Nesta descrição, o mal faz um esforço concertado para ser capaz de ouvir “sugestões malignas”. Como foi referido no último capítulo, outros escritores retrataram frequentemente o pagão ou o pagão a apreciar a música “bestial” da dança, do canto e dos instrumentos, mas Hildegard não pode conceder aos sem-igreja qualquer lugar na música. Os incrédulos gritam, berram e berram. Finalmente, Satanás tem um lugar especial na paleta sonora de Hildegard. A demonstração mais dramática deste facto encontra-se no Ordo, onde, no meio do canto das Virtudes, lhe é permitido um diálogo falado e um grito sobrenatural.

Na parte III do LDO, Cristo descreve a sua consternação a Deus Pai: Agora, sinto-me angustiado por, de acordo com as tuas instruções, ter assumido a veste de carne e ter de suportar o facto de os meus próprios membros, que estão ligados pelo sacramento do batismo, se afastarem de mim e serem vítimas do desprezo do riso diabólico, enquanto ouvem o filho da corrupção e o veneram (III. 10.34).⁴⁵

⁴⁴ HOZESKI, Bruce W. (trans.). *The Book of the Rewards of Life. Liber Vitae Meritorum*. Oxford University Press, 1994 (trans. 32.42).

⁴⁵ *Idem*, p. 72-73.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Espirit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

Imagem 7



Uma das representações do diabo feitas por Hildegard von Bingen em *Scivias* – *Rupertsberger Codex* (c. 1175). O manuscrito original, perdido, foi copiado à mão por freiras da Abadia de Santa Hildegarda entre 1927 e 1933.

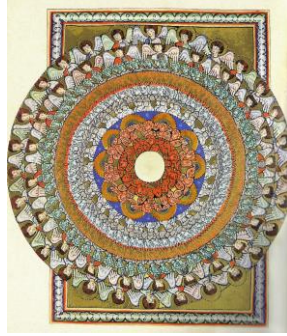
VIII. O som inaugura um modo de passagem: a *Música Celestial* – *Transcendência*

Porque o som transporta as palavras para o alto, como o vento levanta a águia para que ela possa voar. Assim a alma emite o som da razão na audição e no entendimento da humanidade, para que as suas forças sejam compreendidas e todas as suas obras trazidas à perfeição.⁴⁶

Quanto à origem do som, numa correspondência com Elisabeth de Schönau (1126-1164), Hildegard insinua que, como vasos de barro, o homem é apenas um instrumento escolhido para “soar os mistérios de Deus como uma trombeta”.⁴⁷ A trombeta (tuba)

⁴⁶ Ver *Scivias II*, 6.36, onde a voz do sacerdote é uma invocação da presença: “Ó homem, como vês, quando o sacrifício é oferecido no altar e o sacerdote começa a invocar-me com as palavras que o Espírito Santo lhe designa, em verdade te digo que estou ali no meu calor ardente e com plena vontade aperfeiçoar o sacramento.” – HILDEGARD VON BINGEN. *Scivias* (trans.: Columba Hart and Jane Bishop). *Paulist Classics of Western Spirituality*. New York: Paulist Press, 1990, p. 260.

⁴⁷ Para melhor compreensão sobre essa passagem, ver HOLSINGER, Bruce W. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture. Hildegard of Bingen to Chaucer*, op. cit., p. 90.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

emite o som, mas não o produz “a não ser que outro sobre nela para produzir o som”. Não só as nossas palavras são elevadas à alteridade no e através do som, mas como vasos vazios, tornamos sonoros os mistérios de Deus, quando Ele respira através de nós, nos anima, e nos tornamos o veículo somático para a ressonância e o intercâmbio com a Sua Palavra.

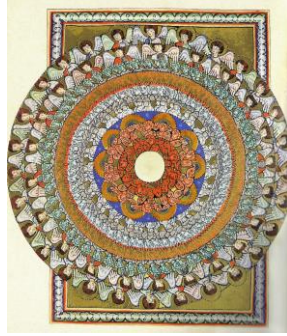
Em *Scivias* (III.13.12), Hildegard reconstitui um corpo sonoro completo. As palavras designam um corpo físico (*sic et verbum corpus designat*); a consonância sinfônica manifesta o verdadeiro espírito (*symphonia vero spiritum manifestat*); e a harmonia celeste anuncia a divindade (*quoniam et coelestis harmonia divinitatem denuntiat*). Depois, na seção seguinte (III.13.13), Hildegard propõe uma ligação entre o corpo sônico e o poder de Deus, de uma forma que faz lembrar Agostinho.

Tal como Agostinho usa a imagem da música como forma de conceber a alteridade providencial, Hildegard escreve: “tal como o poder de Deus voa por todo o lado e rodeia todas as coisas – sem que nada lhe resista a ele – assim também a racionalidade das pessoas tem uma grande força para ouvir os sons de vozes vivas [*vivis vocibus sonare*]”.⁴⁸

Na sequência, passa a descrever a dimensão do som, desenvolvendo o mecanismo soteriológico da sinfonia: “E a alma das pessoas pode ser despertada da preguiça para a a vigilância por um espetáculo musical [sinfonia]”. As referências ao som atingem o auge nesta seção, a única seção de III.13 que contém duas repetições do termo *vox multitudinis*, seguido de sete exortações que relatam como a escuta das consonâncias sinfônicas ajudará o homem na sua pobre e frágil natureza. Hildegard exorta a Humanidade:

Escutem nesta música o som do amor ardente que se manifesta nas palavras da juventude virginal [*audis in symphonia sonum de igneo ardore virginalis pudoris*];

⁴⁸ GARDINER, Michael C. *Hildegard von Bingen's Ordo Virtutum A Musical and Metaphysical Analysis*. New York: Routledge, 2019.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

Escutai também o som que sai da agudeza das luzes vivas que brilham na cidade celeste [*et sonum de acumine viventium luminum in superna civitate lucentium*];

o som proveniente dos profundos sermões dos profetas [*et sonum de prophetia profundorum sermonum*];

o som que se espalha das palavras maravilhosas dos apóstolos [*et sonum de dilatatione apostolatus mirabilium verborum*];

o som que sai do derramamento do sangue dos que se oferecem de sangue dos que se oferecem fielmente [*et sonum de effusione sanguinis fideliter se offerentium*];

o som que vem dos segredos do ofício sacerdotal [*et sonum de sacerdotali officio secretorum*];

e o som que vem da mais alta verdura dos que florescem na virgindade [*et sonum de virginali gradu in superna viridine florentium*].⁴⁹

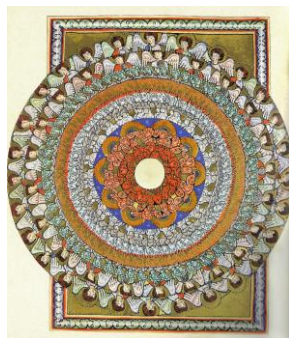
Omnis caelestis harmonia speculum divinitatis est, et horto speculum omnium miraculorum est Dei – Toda a harmonia celestial é um espelho da divindade, e o homem é um espelho de todos os milagres de Deus.⁵⁰ *Beleza e estranhamento*: é assim que contemporâneos de Hildegard tratavam sua música. Dieter de Echternach⁵¹, um dos seus hagiógrafos, ficou maravilhado com o “*cântico de melodia extremamente doce*” que ela criou “com uma harmonia espantosa” (*mirabili symphonia*). E Volmar⁵² deliciou-se com a sua *vox inaudite melodie* – música estranha e inaudita, apontando em direção às melodias inauditas que o

⁴⁹ HOZESKI, Bruce W. (trans.). *The Book of the Rewards of Life. Liber Vitae Meritorum*. Oxford University Press, 1994.

⁵⁰ Citado por Hildegard von Bingen em *Causae et curae*.

⁵¹ DIETER OF ECHTERNACH, SAINT DISIBOD, Gottfried. “Vita Sanctae Hildegardis 2.16”. In: *Patrologiae cursus completus: series latina* (ed. Migne, J.-P.). Paris, 1841-1864, p. 197.

⁵² Volmar de St. Disibod, reitor do seu convento, deu apoio moral e ajuda física no ato de escrever. Além disso, o Volmar foi o seu corretor, corrigindo o seu latim pouco culto e, de certa forma, defeituoso, sem alterar substancialmente o seu trabalho. Hildegard continuaria a depender até à morte de Volmar em 1173, seis anos antes da sua. Ver NEWMAN, Barbara. *Symphonia: A Critical Edition of the “Symphonia Armonie Celestium Revelationum”*. Cornell University Press, 2018.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

poeta inglês John Keats (1795-1821) diria serem as mais doces. Hildegard podia dizer do seu dom musical, como disse das *Scivias*, que o adquiriu “não através de lábios humanos, nem através da inteligência e engenho humanos, nem através de um desejo de composição humana”, mas apenas através de Deus.⁵³

Devido a estas reivindicações diretas de inspiração divina, a *Symphonia* é para a hinografia medieval a maior referência do gênero. O que quer que a arte consciente tenha feito ou deixado por fazer, a inspiração é declarada como Outro. Tanto Volmar como Dieter, bem como a própria Hildegard, mencionaram a sua música em ligação com outro projeto, a *Lingua ignota* ou “Língua Desconhecida”, que também a ocupou durante a década de 1150. Esta obra excepcional, um glossário de cerca de nove centenas de nomes inventados para seres terrestres e celestiais, tem o seu próprio “alfabeto desconhecido” de vinte e três caracteres. Inclui tanto um vocabulário litúrgico como termos para todos os aspectos da vida quotidiana no mosteiro, tais como os nomes de todos os objetos do vestiário, do jardim de ervas e do *scriptorium*.

A *Lingua ignota* pode ter sido uma espécie de língua secreta para os iniciados, utilizada para criar uma atmosfera de intensidade mística no convento. O fato de Hildegard e os seus colaboradores falarem dela ao mesmo tempo que da sua música sugere que estas obras tinham uma função comum. Ambas foram reveladas do céu e tinham um significado arcano, e ambas podiam ser partilhadas pela congregação privilegiada que se esforçava por imitar a vida do céu na terra. Algumas palavras da *Lingua ignota* aparecem em uma antífona de Hildegard, *O orchis Ecclesia* (n.º 68), e num manuscrito as letras do alfabeto desconhecido estão escritas em pautas musicais juntamente com o *Kyrie* e *O virga mediatrix* (n.º r8).⁵⁴

Alinhado ao pensamento de Hildegard, quanto ao papel da música, Jacques de Liège (Jacobus Leodiensis, †1330) sugere que um gesto ou movimento não precisa afetar os

⁵³ HILDEGARD VON BINGEN. *Scivias* (trans.: Columba Hart and Jane Bishop). *Paulist Classics of Western Spirituality*. New York: Paulist Press, 1990, p. 3.

⁵⁴ O manuscrito faz parte do acervo da Vienna, Nationalbibliothek Cod. 1016, fols. usv-II9' (13th c.).



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Transcendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

corpos físicos para ser musical. De fato, ele postula que o tipo de música mais rarefeito e perfeito não é observado na matéria física, mas opera de forma análoga à matéria, no movimento do intelecto. Este tipo de música existe no espaço de ressonância das coisas transcendentais, das coisas metafísicas e dos seres puramente intelectuais: as mentes angélicas. Os anjos, note-se, foram objeto de bastante controvérsia no discurso filosófico dos séculos XIII e XIV, e a sua identidade como “substâncias separadas” – formas sem corpos físicos – significava que a sua “música” era inerentemente diferente de qualquer outro tipo anteriormente teorizado.

A teologia medieval, de um modo geral, acreditava que os anjos eram incorpóreos, criaturas do intelecto e não do corpo, um dogma cujas raízes remontavam aos Padres da Igreja. Agostinho, por exemplo, observou que “os anjos [...] não têm corpos que possam ser sentidos”.⁵⁵ Mas não era assim tão simples, como claramente demonstram os debates sobre a substância angelical, o conhecimento, a comunicação e a individualidade dos anjos neste período.⁵⁶ Até São Tomás de Aquino (1225-1274) mudou de opinião sobre a forma exata dos anjos trabalharem, cantarem e subsistirem, acabando por decidir que estavam, de fato, separados do reino físico. “Deve haver algumas criaturas incorpóreas”, diz ele,

porque o que Deus pretende principalmente nas criaturas é o bem, e este consiste na assimilação ao próprio Deus. E a perfeita assimilação de um efeito a uma causa realiza-se

⁵⁵ *Apud* BYRNE, James Steven. “Angels and the Physics of Place in the Early Fourteenth Century”. In: RAYMOND, Joad (ed.). *Conversations with Angels: Essays Towards a History of Spiritual Communication, 1100-1700*. New York: Palgrave MacMillan, 2011, p. 52.

⁵⁶ A filosofia de Aquino exige que o mundo esteja repleto de seres em todos os níveis da criação. Um universo completo, portanto, incluirá seres criados que, transcendendo o material, têm corpos intelectuais. Estes corpos são, em comparação com Deus, “materiais e corpóreos”, mas não são materiais ou corpóreos em qualquer sentido humano da palavra. Estes seres, como qualquer outro ser criado, são também necessariamente seres potenciais, de alguma forma, não atingindo a perfeição completa, a essência total e, portanto, a perfeita atualidade (característica que só Deus possui). É essa potencialidade que permite ao homem ter algum conhecimento dos anjos; também eles se manifestam como seres criados, e não são redutíveis à singularidade do ser divino. Ver LESCOE, F. J. (ed.). *Aquinas's Treatise on Separate Substances*. West Hartford Connecticut: St. Joseph's College, 1963.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

quando o efeito imita a causa [...] Ora, Deus produz a criatura pelo seu intelecto e pela sua vontade. Por isso, a perfeição do universo exige que haja criaturas intelectuais.⁵⁷

Mas, se é assim, como é que os anjos podem cantar? A música, afinal de contas, tem a ver com corpos materiais. E, no entanto, os anjos, não tendo esses corpos materiais, continuavam a fazer música, como ilustram as Escrituras e a literatura devocional sobre as visitas angélicas.⁵⁸ Havia uma contradição fundamental entre a existência do canto angélico e a sua base lógica; foi esta questão que Jacques de Liège tentou resolver acrescentando a *musica celestis* – com a sua ressonância de corpos intelectuais – à atual taxonomia musical *boeciana*.

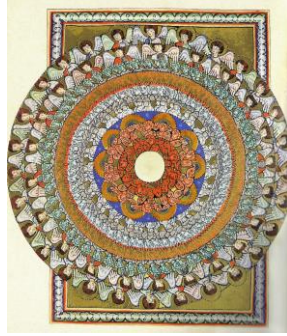
Além disso, os seres humanos afirmavam ter ouvido música angélica, apesar do fato de algumas teorias medievais do conhecimento considerarem impossível este tipo de comunicação interespecies. Se os anjos podiam cantar, como é que essa música tinha alguma relação ou efeito nos seres humanos? Como é que, por exemplo, Richard Rolle (c. 1300-1349),⁵⁹ enlevado nas alturas do amor divino, ouvia a música dos anjos – e com que tipo de ouvidos? Como é que os humanos ouviam a *musica celestis*?⁶⁰ Como soava a *musica celestis*? E, talvez o mais importante de tudo, até que ponto o místico do final da Idade Média, fosse *cantor*, *musicus* ou *lector*, estava consciente dos debates filosóficos por detrás do canto angélico e da contradição lógica inerente a esta forma de participação divina?

⁵⁷ LESCOE, F. J. (ed.). *Aquinas's Treatise on Separate Substances*. West Hartford Connecticut: St. Joseph's College, 1963.

⁵⁸ Isaías 6:3, Apocalipse 5:11 e 7:11, e Zacarias 1:12 são alguns exemplos de visitas de anjos na Bíblia; a literatura popular e devocional do final da Idade Média está repleta de anjos a interagir diretamente com o mundo. Ver *Vulgate New Testament with the Douay Version of 1582 in Parallel Columns*. London: Samuel Bagster and Sons, 1872.

⁵⁹ ROLLE, Richard. *The Fire of Love and the Mending of Life or the Rule of Living*. London: EETS, 1896, p. 72.

⁶⁰ STEPHENS, Walter. "Strategies of interspecies Communication, 1100-1200". In: RAYMOND, Joad (ed.). *Conversations with Angels: Essays Towards a History of Spiritual Communication, 1100-1700*. New York: Palgrave MacMillan, 2011, pp. 25-48.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

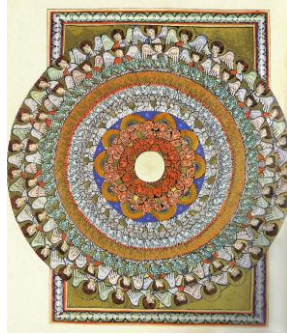
As respostas a estas questões dependem, evidentemente, da formação ou da comunidade textual em que cada escritor se inseria, quer fosse a universidade, uma biblioteca monástica ou a literatura devocional vernacular. Esta dissertação traça quatro comunidades textuais relacionadas com o canto celestial, mapeando as formas como as alegações de ter ouvido os cânticos dos anjos – e as subsequentes tentativas de escrever sobre isso – podiam ser apropriadas, aprovadas ou mal interpretadas.

Quer os escritores do século XIV abordados neste artigo conhecessem ou não a sua filosofia escolástica, estavam a participar no debate sobre a *musica celestis* e, com ele, numa investigação da capacidade da mente humana para comunicar para além do corpo físico. Qual foi o cântico angelical que Rolle experimentou e como escreveu sobre ele? A opinião geral dos estudiosos é que Rolle privilegiou o *affectus* em detrimento do *intellectus*, afirmando que a sua espiritualidade e a sua relação com o *canor* são mais experienciais do que filosóficas.

O fato de Rolle implicitamente privilegiar o afeto em detrimento da compreensão intelectual e mesmo gramatical levou os escritores posteriores a revisões cautelosas da sua obra, mas, por essa mesma razão, seu legado demonstra o poder da afetividade para seu público contemporâneo. Rolle estava mais sintonizado com a natureza fática e ilocucionária da canção, subordinando o significado gramatical ao desejo afetivo, tendência que levou a uma perigosa desvinculação do significado linguístico ou discursivo que autores posteriores, como Walter Hilton (c. 1340-1396), procuraram domar.⁶¹ Ela não está sozinha nesta avaliação. Robert Boenig descreve a espiritualidade de Rolle como afetiva em vez de filosófica, como literal em vez de metafórica, hábito que encheu seu *canor* de lascívia e perigo, exatamente o que a teologia medieval temia.⁶²

⁶¹ ZIEMAN, Katherine. “The Perils of Canor: Mystical Authority, Alliteration, and Extragrammatical Meaning in Rolle, the Cloud-Author, and Hilton”. In: *Yearbook of Langland Studies*, no. 22, 2008, p. 137.

⁶² BOENIG, Robert. “St Augustine’s Jubilus and Richard Rolle’s Canor”. In: *Vox Mystica: Essays in Honor of Valerie M. Lagorio*. Cambridge: D. S. Brewer, 1995, pp. 75-86.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

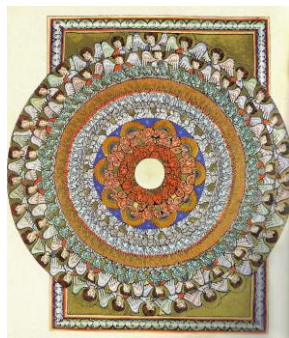
O *canor rolandês* estava particularmente relacionado com o afeto: enquanto Rolle tinha textos-fonte vitorianos ou bonaventurianos para dois dos seus três modos de experimentar Deus (fervor e *dulcor*), o *canor* era sua própria criação. Aqui, Rolle ultrapassa a linguagem tradicional da espiritualidade afetiva para sua vida, sua fonte mais significativa.⁶³ Ao escrever sobre o *canor*, Rolle estava a escrever sua autobiografia espiritual e a afirmar-se como autor. Em sua obra, uma coisa é constante: quando Rolle fala do ápice da experiência mística – o *canor* – ele tem consciência aguda da forma, do estilo e de como captar o espírito da *musica celestis* apesar da sua inefabilidade, recorrendo frequentemente a técnicas como a aliteração, explosões extáticas, *políptoton*, antíteses sintáticas e metaforização para elevar a linguagem para além da prosódia normal. Hildegard, em contrapartida, não tinha formação musical acadêmica, mas já compunha música na década de 1140, e parece provável que todas as suas canções escritas antes de 1151 tenham sido incorporadas nas *Scivias*.

A última “visão” registada nessa obra não é de fato uma visão, mas a transcrição de um *concerto celestial* que a visionária ouviu quando os céus se abriram para ela. No *Prefácio* a este segmento conclusivo da sua obra, Hildegard escreveu que tinha visto um “céu luminosíssimo” no qual ouviu um “som como a voz de uma multidão cantando em harmonia, em louvor à hierarquia celeste.” Seguem-se catorze cânticos em honra da Virgem Maria, aos anjos e aos santos, embora os manuscritos de *Scivias* não incluam sua notação. Depois dos cânticos vem um esboço dramático que apresenta uma alma peregrina dividida entre o demônio e um e um coro de Virtudes personificados.

Este esboço é o núcleo de uma peça moral envolvente, o *Ordo virtutum* (*Jogo das Virtudes*)⁶⁴, drama musical que Hildegard em algum momento expandiu e musicou, um

⁶³ WATSON, Nicholas. *Richard Rolle and the Invention of Authority*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 66. Na opinião de Watson, o *canor* de Rolle é canto angélico, contemplação, forma de pregação e expressão verbal de sua autoridade para pregar. Watson observou que o tom autobiográfico que satura a obra de Rolle separa-o do seu modelo formulaico mais próximo, a espiritualidade de Boaventura.

⁶⁴ GARDINER, Michael C. *Hildegard von Bingen's Ordo Virtutum A Musical and Metaphysical Analysis*. New York: Routledge, 2019.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

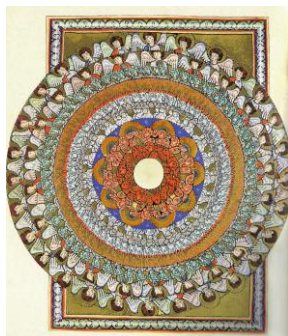
dos primeiros exemplos conhecidos de uma composição em grande escala de um compositor no cânone ocidental, não somente pela longa duração da obra, o que a distingue dos seus percussores, mas também por conta de seu complexo imaginário e sua narrativa não bíblica, algo que desafiou a classificação de seu contexto e gênero. Trata-se de uma *meditação poética* sobre a queda de uma alma, em que o *Ordo* emprega uma série de virtudes personificadas e forças musicais ao longo dos seus oitenta e sete cânticos.

Conclusão

O dualismo e a dialética eram conceitos constantes no cotidiano da abadessa Hildegard von Bingen. A *transcendência*, representada pelo conceito de *agia chara* – o gozo santo, celestial, transcendental – e a *imanência* – representada pelo *gaudio*, pelo prazer sensual, pela música humana, beirando o lascivo – formava o terreno ideal para o florescimento das alternâncias entre o sacro e o profano. Neste sentido, a música cumpriria um papel de extrema relevância, pela incontestável influência nos dois principais sentidos do ser humano – o corpo e a alma. Ao olhar para a música como corruptiva ou regeneradora, os escritores patrísticos debateram-se com interpretações do Saltério, especialmente os instrumentos musicais usados (a *Exortação aos Gregos*, de Clemente, demonstra claramente esta divisão). Metaforicamente, Cristo é, para ele, o Novo Cântico. No mesmo parágrafo da diatribe anterior contra a música, ele defende o poder vivificante do canto cristão.⁶⁵

As complexas definições medievais de música causam dificuldades aos estudiosos do século XXI. É evidente que quando os escritores medievais consideram a ideia de “canção”, ela tem múltiplas camadas de significado que, especialmente num sentido espiritual, se misturam com a ideia de música audível, música instrumental e canção. Apesar das tentativas boecianas de a categorizar, a música não era apenas *mundana*, *humana*, ou *instrumentalis*, mas uma combinação de duas ou das três coisas na mente

⁶⁵ HENDERSON, Geraldine E. *A Sound Theology: The Vital Position of Sound and Music to Hildegard of Bingen's Theology and Public Identity*, *op. cit.*, p. 40.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

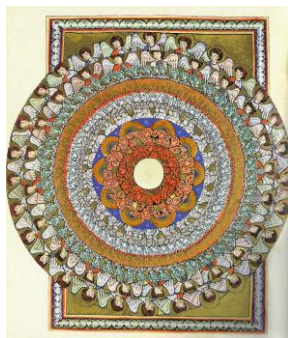
medieval, além do acréscimo de outra categoria às três originais de Boécio: *musica celestis*, como postulado por Jacques de Liège.

A variedade de definições para o termo ‘música’ permitiu interpretações exegéticas criativas e que explicavam as referências musicais bíblicas dentro da construção de um entendimento teológico aceite. Hildegard aproveitou ao máximo o vasto leque de possibilidades de interpretação da natureza da música, ampliando as anteriores e acrescentando o que era necessário à sua própria teologia do som.

Quaisquer dúvidas que outros escritores medievais possam ter tido sobre o lugar da música na vida do cristão para Hildegard eram completamente irrelevantes, como atesta a sua famosa apologética da música, a carta que enviou aos bispos recalcitrantes de Mainz (*Cartas*, I, 77-8). Face a essas condições, podemos assuntar que a inspiração, divina ou humana aliada ao seu não conhecimento de uma teoria musical mais profunda e mesmo dogmática, propiciou a Hildegard criar uma obra inusitada e avançada para seu tempo, inovação como prenúncio do que seria a música do futuro.

Fontes citadas

- Adalboldi Episcopi Ultraiectensis Epistola cum tractatu de musica instrumentali humanaque ac mundana* (ed.: J. Smits van Waesberghe). *Divitiae Musicae Artis* A.II; Buren, 1981.
- ALCUIN, *Epist. 149* (ed.: Duemmler), *MGH Epist. 4. In: Epistolae* (ed.: E. Duemmler), *MGH Ep. Carol. Aevi II* (1895) 1-481 [by no.; letters to Alcuin and other docs. cited as *Ep. Alcuin.*]
- AURÉLIEN DE RÉOME. *Musica Disciplina*. Collection “Épitome musical” dirigée par Philippe Vendrix et Philippe Canguilhem. Centre d’études supérieures de la Renaissance. Université de Tours/UMR 7323 du CNRS, Belgium, 2021.
- CASSIODORO. *Institutiones. Introdução às letras divinas e seculares* (trad. e notas: Hugo Medeiros). Campinas: CEDET, 2018.
- CLEMENT OF ALEXANDRIA. *The Exhortation to the Greeks. The Rich Man's Salvation. To the Newly Baptized* (translated by G. W. Butterworth). *Loeb Classical Library 92*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1919.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

- DIETRICH OF ECHTERNACH, SAINT DISIBOD, Gottfried. *Vita Sanctae Hildegardis* 2.16. In *Patrologiae cursus completus: series latina*, ed. Migne, J.-P., Paris, 1841-1864.
- FUBERT OF CHARTRES. *Sermo IV: De Nativitate Beatissimae Mariae Virginis*. PL 141, 322D-323A.
- HILDEGARD VON BINGEN. *Liber vite meritorum* (ed.: Angela Carlevaris). Brepols: *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, Vol. XC, 1995.
- HILDEGARD VON BINGEN. *Scivias* (trans.: Columba Hart and Jane Bishop). *Paulist Classics of Western Spirituality*. New York: Paulist Press, 1990.
- HILDEGARD OF BINGEN. *Select Writings* (translated with an Introduction by Mark Atherton). London: Penguin Books, 2001.
- HOZESKI, Bruce W. (trans.). *The Book of the Rewards of Life. Liber Vitae Meritorum*. Oxford University Press, 1994.
- MANUSCRITOS: Vienna, Nationalbibliothek Cod. 1016, fols. usv-II9' (13th c.).
- PEIPER, Rudolf. "Beiträge zur Lateinischen Cato-Litteratur." Dr. Ernst Höpfner and Dr. Julius Zacher, Eds. *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, vol. 5. Halle: Verlag Der Buchhandlung des Waisenhauses, 1874, pp. 165-186.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías I* (trad.: Jose Oroz Reta). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), MM.
- Vulgate New Testament with the Douay Version of 1582 in Parallel Columns*. London: Samuel Bagster and Sons, 1872.

Bibliografia citada

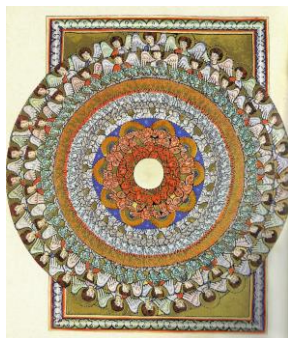
- BRAGARD, R., 'Joseph Smits van Waesberghe et les Divitiae musicae artis', *Revue Belge de Musicologie*, 41, 1987, pp. 9-16.
- BALDWIN, John W. 'From the ordeal to confession: in search of lay religion in early-thirteenth-century france'. In: BILLER, Peter; MINNIS, A. J. (eds.). *Handling sin: confession in the Middle Ages*. York Studies in Medieval Theology, 2. Woodbridge: York Medieval Press, 1998, pp. 191-209.
- BOENIG, Robert. "St Augustine's Jubilus and Richard Rolle's Canor". In: *Vox Mystica: Essays in Honor of Valerie M. Lagorio*. Cambridge: D. S. Brewer, 1995, pp. 75-86.
- BRITANNICA, *The Editors of Encyclopaedia*. "Piers Plowman". *Encyclopedia Britannica*, 6 Jul. 2012.
- BUDE, Tekla Lenore. *Musica Celestis: Mystical Song in Late Medieval England*. PhD Dissertation, Doctor of Philosophy. Faculties of the University of Pennsylvania, 2013.
- BYRNE, James Steven. "Angels and the Physics of Place in the Early Fourteenth Century". In: RAYMOND, Joad (ed.). *Conversations with Angels: Essays Towards a History of Spiritual Communication, 1100-1700*. New York: Palgrave MacMillan, 2011, p. 49-66.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

- CADDEN, J. "It takes all kinds : sexuality and gender differences in Hildegard of Bingen's Book of compound medicine". In: *Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought, and Religion*, 1984, vol. 40, p. 149-174.
- CANAL, J. M. "[Texto Crítico de Algunos Sermones Marianos de San Fulberto de Chartres o a Él Atribuibles](#)". In: *Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale* 30, 1963, p. 55-87.
- CARMICHAEL, Amy. "[The Not So Silent Planets: The Medieval and Renaissance Concept of Musica Mundana](#)". In: *Music and Worship Student Presentations* 13, 2013.
- COSTA, Ricardo da. "[Ética e Estética da Música na filosofia de Ramon Llull \(1232-1316\)](#)". In: BEATRIZ VIOLANTE, Susana, & COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia Journal* 28 (2019/1). *The Medieval Aesthetics. Image and Philosophy*, p. 1-37.
- COSTA, Ricardo da; DANTAS, Bárbara. "[A felicidade no amor aos livros. Da Grécia a Santo Isidoro de Sevilha e a São Bonifácio](#)". In: CORTIJO OCAÑA, Antonio (dir. & ed.). *eHumanista. Volume 59. Journal of Iberian Studies*. University of California Santa Barbara (EUA), 2024, pp. 211-235.
- FASSLER, Margot. "Composer and Dramatist: 'Melodious Singing and the Freshness of Remorse'". In: NEWMAN, Barbara (ed.) *Voice of the Living Light: Hildegard of Bingen and Her World*. University of California Press, 1998, p. 149-175.
- FOX, Matthew. *Illuminations of Hildegard of Bingen*. Bear & Company, 1985.
- FOX, Matthew (ed.). *Hildegard of Bingen's Book of Divine Works, with Letters and Songs* (trans.: Robert Cunningham et al.). Santa Fe: Inner Traditions/Bear & Company, 1987.
- GARDINER, Michael C. *Hildegard von Bingen's Ordo Virtutum A Musical and Metaphysical Analysis*. New York: Routledge, 2019.
- GÜMPEL, Karl-Werner (ed.). "Gregorianisches Gesang und Musica ficta: Bemerkungen zur spanischen Musiklehre des 15. Jahrhunderts". In: *Archiv für Musikwissenschaft* 47 (1990): 144-7.
- HENDERSON, Geraldine E. *A Sound Theology: The Vital Position of Sound and Music to Hildegard of Bingen's Theology and Public Identity*. Dissertation Doctor of Philosophy. University of Nebraska, 2003.
- HOLSINGER, Bruce W. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture. Hildegard of Bingen to Chaucer*. Stanford University Press, 2001.
- ILNITCHI, Gabriela. "Musica Mundana, Aristotelian Natural Philosophy and Ptolomaic Astronomy". In: *Early Music History. Volume 21: Studies in Medieval and Early Modern Music*, p. 37-74.
- JAEGER, C. Stephen. *The Music of Mankind (Humana Musica) and its Place in Early Medieval Education*. University of Illinois, Urbana/Champaign, s. d.
- KIRAKOSIAN, Racha. "Penitential Punishment and Purgatory: A Drama of Purification through pain". In: BOWDEN, Sarah; VOLFING, Annette (eds.). *Punishment and Penitential Practices in Medieval German Writing*. Kings College London Medieval Studies, 2018, p. 129-153
- LECLERCQ, Jean. *Amour des Lettres et le Desir de Dieu*. Les Éditions du Cerf, Paris, 1990.
- LESCOE, F. J. (ed.). *Aquinas's Treatise on Separate Substances*. West Hartford Connecticut: St. Joseph's College, 1963.



Humberto Schubert COELHO (org.). *Mirabilia Journal* 39 (2024/2)
The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance
El Regne de l'Esperit. El Transcendent, del Món Antic al Renaixement
El Reino del Espíritu. Lo Trascendente, del Mundo Antiguo al Renacimiento
O Reino do Espírito. O Transcendente, do Mundo Antigo ao Renascimento

Jun-Dic 2024
ISSN 1676-5818

- LEWIS, C. S.; HOOPER, Walter. *Studies in Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge University Press, 1966.
- MCKINNON, James (ed.). *Music in Early Christian Literature*. Cambridge University Press, 1987.
- NEWMAN, Barbara. *Symphonia: A Critical Edition of the "Symphonia Armonie Celestium Revelationum"*. Cornell University Press, 2018.
- PAGE, Christopher (ed.). *Liner notes. A Feather on the Breath of God. Music By Hildegard of Bingen. Gothic Voices*. Hyperion, 1984.
- RIBEIRO, Antonio Celso. "[*Musica Dolorosa – Sinfonia do Sublime e do Grotesco*](#)". In: COSTA, Ricardo da (org.). [*Mirabilia Journal* 36 \(2023/1\). Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque](#), p. 124-164.
- ROLLE, Richard. *The Fire of Love and the Mending of Life or the Rule of Living*. London: EETS, 1896.
- STEPHENS, Walter. "Strategies of interspecies Communication, 1100-1200". In: RAYMOND, Joad (ed.). *Conversations with Angels: Essays Towards a History of Spiritual Communication, 1100-1700*. New York: Palgrave MacMillan, 2011, pp. 25-48.
- STRUNK, Oliver (selected and annotated). [*Source Reading in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*](#). New York: W. W. Norton & Company, 1965.
- WATSON, Nicholas. *Richard Rolle and the Invention of Authority*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 66
- ZIEMAN, Katherine. "The Perils of Canor: Mystical Authority, Alliteration, and Extragrammatical Meaning in Rolle, the Cloud-Author, and Hilton". In: *Yearbook of Langland Studies*, no. 22, 2008, p. 133-66.