

## Hildegarde Von Bingen, a exemplaridade do feminino no filme de Margarethe Von Trotta

Hildegarde Von Bingen, the exemplarity of the feminine in Margarethe Von Trotta's film

Luiz Vadico\*  
Maurício Monteiro\*\*

### Resumo

No presente artigo analisaremos o filme *Visão: A vida de Hildegarde Von Bingen*, 2009, verificando o esforço da cineasta alemã Margarethe Von Trotta para estabelecer um modelo exemplar de feminino a partir da vida da visionária Hildegarde Von Bingen, tendo como pano de fundo a sua carreira ligada à questão do Feminismo. A exemplaridade surge como um dos pontos altos dos filmes de *Vida de Santo*, ou hagiografia fílmica, por essa razão verificaremos sua estética, estrutura e finalidade. Bem como traçaremos as relações necessárias entre a personagem histórica, sua música, seu pensamento, com o que dela sobressai na obra cinematográfica. Por método, partimos inicialmente apenas da obra midiática, decupando-a, estudando sua narrativa, forma estética e estrutura, para só então levantar as questões mais importantes ali colocadas relacionando-as com os fatos sociais.

**Palavras-chave:** Análise fílmica. Hagiografia. Cinema. Religião. Feminismo. Hildegarde Von Bingen.

### Abstract

In this article we will analyze the film *Vision: The Life of Hildegarde Von Bingen*, 2009, by Margarethe Von Trotta, verifying the effort of the German filmmaker to establish an exemplary model of feminine, using the life of the visionary Hildegarde Von Bingen. As background, the filmmaker's own career linked to the issue of Feminism. The exemplarity appears as one of the important points of the films of saint life, or film hagiography. For this reason we will check its aesthetics, structure and purpose. As well as we will draw the necessary relations between the historical personage, its music, its thought, with the image that it excels in the cinematographic work. By method, we start from the media work only, decapping it, studying its narrative, aesthetic form and structure, only then to raise the most important questions placed there relating them to social facts.

**Keywords:** Film analysis. Hagiography. Cinema. Religion. Feminism. Hildegarde Von Bingen.

---

Artigo submetido em 25 de dezembro de 2021 e aprovado em 14 de novembro de 2022.

\* Doutor em Multimeios pela UNICAMP. Professor da UAM. País de origem: Brasil. E-mail: vadico@gmail.com.

\*\*Doutor em História Social pela USP. Professor da Casper Líbero. País de origem: Brasil. E-mail: mauriciomonteiro@hotmail.com.

## Introdução

Em nossas últimas pesquisas, *Timbres: o corpo do som*, versando sobre a utilização dos instrumentos musicais e suas funções, dentre elas, a do som no cinema, seus sentidos e significados; o *Campo do Filme Religioso*, teorizando sobre os filmes de assunto religioso e o seu desdobramento; a *Hagiografia Fílmica, por que a Vida de um Santo não é uma cinebiografia*; observamos a importante função social dos filmes de assunto religioso, não apenas pelo fator religião, mas pelos elementos narrativos – que só ocorrem nas obras cinematográficas – que se revestem de interesse social, pois instauram atitudes e implementam exemplos modelares de comportamento na sociedade. No percurso notamos diferenças claras entre os filmes de vida de Santos e os de vida de Santas, principalmente nos últimos trinta anos. A questão de gênero, ou do Feminino se impôs aos nossos olhos. E observamos que essas produções traziam fortemente essa preocupação: realocar a mulher em seu estatuto social. Essa preocupação chega a se sobrepor até mesmo ao assunto religioso, chegando a dele fazer proveito. Diferentemente do que alguns poderiam imaginar alguns filmes de assunto religioso passam ao largo da alienação política e social, muito pelo contrário.

Na pesquisa, ainda em andamento, três filmes trouxeram essas características de forma muito evidente: *Visão: A vida de Hildegarde Von Bingen* (2009), Alemanha, de Margarethe Von Trotta; *Teresa, O Corpo de Cristo/ Teresa: el cuerpo de Cristo* (2007) de Ray Loriga, Espanha; e *La Settima Stanza ou A Sétima Morada - Santa Edith Stein/ Edith Stein: The Seventh Chamber* (1996), Márta Mészáros, Itália e vários coprodutores. O interesse contemporâneo por essas três mulheres Hildegarde Von Bingen, Teresa d'Ávila e Edith Stein, parece revestido de uma nova possibilidade de exploração social, pois não se tratam apenas de filmes de caráter piedoso, nem de mulheres martirizadas no sentido *strictu* da palavra, mas de três mulheres consagradas na atualidade como as “Três Doutoradas da Igreja”. Enfim, não são nem mulheres marcadas por sentimentalismo religioso e nem por excesso de pietismo, são mulheres marcadas por uma ação social que ocorreu tendo em vista a sua produção intelectual. Uma clara inserção e atuação no “mundo dos homens”. Ao analisar essas produções

buscamos verificar como a sociedade contemporânea se reapropria destas mulheres e como conta as suas histórias, para quem as conta e por que. Cumpre informar que não desconhecemos as diversas produções sobre Joana d’Arc, no entanto, essa Santa, heroína francesa, conta com uma das maiores bibliografias de pesquisa da área já bastante estudada.

No presente artigo analisaremos apenas o filme *Visão: A vida de Hildegarde Von Bingen*, 2009, verificando o esforço da cineasta alemã Margarethe Von Trotta para estabelecer um modelo exemplar de feminino a partir da vida da visionária Hildegarde Von Bingen, tendo como pano de fundo a sua carreira ligada à questão do Feminismo. A exemplaridade surge como um dos pontos altos dos filmes de *Vida de Santo*, ou hagiografia fílmica, por essa razão verificaremos sua estética, estrutura e finalidade. Bem como traçaremos as relações necessárias entre a personagem histórica, sua música, seu pensamento, com aquilo que dela sobressai na obra cinematográfica.

Por método, partimos inicialmente apenas da obra midiática, decupando-a, estudando sua narrativa, forma estética e estrutura, para só então levantar as questões mais importantes ali colocadas. Neste percurso a questão de gênero se destacou. Diferentemente de Teresa D’Ávila e Edith Stein, Hildegarde era dona de um talento extremamente polimorfo, sendo um dos principais a música, que aparece fortemente no filme, razão pela qual também analisaremos este aspecto.

## **1 Hildegarde e Margarethe, um encontro**

Hildegarde Von Bingen, também conhecida como a Sibila do Reno, foi uma dessas personagens místicas que se destacaram durante a Idade Média, particularmente, no período em que a historiografia denominou como Idade Média Central, que abrange os séculos XI, XII e XIII da Era cristã. Nascida em 1098 e morta em 1179, Hildegarde Von Bingen tem uma trajetória cercada de mistérios e devoções em um ambiente conturbado marcado, principalmente, pelo papado de Urbano II, pelas cruzadas e pela excomunhão do imperador alemão, Henrique IV. Além de tudo isso, o pensamento medieval, enraizado no teocentrismo e na divisão tripartite da sociedade estamental, relegava a mulher a um papel diminuto e, quando muito, secundário. Não era fácil ser mulher nos

inícios do ano mil e muito menos ser mística, visionária, compositora e possuir senso crítico e intelectual. O trabalho de Margarethe Von Trotta em filmar a biografia de Hildegarde não deve ter sido tarefa das mais fáceis. Mas foi, entretanto, um início da retomada do cinema de gênero alemão, depois de um percurso de quatro décadas em busca de uma identidade fílmica. Há aqui uma oportunidade de falar então de filmes massivos, ou do *mainstream* e dos filmes autorais, muitas vezes chamados de ‘filmes de arte’. Os primeiros, até então, têm tido a preocupação de atingir a massa com informação homogênea, linguagem uniforme, buscando não causar polêmicas excessivas. Em contrapartida, os filmes de viés mais autoral não possuem este compromisso, sendo esperado inclusive pelos espectadores - e o nicho ao qual pertencem - que eles reflitam no seu filme os aspectos estéticos, narrativos, políticos e sociais que marcam as suas obras anteriores.

O autorismo, por sua vez foi marcado sobretudo pela *Nouvelle Vague* e anteriormente pela chamada “Política dos Autores” do conhecido *Cahiers Du Cinéma*, em fins das décadas de 40 e início da década de 50, na França. Sob a influência direta de François Truffaud buscava-se encontrar as características estéticas de determinado diretor em meio à sua vasta filmografia. A *Nouvelle Vague* influenciou obras fílmicas em vários países e se tornou uma tendência cinematográfica importante nos anos sessenta e setenta, e acabou por levar ao surgimento dos chamados “Cinemas Novos” influenciados, quer por esta forma de fazer cinema, quer pelo neorrealismo italiano. Entre estas diversas vertentes da *Nouvelle Vague* está o Cinema Novo Alemão. Surgido nos anos 50 com a proposta de encontrar novos caminhos para o cinema de seu país, buscando uma nova identidade mundial para si e para a sua cinematografia e ainda, desejosos de se afastarem dos escombros culturais do nazismo, o cinema alemão achou um caminho. Na década seguinte surgiu um cinema de baixo orçamento com acentuada crítica social. Filmes que mantinham no espectador o desconforto, o “mal estar”, de serem lembrados da sua cooperação implícita e explícita com o nazifascismo deveriam ser esquecidos.

Este mesmo grupo de cineastas evoluiu no início dos anos 70 para a cooperação com a televisão, consolidando nomes e ao mesmo tempo explorando

temas e assuntos mais palatáveis para o público alemão (CÁNEPA, 2006). Incentivados pelo governo, ora pelo investimento direto, ora através de instituições como o Instituto Goethe, esta cinematografia foi feita, mormente, para ser levada ao mundo como uma nova cara da Alemanha. E o mundo conheceu seus principais expoentes, como Fassbinder, Schlöndorff, e mais ao final Win Wenders.

Nos anos 80 e 90 começou a acontecer com os diretores alemães o mesmo fenômeno que ocorreu com o cinema estadunidense. Nomes antes ligados a filmes de baixo orçamento, ou a filmes de tendências políticas e sociais mais marcantes começaram a ser “convocados” para fazerem filmes do *mainstream* marcados por uma percepção mais autoral. Este espaço foi possível graças a uma profunda mudança no público de cinema, ocorrida ao longo das duas décadas anteriores, e também ao surgimento do cinema independente, que elevou tanto a expectativa do público médio quanto a qualidade dos filmes. Assim, mais e mais a grande indústria começou a ter nomes de diretores historicamente envolvidos com um cinema autoral, ligados a filmes de grande orçamento e que buscavam atingir um público maior; tendência que se consolidou algumas décadas depois.

A cineasta Margarethe Von Trotta, nascida em Berlim, tornou-se uma das grandes expoentes do Cinema Novo Alemão e uma das mais importantes cineastas feministas do mundo. Em Paris, entrou em contato com a *Nouvelle Vague* e o cinema de Bergman. Quando retornou para a Alemanha, no início dos anos sessenta, Von Trotta mostrou em suas obras essas influências, trabalhando de perto com Rainer Werner Fassbinder e Volker Schlöndorff, com quem se casou em 1971. Seus primeiros filmes foram *The Lost Honor of Katharina Blum*, co-dirigido com Schlöndorff, e *O Segundo Despertar de Christa Klages*, que introduziu muitos dos temas aos quais voltaria em seus filmes posteriores: união feminina, sororidade, e os usos e efeitos da violência. Em 1979, Von Trotta começou uma trilogia cinematográfica que cimentou a sua reputação como uma das principais diretoras do novo cinema alemão, quais sejam: 1) *Sisters* ou *O Saldo da Felicidade*, que descreve a vida de duas irmãs em uma relação simbiótica que pesa sobre elas, mesmo depois de uma delas cometer suicídio; 2) *Marianne e Juliane* (vencedor do Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza)

novamente retrata duas irmãs e, por fim; 3) *Rosa Luxemburgo*, um retrato épico de uma das principais figuras do socialismo europeu. Filmes mais recentes de Von Trotta incluem *Amor e Medo* (1988), *A Mulher Africana* (1990), *The Promise* (1995), *Rosenstrasse* (2003), *Visão* (2009) e *Hannah Arendt* (2014). Apesar de ser vista como uma diretora feminista, Margarethe Von Trotta rejeita a descrição de seus filmes como produto do "cinema de mulher", argumentando que isso os limitaria a um gueto.

Nesse artigo, procuramos compreender tanto a vida e obra de Hildegarde quanto a escolha de Margathe Von Trotta - que não foi de forma alguma exótica, mas atrativa, pois trata-se de uma personalidade tão importante para a história alemã quanto de uma mulher que subverteu todos os contratos sociais da Idade Média Central e que precisa, de alguma forma, ser mais compreendida pela historiografia ocidental.

## **2 Hildegarde Von Bingen, a música e a Idade Média Central**

Dos séculos XI ao XIII desenvolveu-se na Europa uma atividade lítero-musical muito forte, presente nos trovadores Catalães, Galego-portugueses, nos *Trovatori* italianos, nos *Minnesänger* e nos *Meistersäng* onde hoje é a Alemanha. Nomes como o de Marcabru, Condessa de Dia, Cervari de Girona, Paio Soares de Taveirós, Martin Soares, Martin Codax, Rambertino de Buvallel, Lanfranco Cigala, Walther Von der Vogelweid, Hildegarde Von Bingen, dentre muitos outros, sobreviveram aos séculos. No espaço geográfico que hoje forma a Alemanha dos religiosos eruditos e populares, dos mestres cantores e aprendizes, recorre-se ao testemunho de uma lírica e de uma musicalidade típica, resultado de uma sociedade que sabia da necessidade dos monstros, das vitórias do demônio e do juízo de Deus.

**Idade Média, idade dos Homens:** esse é o título de uma das obras do historiador francês Georges Duby (DUBY, 1998), especialista na Idade Média Europeia. O título já leva o leitor a dois tipos de pensamento: o primeiro é que diz respeito a um valor tipicamente operacional (Idade Média) e o segundo marca essa época como um domínio predominantemente masculino (Idade dos homens). A terminologia 'Idade Média', cunhada pelos historiadores românticos,

abrange os sete primeiros séculos do cristianismo, a renascença carolíngia e o período do ano mil até o século XV. Em cada um deles a historiografia estabeleceu características que podem, grosso modo, serem relacionadas cronologicamente na seguinte estrutura: 1) formação da sociedade cristã europeia; 2) o renascimento da época de Carlos Magno; 3) o tempo em que se multiplicaram os centros de pensamento e de criação das escolas monásticas e das cortes reais; 4) a segunda renascença no século XII, marcado pelo estabelecimento das línguas vernáculas e, finalmente, 5) o que o próprio Duby denominou como “o tempo das catedrais” (DUBY, 1979), que aos poucos se tornou também o tempo das cidades, dos mercadores e do humanismo. Em suma, trata-se, simultaneamente, de uma época de formação da sociedade cristã ocidental e de seus conceitos de civilização e cultura e, por consequência, de influências na vida e na obra de Hildegarde Von Bingen.

Hildegarde ouvia vozes e via luzes. Era uma mística e visionária que afrontava a Idade dos Homens. Desde os três anos de idade ela dizia perceber essas manifestações divinas, mas foi somente aos 42 anos que escreveu sua primeira obra literária o *Scivias*, um tratado sobre a religiosidade medieval. O nome, numa tradução próxima, indica as revelações tidas como hierofanias e poderia ser traduzido como ‘o caminho do Senhor’. A visão de uma “luz ardente de extremo brilho” foi descrita:

Aconteceu que, no ano de 1141 da Encarnação do Filho de Deus, Jesus Cristo, quando eu tinha 42 anos e sete meses, o céu se abriu e uma luz ardente de extremo brilho permeou todo o meu cérebro e inflamou todo meu coração e todo meu peito, não como uma chama que queima, mas como uma chama que aquece, assim como o sol aquece qualquer coisa que seus raios tocam e, imediatamente, eu soube o significado da exposição das escrituras, como os salmos, os evangelhos e outros volumes católicos, tanto no velho quanto no novo testamentos, embora eu não tivesse a interpretação das palavras de seus textos ou a divisão das sílabas ou o conhecimento de casos e tempos [...]. (VAN DE POLL, 2009, p. 14).

O que se lê nesse relato de Hildegarde é de mão dupla e, aparentemente, desafiador e contraditório ao pensamento medieval. Nessa missiva, tanto o cérebro quanto o coração e todo peito foram acionados em favor de uma mística e simbólica relação de uma possível visão sobrenatural que contemplou todo corpo. Esse relato reforça determinantemente a personificação dessa mulher que

caminhava nos dois planos humanos: o temporal e o espiritual, onde pensar e sentir poderiam ser entraves numa sociedade religiosamente masculinizada.

No mosteiro – e essas afirmações aparecem bem distintivas no filme de Margarethe Von Trotta – Hildegarde apareceu e se sustentou tanto como uma intelectual quanto uma monja beneditina iluminada, dotada de clareza e de aspectos divinos. Mulher extremamente favorecida com intelectualidades, encontrou na vida religiosa algum espaço para fazer vários dos seus talentos aflorarem. Pioneira nas ciências naturais e até mesmo nas questões relativas ao que hoje denominamos de políticas ambientais, se tornou também uma das poucas mulheres compositoras conhecidas da Idade Média. No mosteiro de Disibodenberg, Hildegarde teve a tutela de Jutta de Spanheim, uma jovem monja que lhe iniciou nas leituras de textos sagrados, latim e música. Logo após a morte de Jutta, em 1136, Hildegarde foi eleita *magistra*, uma espécie de autoridade feminina dentro do mosteiro de homens. Acabou por se tornar uma referência, uma profetisa e até mesmo uma espécie de oráculo para seus contemporâneos.

Entre os séculos IV e VII, período de São Nicério, São Jerônimo, Santo Agostinho e Santo Ambrósio, teólogos e teóricos da música reagiram ao que denominaram como abusivo. Entretanto, diante de tantas prescrições, podia-se perceber uma Igreja dispersa e de poderes reduzidos, adaptável ao seu contexto. Esse foi o principal motivo que levou Santo Ambrósio e depois São Gregório a unificar a música do Ocidente cristão, através de uma *Schola Cantorum*<sup>1</sup> que ensinava o que se conhecia de teoria musical naquele momento. O canto monódico, ou a monodia, - tema principal da *Schola Cantorum* - nada mais é senão que uma adaptação dos modos gregos, em função básica do texto. Pode-se dizer que a palavra predomina e determina o pulso, dando o movimento rítmico e melódico da canção ou do canto; o texto - seja ele religioso ou não, é que determina o movimento mélico. As variações de contornos melódicos são raras, predominando, ao mesmo tempo, uma linearidade devido às poucas variações de alturas e uma circularidade, em termos de resultado melódico. A monodia, base do canto gregoriano, não previa também a harmonia; daí, diz-se uníssono. O

---

<sup>1</sup> *Schola Cantorum* foi uma instituição medieval criada para formar músicos que deveriam servir ao culto cristão. Era uma instituição de ensino regular dirigida por um *primicerius* ou *magister*, seguido por outros tutores que tinham denominações segundo suas funções no ensino de música. Tornou-se o embrião de toda instituição de ensino de música no Ocidente.

uníssonos, um único som, representava também uma só Igreja, um só povo, uma só religião e uma só sociedade.

A monodia tinha basicamente um discurso: persuadir e evangelizar as múltiplas tendências contraditórias - pensa-se nos povos bárbaros, no canto gálico e mozarábico; que aliás, já estavam irreversivelmente impregnados nesse uníssonos cristão. Originalmente, o sistema monódico, chamado modal eclesiástico no Ocidente, limitava-se a apenas quatro modos, designados pelos numerais gregos *prótos*, *deuteros*, *trítos* e *tetrardos*. Daí resultou as oito escalas usuais do canto gregoriano, ou plano, ou ainda, cantochão. O caráter da modalidade sugere, por princípios melódicos, uma unidade de tempo circular: começa e termina na mesma altura, na mesma nota – não seria uma regra inimputável, mas era predominante e sugerido pelas instituições. Isso significou a manutenção de uma ordem e era esse o princípio. Muito embora esse processo musical já começasse a sentir uma decadência nos inícios do século XII, a monodia ainda representava a unidade. A polifonia, vinda dos países baixos, representou a partir dos fins do século XII e, sobretudo, no século XIII, uma séria ameaça à unidade da Igreja, ao convívio - nunca conseguido - dos cristãos, haja vista o comportamento dos monges errantes ou goliardos com suas críticas políticas e morais.

Esses são os princípios da musicalidade de Hildegarde Von Bingen. Até então, todo indivíduo que viveu a Idade Média e fazia música regia-se também por esses princípios. Numa leitura rápida, parece não haver nada de novo. Mas há: um canto monódico em uma tessitura nomeadamente feminina. Isso não existia, ainda mais em uma época em que as mulheres não poderiam se expressar em público, muito menos cantar ou salmodiar<sup>2</sup> – *Mulier in silentio discat cum omni subjectione* – ou seja, a mulher deve ficar em silêncio e aprender com a sua submissão<sup>3</sup>.

Há quem diga que a música de Hildegarde Von Bingen era de um extremo erotismo, talvez de êxtases genuínos. Mas aqui não é esse o caso, muito embora a

---

<sup>2</sup> Salmodiar é o mesmo que entoar salmos, ou seja, cantar poemas e citações bíblicas. Os salmos (gr. *psalmós*; lat. *psalmu*), são textos bíblicos, em número total de 152, atribuídos a David, Asafe, filhos de Coré, Ethan e Moisés.

<sup>3</sup> Essa citação encontra-se tanto em São Paulo quanto em Timóteo, que complementa: *Docere autem mulieri non permitto, neque dominari in virum: sed esse in silentio* (Não permito que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o homem, mas que esteja em silêncio). Cf.: (MIGNE, 1846).

devoção possa ser extásica, porque o êxtase é também, entusiasmo, deslumbramento, arrebatamento, encantamento e etc. Aqui cabe uma observação importante que trata exatamente do sistema sonoro utilizado na época de Hildegarde e que pode, de certa forma, esclarecer essa possível função extásica. O sistema predominante em toda a Idade Média era o modal, isto é, um sistema sonoro herdado dos gregos e ocidentalizado (ou cristianizado) por Boécio. Desde os gregos existe uma relação mítica da música modal com a criação do mundo, a sua política, a sua sociedade e com o que ele produzia de mágico-religioso. Pensa-se então nas funcionalidades distintas e previamente preparadas no *ethos* grego em relação à música e, claro, às particularidades intrínsecas do sistema, tais como técnica, utilização de escalas, uso e adequação funcional dos modos, tessitura e disposição das vozes e, por fim, a uma sociologia sonora: “Os gregos chamavam *ethos* o caráter de cada modo. Vendo nele uma qualidade mimética e uma potencialidade ética: a capacidade de infundir ânimo e potencializar virtudes do corpo e do espírito” (WISNIK, 1999, p. 86).

Fala-se aqui também de um *ethos* da personalidade de Hildegarde, da sociedade sua contemporânea. Esse *ethos* pode ser encontrado na sua música e foi responsável pelo caráter, pela cultura e pela identidade da mulher medieval (CASTANHEIRA, 2009, p.8). Essa música tomou funções distintivas no espaço em que viveu Hildegarde e agiu como dispositivo sedutor e agregado. O caminho científico para explicar esse *ethos* ou esse poder moral e ideológico atribuído à música – mais que aplicável às obras sonoras de Hildegarde Von Bingen - parte da necessidade de controlar os elementos fundamentais dos sons, em seguida, transformá-los em quantidade e conhecê-los, construir um sistema, e por fim aplicá-los à música e à sociedade. Depois, observar, julgar e determinar (ou sugerir) o comportamento e o pensamento da sociedade. Esse foi o princípio. Aqui há um propósito tanto social quanto metafísico: pode-se determinar o comportamento e as ações de uma sociedade pela música que ela faz e pode, antecipadamente, organizar essa mesma sociedade de acordo com princípios éticos e morais, políticos e religiosos.

E esse foi o princípio da música de Hildegarde Von Bingen. Algumas de suas obras foram executadas no filme de Von Troтта, sobretudo, da coletânea de

77 canções para uso litúrgico e semilitúrgico denominada *Symphonia armonie celestium revelationum* (Sinfonia da Harmonia das Revelações Celestes). Esse códex reúne uma série de obras sacras, como antífonas, responsórios, sequências, hinos, um *Kyrie Eleison* e um Aleluia. Outra obra extensa e de grande importância de Hildegarde é a Ordem das Virtudes, ou no original latino, *Ordo Vitutum*. Trata-se do que é considerado o primeiro Auto<sup>4</sup> medieval musicado e com temática religiosa. No caso de Hildegarde Von Bingen trata-se de um drama litúrgico musicado com conteúdo moralizador em que as personagens principais são feitas por vozes femininas: a Alma, as Virtudes (cantada por 17 vozes femininas), a Humildade e o Coro das Almas. As vozes masculinas são do Coro dos Profetas e Patriarcas e do Diabo, que não canta, somente emite grunhidos, devido à incapacidade dele de produzir harmonias, porque isso seria um atributo divino.

### 3 O filme: Magarethe Von Trotta e a Visionária

Com roteiro e direção de Margarethe Von Trotta, *Visão - A vida de Hildegarde Von Bingen/Vision - Aus dem Leben der Hildegarde Von Bingen*, lançado em 2009, é uma produção de Christian Baute, Hengameh Panahi, Manfred Thureau e Marcus Zimmer. A música é de Christian Heine e da própria Hildegarde. Traz nos papéis principais a experimentada atriz Bárbara Sukowa (Hildegarde), Heino Ferch (Monge Volmar), Hannah Hersprung (Richardis Von Stade), Lena Stolze (Jutta), entre outros. É uma produção alemã, em cores, de cerca de 143 minutos de duração<sup>5</sup>.

O filme começa com um preâmbulo: a última noite do ano mil. Esperava-se, como em todos finais de séculos e milênios, como foi nesse caso da Idade Média e no caso dos anos 2000, um momento apocalíptico. Milenarismo e escatologias fazem parte da história humana e aquelas do ano mil foram certamente as mais aterrorizantes, considerando a mentalidade medieval rodeada de poderes espirituais e menos racionalidade (DUBY, 1980).

<sup>4</sup> Auto é o mesmo que ato, ação. Trata-se de uma representação teatral, muito comum no Ocidente desde o século XIII até o século XVI, que poderia ser puramente textual ou musicada, quando dá lugar às óperas. Seria, como ilustração, *uma Favola Con Musica* ou *Rappresentatione in Musica*, ou história com música, como chamaria no século XVII, Claudio Monteverdi, com sua ópera Orfeu.

<sup>5</sup>VISÃO - A vida de Hildegarde Von Bingen. Direção: Margarethe Von Trotta, 2009.

Margareth Von Trotta mostra o possível apocalipse na primeira cena: autoflagelantes e um aglomerado de pessoas a se espremer dentro de uma igreja em algum lugar da Europa nascente para ouvir o sermão escatológico de um padre. Depois da lua cheia sobre uma imensidão escura, os sons são variados: ruidosos e eletrônicos, misturados às chibatadas sobre as costas e às ladainhas intermináveis dos fiéis inertes e incautos. A câmera mostra imagens aterrorizantes e outro sacerdote a incensar pessoas, procurando livrá-las dos pecados e disseminando o medo. A tensão do espectador aumenta e causa apreensão. Essa seria outra percepção que Von Trotta queria descrever e repassar ao espectador: o tempo como definidor de mitos, de pensamentos míticos e, sobretudo, de início e fim de figuras extraordinárias. Estabelece-se para isso, um rito, uma série de práticas que podem delimitar o tempo dos deuses ou das Vontades deles: “os diversos milenarismos – o judaico-cristão, o dos zoroastristas e o sistema dos *kalpas* indus – são prova disso” (HUBERT, 2016, p.39).

Nada aconteceu. E é isso que fez Margarethe Von Trotta: mostrar que nada de apocalíptico aconteceu e que o amanhecer seguinte poderia vir com boas novas através dos raios de luz vistos pelos olhos de uma criança. Enfim uma nova era começava e a nova luz era Hildegarde Von Bingen. As sonoridades se tornam mais brilhantes, com solos de *rebab*, flauta e *crwth* apoiados sobre um *drehleier*<sup>6</sup>. Após uma conversa com a tutora, ouve-se um canto gregoriano sobre um baixo contínuo, ainda vocal, mas como princípio da polifonia – pela primeira vez diegético - e a câmera volta para a menina Hildegarde que fecha os olhos e descansa. No meio da noite Hildegarde desperta e a diretora leva o espectador para uma analepse e revê as cenas da autoflagelação. A diretora faz um corte de 30 anos, onde começa aos poucos a demonstrar a essência do filme ou a que ele foi concebido: uma biografia humana de uma mulher sábia no mundo masculino. E essas características continuam por toda obra. Não há milagres ou hierofanias visíveis.

Aos poucos, a diretora vai reconstruindo as habilidades terrenas de Hildegarde, sobretudo, no momento em que o monge Volmar (Heino Ferch)

<sup>6</sup> *Crwth* ou *sistrum* (inglês) é um instrumento que tem origem no século VI, movido por uma manivela e de cordas friccionadas. *Rebab* é um instrumento de cordas friccionadas de origem árabe, muito difundido na Europa. *Drehleier*, ou também *Vielle à Roue* (França) e *Gironda* (Península Ibérica) é um instrumento de cordas friccionadas por uma roda que, por sua vez é movida por uma manivela. Cf.: (MONTEIRO, 2022).

apresenta-lhe livros e cita quatro de medicina, um de pedras preciosas e dois clássicos, sendo um deles o *physiologus*, com passagens de Aristóteles, Plutarco e Plínio. No decorrer das cenas, Hildegarde é chamada a atender um autoflagelante e ele diz querer sofrer como Cristo. Nesse momento, Margarethe Von Trotta mostra mais uma das habilidades da Sibila do Reno: humanidade. Nesta mesma cena, ela surge como uma mestra curadora, com ervas e conhecimento da natureza, e também admoesta o autoflagelante a não o fazer, pois é misericórdia que Deus quer e não sacrifícios. Em seguida ela pergunta para as freiras que erva usar e estas começam a citar várias e a função de cada uma, isso ocorre mais de uma vez no filme, dando ênfase na cura natural e na utilização de ervas.

Ali vemos também a primeira utilização de música como forma curativa, através de uma irmã que canta diante do enfermo. Nesse momento, percebe-se mais uma vez o processo de mudança no canto plano: a freira entoava um canto melismático<sup>7</sup>, agora apoiada por outro baixo contínuo tocado em uma viola de arco medieval. Outro aspecto atraente nessa música diegética é a variação súbita das alturas: a cantora faz uma variação do agudo para o grave como uma retórica que vem a reforçar o poder curativo da música. A música serve de pano de fundo enquanto ela atende outros enfermos.

Na cena seguinte ela é mostrada no jardim com as várias irmãs, está ensinando para que servem as diversas plantas, estão em plena luz do dia – um contraste com as cenas anteriores, sempre muito escuras e com luzes de tochas ou velas. A câmera faz uma tomada de cima, é utilizada uma grua mostrando-nos as freiras do alto, como alguém que espia de um lugar superior, prepara-se a cena da sua primeira visão. A única visão realizada através de efeitos visuais. Em meio à sua aula, Hildegarde parece sentir algo, a câmera aproxima-se rapidamente dos seus olhos e corta para o sol entre as nuvens acima do monte atrás do mosteiro, a luz do sol se transforma rapidamente num grande olho cujos contornos parecem de fogo, como se fossem partes do próprio sol, é o grande e único olho de Deus dos esotéricos. Tão rápido quanto se forma ele desaparece numa luz. O plano seguinte é dos lábios de Hildegarde pedindo ajuda a Deus para se salvar. Outro

---

<sup>7</sup> Canto melismático ou melisma é a técnica de estender uma sílaba do texto em alturas diferentes.

aspecto dos místicos: ver o que ninguém pode ver; por sua vez, ouvir e falar como ninguém o pode. Hildegarde parece-nos viver em um conflito: “na luta com a religião, a Razão quis obter sua auto justificação” (TRIAS, 2000, p.109). No filme de Von Trotta é assim que se resgata e constrói a personalidade de Hildegarde Von Bingen; uma mulher tão racional quanto fervorosa.

A religião é um claustro e ele, a única maneira de vivê-la para se salvar. Na sequência, a diretora mostra a incredulidade que alguns monásticos têm sobre suas visões e atitudes. O que parece comum, quando o sobrenatural, o místico e o metafísico se manifestam em outro que não sou eu. Hildegarde é apresentada a uma comissão que não crê nas suas visões e dizem que apenas o Papa pode deliberar sobre o caso. Hildegarde, parecendo ser informada por uma visão, decide escrever a Bernardo de Claraval. Muito embora apenas uma breve imagem nos mostra Bernardo no filme, sabe-se de sua importância, tanto para a religião quanto para a vida mística de Hildegarde. Essa ligação foi estrategicamente explorada por Von Trotta de Hildegarde com Bernardo, “que viveu por muito tempo em tal pobreza que frequentemente comia papa de folhas de faio” (VARAZZE, 2003, p. 685)<sup>8</sup>.

O filme de Von Trotta é a recuperação fílmica da vida de uma personalidade feminina, cujas ligações e relações humanas são amplamente exploradas. Nas cenas que se seguem, Hildegarde é confrontada por um grupo de clérigos que debatem sobre suas visões, mas é um debate autoritário que acusa e ameaça. No momento em que se pronunciam, uma sonoridade eletrônica e grave preenche a cena; ao sair do espaço fechado, Hildegarde tem algumas analepses ou *flashbacks* de teor recente: clérigos autoritários a duvidar das suas visões. Nesse momento um som agudo, a imitar uma voz feminina, ressoa sobre um baixo.

Entretanto, nessas relações complexas e autoritárias da vida religiosa medieval, o poder cria seu viés e estabelece a divisão social em estamento. Mesmo assim, há sempre alguém que, de uma forma ou outra acredita ou mantém uma admiração pela conduta e pelas características de Hildegarde. Em uma cena do

---

<sup>8</sup> Bernardo de Claraval foi monge cisterciense e o principal denominador da Ordem de Cister. Nascido em 1090 e morto em 1153.

filme, Von Trotta mostra-nos uma dessas admiradoras, Richardis (Hannah Hersprung), que vive declarando sua simpatia, a reafirmar constantemente que só foi e permaneceu no mosteiro por sua causa. Mas trata-se de uma menina que nem sempre segue as regras tanto que chega atrasada a uma oração, um responsório gregoriano conduzido por Hildegarde.

Depois da ordenação de Richardis e da expulsão de uma freira que confessou estar grávida, Hildegarde se vê em uma situação de conflito. A gravidez da freira, muito embora Von Trotta não deixa evidente, pode ter ocorrido dentro dos muros do mosteiro, até então misto, mas é esse fato que leva Hildegarde a pedir um convento só para as mulheres. Inicia-se um conflito e ele não é espiritual; é material, pois o Abade Kuno (Aleksander Held) teme a diminuição das doações de terras e bens para o mosteiro. No entanto, Hildegarde está lutando contra os homens que seduzem suas freiras. Para o abade ela informa que teve uma visão de onde deve ser o convento novo, assim rebatendo-o quando disse que era uma ideia herética saírem dali. A coisa fica pior quando ela diz que irá utilizar as doações para comprar o lugar. Após breve discussão sobre de quem era a culpa da morte da irmã Clara (Paula Kalenberg), o abade a ameaça de excomunhão. Em seguida corta para uma cena onde começam a nos mostrar as outras irmãs questionando a mudança de convento. Para elas é quebra do juramento. De Disibodenberg para Ruperstberg, a mudança foi feita e agora, teria um mosteiro somente para as monjas.

Em meio a um processo difícil, com negativas de um lado e dúvidas do outro, Von Trotta mostra ao espectador mais uma das visões de Hildegarde que a levaria a um momento de quase morte. Acamada e em estado de torpor, recebe a extrema unção, mas desperta rapidamente, quando uma carta do arcebispo chega ao mosteiro reafirmando a compra do terreno para a construção do novo mosteiro. Entretanto, a diretora mostra, através das dificuldades na construção, a mais pura humanidade de Hildegarde que, segundo ela própria, se declarava uma “pequena mulher” ou “pobre mulherzinha”, “uma mulher humilde que não tem estudos” e ainda, um “frágil ser humano, ingênua e ignorante” (ZAMBONI, 1997, p. 26).

Por todo filme, Von Trotta descreve uma mulher comum diante todos e diferenciada na sua individualidade; não há na obra a intenção de mostrar a santidade de Hildegarde e muito menos uma avalanche de milagres que poderiam impressionar o espectador. Von Trotta foi mais sutil e pontual ao mostrar a vida medieval, seus medos e suas relações mais humanas. Isso se vê por todo filme, mas é exatamente na relação com Richardis, quando foi reclamada de volta pela família, que essa humanidade movida por paixões de todos os níveis se vê mais reforçada. E escancara-a, seja nas insistências, seja no choro inconsolável de Hildegarde.

Em cenas seguintes, Hildegarde se reúne com Barbarossa (Deivid Striesow), informa-o que será imperador e aconselha-o a um bom governo. Em troca do seu apoio, o imperador irá apresentar-lhe homens de ciência, e a convida para jogar xadrez. Na cena seguinte ela está com Volmar. E é interrompida, pois o irmão de Richardis quer lhe falar. Ele vem informar a morte dela e pede perdão a Hildegarde, ao fim os dois se abraçam sofredos. Von Trotta faz um corte e a vida continua seis anos depois. Novamente Hildegarde está à morte. Agora recebendo a extrema unção, e todas as irmãs à sua volta, um cadáver praticamente. Volmar fez o rito. A experiência mística aqui é substituída pela voz *in off* de Hildegarde narrando a sua visão, no entanto, ela não é mostrada. Hildegarde se levanta da morte. Informa que as vozes disseram que ela ainda tinha trabalho a fazer. Tinha mais um livro, sobre a cura na natureza e deveria viajar fazendo pregações. Hildegarde, na visão de Von Trotta, não morre no fim.

Até então, trata-se de um filme hagiográfico (VADICO, 2015, p. 173). Vários elementos – mesmo sem representação de milagres – contribuem para isso. Inicialmente, destaca-se o protagonista, elemento sem o qual a obra não existiria. Quando se trata da vida de um santo ele se torna o personagem central. O protagonista é o(a) Santo(a) e pode genericamente ser chamado – no que tange à ideia de protagonismo cinematográfico – de herói religioso. A personagem escolhida para ser retratada deve ser uma pessoa cuja santidade é reconhecida, quer pela Igreja Católica, quer pela devoção popular. Entretanto, é preciso situar o protagonista na sociedade e na família, mostrá-los, descrevê-los e procurar alinhavar as características e os problemas. O protagonista é colocado

diretamente em relação com a sua família, nela se origina a sua fé ou os seus problemas; eles aparecem inseridos numa coletividade, uma pequena vila, cidade, ou até mesmo um país inteiro – caso de Joana D’Arc -, na qual ocorre um jogo de forças entre os que têm alguma crença e os que não têm, sobretudo, entre aqueles que estão no poder temporal e que são cegos para a realidade espiritual. O santo está sempre entre os oprimidos ou a favor deles. É importante notar aqui, que a questão familiar é de menor importância na literatura tradicional, tendo um peso muito maior no cinema, o que remete à influência do melodrama (VADICO, 2015, p.181).

O Santo é capaz de mobilizar forças, sejam as massas ou os poderes de Deus, para dar combate exemplar a estes adversários que se juntam contra as verdades espirituais das quais ele vem dar o exemplo. Ele pode perecer ou não nesta luta, mas o resultado é sempre o mesmo. A sua vitória está assegurada pelo exemplo e pelo tempo no qual a esperança de mudança se tornará em realidade, o tempo da escatologia. Neste sentido, diferentemente do *Biopics* (cinebiografia), a morte do santo, mesmo quando dolorosa, sempre é algo positivo, uma vez que decorre da necessária exemplaridade. O santo é o homem comum do mundo. Ele tem defeitos, dificuldades e problemas como toda pessoa. Somos chamados a nos identificarmos com suas dúvidas, suas dificuldades, seus problemas sociais e familiares. Neste sentido é sutilmente diferente da literatura hagiográfica (CERINOTTI, 2004), na qual seus defeitos e vícios não costumam aparecer (MIATELLO, 2014). Deve-se reforçar, e Von Trotta pensou nisso, no momento da conversão; o santo e o ídolo têm caminhos de uma construção; o chamado pode ou não ser recusado:

Para aqueles que não recusaram o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora (que, com frequência, é uma anciã ou um ancião), que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se. [...] A anciã solícita e fada-madrinha é um traço familiar das lendas e dos contos de fadas europeus; nas lendas dos santos cristãos, o papel costuma ser desempenhado pela Virgem, que, pela sua intercessão, pode obter a misericórdia do Pai. (CAMPBELL, 1997, p.46)

O momento da conversão, portanto, é o marco de sua jornada e, usualmente, passa por uma interseção, isto é, outra personagem, mítica ou dotada de poderes sobre-humanos, faz com que o santo ou o herói aceite seu

destino e encaminha-o para um longo e atribulado percurso. Depois de um primeiro momento onde se elabora um contexto e se nos apresentam as qualidades e defeitos do protagonista e a situação na qual ele vive, o que se irá criar é o momento no qual ele tem revelado o seu papel, a sua missão; o momento de “conversão”. É a partir deste momento que a sua fé em Deus e em sua “eleição” - ou por sua escolha pessoal a partir da sua crença - torna-se inabalável e ele parte em busca da realização da sua tarefa, a que ele escolheu ou que lhe foi outorgada por Deus. Ele não realiza sozinho a sua missão, amealha amigos, seguidores ou até mesmo discípulos.

Cercado de seguidores e opositores segue-se o confronto que é sempre expansivo. Nesse confronto com o “mundo”, a hagiografia fílmica se constitui como um gênero cujo assunto é espiritual e social. A sua história vai num crescendo até chegar a um dos momentos sugestivos, onde ocorre o confronto inevitável com o poder instituído – às vezes com algum julgamento, prisões, etc. A violência do embate pode levar ao martírio do santo, o que significa a sua vitória sobre os poderes do mundo. A exemplaridade do santo é colocada à prova por diversas adversidades, estas variam muito conforme a vida que é narrada. Os fatos que costumam ser mais atraentes são as lutas contra inimigos materializados na aristocracia, no poder, na Igreja – quando esta defende interesses profanos -, ou nas relações pessoais do santo retratado. A tortura emocional e espiritual, a angústia existencial do protagonista é mostrada no cinema, pois mesmo quando a sua luta contra si mesmo é intensa, a regra é a exemplaridade, ou seja, o modelo (VADICO, 2015).

Tendo em vista a milenar relação cristã com o corpo e que significou, sobretudo, menosprezá-lo em favor da vida espiritual (CORBIN, 2010), tornam-se perceptíveis nos filmes hagiográficos certos elementos de sadismo e masoquismo. Desde a tortura física e emocional que o santo sofre, até gestos de mortificação, de despreocupação com seu corpo e aparência física. O corpo do santo é o palco do sacrifício, ação que às vezes acaba por resultar na sua morte. O que acontece é que desde a intervenção do sobrenatural até a vida reclusa do protagonista, no caso de Von Trotta, da santa, os eventos porque passa pedem alguma técnica de efeitos visuais. Toda intervenção de aparência sobrenatural no

cinema precisa ser pensada. Este é um cuidado importante, pois o cinema tem o poder de “dar a ver” ao espectador aquilo que em geral só pôde ser experienciado pelo santo. Ele constrói e mostra uma experiência mística (VADICO, 2015). E é necessário analisar como ele o faz, pois a representação desta pode divergir do fenômeno como foi descrito na literatura.

Já foi posto antes como característica importante do filme de assunto religioso o seu papel social, em três circunstâncias inclusive: no confronto entre o campo religioso e o campo fílmico, no reconhecimento social de que se trata de uma produção religiosa e no papel de militância destes filmes (VADICO, 2010). A hagiografia fílmica tem como um dos seus traços marcantes o seu momento histórico-social de produção e a exemplaridade ali definida. É de muito proveito para as relações História/Cinema e Cinema/História o estudo destes filmes - no sentido que lhes empresta Marc Ferro -, pois eles conformam nesta sua exemplaridade importante relação com o seu momento social (FERRO, 1992).

E foi exatamente essa a proposta de Von Trotta: uma perspectiva histórica e fílmica que propõe uma compreensão do tempo e das mentalidades que o fizeram dessa forma. Nele, o personagem (Hildegarde), vive e sobrevive sem lapsos. A narrativa necessita dessas precisões para que, no advento das ambiguidades, tudo possa ser compreendido, sem perda para o espectador e para a obra final.

## **Conclusões**

No que respeita a ideia do protagonista ser um “santo” no caso uma Santa, Hildegarde Von Bingen – de imediato já não se encaixa no primeiro quesito, a protagonista não o é. Seu processo de canonização foi parado ainda no século XVII, ao que parece por questões formais e até então não havia sido reaberto. Foi reaberto recentemente sob Bento XVI, também alemão como Trotta e Hildegarde. Devoção não sabemos, mas com certeza ela é respeitada e admirada pelos que a conhecem, como é o caso da diretora Von Trotta e intelectuais do círculo dos ambientalistas, holísticos e músicos. Esse respeito intelectual, ainda assim, não é suficiente para preencher este quesito.

Todavia, isto também não nos permite afirmar que o filme se trata tão somente de uma cinebiografia, em razão dos vários elementos religiosos envolvidos em sua narrativa. Por outro lado, o filme se adequa no que diz respeito a outra característica do filme hagiográfico, pois mesmo que não se traga a família consanguínea de Hildegarde, mostra a sua família adotiva, Jutta. E as insere na sociedade do tempo, em meio aos típicos problemas de doação de bens para a Igreja, doação de terras, patrimônio, “apadrinhadores” e suas necessidades sociais, isto é bem mostrado no filme, além de deixar claro a influência de Jutta na formação de Hildegarde.

A protagonista é capaz de arregimentar forças para dar combate à essas situações encontradas e superá-las. No que tange à questão da identificação com o espectador (O santo como homem do mundo), no filme Hildegarde nos é mostrada com suas diversas fragilidades, sensações e emoções. Ao mostrar a sua infância e pequenos acontecimentos da mesma, a diretora nos chama à identificação, ao buscar a compreensão de como se formou aquele caráter que veremos na vida adulta. A indignação que Hildegarde demonstra em vários momentos da narrativa também é dada à identificação, além dos momentos de acolhimento e solidariedade. Chegamos mesmo a certo estranhamento por seu arroubo de paixão pela monja Richardis. E, de paixão e abandono todos conhecemos um pouco. Nada mais humano e próximo do espectador.

Mesmo sendo criada num convento, Hildegarde tem também no filme o seu momento de conversão. Este está, sobretudo, no momento em que ela se confessa e deseja assumir as visões que a possuem. É parte da conversão o “entregar-se a Deus” aceitando todas as consequências daí advindas. O converso terá, a partir daí, uma atitude ativa, quer seja em termos de ação quer seja em termos espirituais; ela deixará a fase inicial de aprendizado e absorção do mundo eclesial para ter voz ativa diante dele. Neste processo ocorre o discipulado. Ele é claramente visível na narrativa, não se dá com facilidade, mas os seus seguidores existem, e até mesmo se sacrificam para segui-la, o que fica muito mais claro no momento da construção do novo convento.

O confronto é uma constante ao longo do filme, pois a protagonista parece estar extremamente desconfortável no meio em que ela habita no que tange à

sociedade. São pequenos e grandes desafios, no entanto, o maior confronto dentro do filme ocorre quando Hildegarde mais preocupada consigo mesma do que com a comunidade que formara, luta para manter Richardis junto de si. E esta luta ela perde. O confronto climático típico de um filme hagiográfico decorre do momento anterior no qual a monja decide erguer um novo convento, e vence-o, inclusive precisando lutar para fazer sua Vontade impor-se às suas próprias seguidoras. Este é o confronto com o “mundo”, o confronto com as necessidades mundanas, mais conforto, mais comodidade. Aparentemente movida pela luta contra os abusos dos monges, Hildegarde termina por instaurar uma rixa entre os monges e monjas, mobilizando inclusive sua influência na sociedade do período para conseguir os seus objetivos. Paradoxalmente temos neste filme dois momentos claros deste “confronto” com o mundo, no entanto, um deles, como já foi dito tende a parecer mais egoísta, ainda que recheado de razões ditas espirituais.

A exemplaridade percorre o filme como um todo e a vemos através de decisões importantes de Hildegarde, como o fato de ter amenizado as regras da ordem, ou o seu esforço para aceitar a perda de Richardis, ou até mesmo o seu embate contra a injustiça que elas sofriam junto aos monges. Por outro lado, neste quesito também é importante notar que a diretora do filme buscou nesta personagem este aspecto. Como ela declarou em entrevista<sup>9</sup>, Von Bingen era uma desconhecida no início dos anos 70 e Von Trotta a encontrou quando procurava personagens femininas modelares para explorar no Cinema. Não sentindo que teria apoio para a produção naquele período engavetou o projeto voltando a este apenas na atualidade, neste interregno Hildegarde Von Bingen foi redescoberta pela cultura.

Sobre a mortificação da carne, o filme nos mostra um dado instigante, apresenta-nos o fato, mas o faz mostrando a personagem de Jutta, a mãe espiritual de Hildegarde; mostra-nos a mortificação como algo chocante. Hildegarde, então, se não apresenta este aspecto de abandono do corpo, do abandono de si, ainda mantém este mesmo como um dado com o qual ela precisa lidar, e logo, está presente no filme. É um dado relevante, pois a monja chega até

---

<sup>9</sup> Cf.:(MAGAZINE, 2010).

mesmo a mudar os hábitos das suas seguidoras, a comer e beber alegremente com os convivas, exemplificando uma direção contrária à mortificação. Também não deixa de ser uma escolha bastante próxima do que deseja a diretora, pois a mortificação significa castigar a carne para depurar o espírito, maltratar a fonte de desejos pecaminosos para conseguir elevação espiritual. No entanto, Jutta é uma mulher e as mulheres foram carregadas pela maior parte das culpas relativamente aos pecados cometidos no mundo, liberá-las desta autopunição é ao mesmo tempo uma questão espiritual e social, o caminho das mulheres não deve ser o da aflição, nem a auto imposta, por que mesmo esta foi impingida pelos homens.

Estranhamente a intervenção do sobrenatural em Hildegarde nos é negada como os costumes narrativos, até mesmo os cinematográficos, mas aparece relacionado a natureza. Nós vemos e sentimos que Hildegarde vive uma experiência mística, no entanto, ela nos é negada em termos visuais e em termos de “intervenção” não parece existir ao longo do filme uma personagem *off* – Deus – que se revela ou se mostra como alguém que está para além do visto na diegese. Em Visão – ele curiosamente não é visto. Não há hierofanias visíveis. Até mesmo a intensidade da experiência mística nos parece ser negada. Temos relatos e imagens esparsas do que a monja supostamente vê. Sobretudo a vemos ditando o conteúdo das suas visões. E no quesito “efeitos visuais” muito pouco se nos é dado, apenas algumas imagens esparsas para representar a experiência com o sagrado.

Possuímos, sobretudo, uma visão externa do fenômeno, pouco participativa. Apesar da possibilidade de o Cinema *dar a ver* (VADICO, 2015) ao espectador aquilo que apenas o místico pode vivenciar ou ver, a diretora optou por não explorar a representação de hierofanias. A única representação visual é o “olho de Deus”, no entanto, ele é feito através de câmera subjetiva, é o olhar de Hildegarde, é apenas ela que o vê. O que atinge diretamente o lado místico de Hildegarde, que parece tão importante quanto todo o resto. Devemos concluir que o aspecto místico no filme termina por ser menos valorizado, ele está presente, e tem um papel no drama, no entanto, não é representado de forma a ganhar vulto na estória. Hildegarde não faz milagres, isso fica bem claro. Ela

possui uma experiência mística, no entanto, parece que o transcendente está de certa forma ausente. O assunto do filme não é a mística e nem a experiência simbólica propriamente dita. Entretanto, fica claro que Hildegarde só atinge seus objetivos lançando mão desta sua experiência.

Este quesito parece ser o que mais toca ao filme de Hildegarde Von Bingen, ainda mais no que diz respeito à obra de Margarethe Von Trotta. Ela escolheu uma mulher única, afastada do mundo dos homens e que não depende necessariamente deles. Uma mulher que não tem filhos, e que tem um papel avultado num período de sombras e trevas, como erroneamente é conhecida a Idade Média. Neste sentido, no que tange à causa feminina, Hildegarde é paradigmática. É sempre muito difícil tratar de uma mulher de forma mais ou menos isolada dos homens, da maternidade e de todas as suas relações. Paradoxalmente podemos contar a vida de alguns homens sem jamais mencionar de forma relevante suas esposas e filhos ou até mesmo suas relações sociais. Em Hildegarde, Von Trotta encontra uma figura simbólica forte que possui essa característica, a personalidade dela pode aparecer com clareza e veemência, sem ter de passar pelos laços maritais ou de submissão, sejam aos maridos, pais ou filhos. Ela não luta contra os homens, luta contra suas instituições. E, mesmo no movimento Feminista essa percepção é bastante nova.

Em “Visão” a experiência mística aparece como uma força, uma faca de dois gumes inicialmente. Pois Hildegarde também poderia ter sido considerada uma bruxa, no entanto, não foi. E a partir do momento em que é considerada uma “visionária” e sua ação é ratificada pelo papa, ela passa a ter poder e influência. Supostamente Santa ela age movida por uma força interior que aparentemente acredita vir de Deus. Alguns contemporâneos nossos acreditam que as fortes dores que ela sentia se tratavam da conhecida enxaqueca e que a interpretação que ela deu a essas imagens e visões que possuía se deveu sobretudo à sua grande capacidade intelectual<sup>10</sup>.

A se continuar nesta argumentação teremos de afirmar que para a diretora, Hildegarde não foi uma Santa e nem o será, mas foi algo melhor que isso: foi uma

---

<sup>10</sup> Idem.

mulher forte que utilizando dos recursos que possuía, acabou por fazer uma grande obra, expressando todo o seu talento. E isto é o que a diretora mais desejava mostrar. A personagem nos é dada como um modelo, um exemplo, mas não é dada para a devoção, e isto esvazia o sentido de um filme religioso. A obra atende sobretudo às questões pessoais e políticas da diretora, com um claro sentido social. É por essa razão, que já observamos em trabalhos anteriores, que filmes que contenham elementos do sagrado ou que os explorem nem sempre estão ligados diretamente ao campo do filme religioso. Ao assisti-lo ficamos mais informados da vida de Hildegarde, ou melhor, da percepção da diretora da vida desta personagem histórica e não vemos uma profunda relação com o sagrado, pelo menos não na intenção. Vemos essa relação apenas na forma, onde a estrutura hagiográfica é obedecida praticamente à risca e na qual a exemplaridade que surge é a modelar para o feminino - e não para a santidade. Isto também difere o filme de uma cinebiografia, pois esta raramente é modelar. A diretora se utiliza da forma da Hagiografia Fílmica, no entanto, dela se apropria para seus próprios propósitos.

## REFERÊNCIAS

- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CÁNEPA, Laura. Cinema novo Alemão. In: MASCARELLO, F. (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Editora Papirus, 2006.
- CASTANHEIRA, C. P. **De institutione musica, de boécio livro 1**: Tradução e comentários. Belo Horizonte, 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais.
- CERINOTTI, Angela. **Santos e Beatos de ontem e de hoje**. São Paulo, Ed. Globo, 2004.
- CORBIN, Alain (org.). **História do Cristianismo**: para compreender melhor nosso tempo. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2010.
- DUBY, Georges. **Idade Média, Idade dos Homens**. Tradução de Jonatas Batista Neto, São Paulo: Companhia de Bolso, 1998.
- DUBY, Georges. **O Ano Mil**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HUBERT, Henri. **Estudo sumário da representação do tempo na religião e na magia**. São Paulo: EdUSP, 2016.

MAGAZINE, Film Maker. Margarethe Von Trotta, Visão. 2010. Disponível em: <http://filmmakermagazine.com/14241-margarethe-Von-trotta-vision/>. Acesso em: 25 dez. 2021.

MIATELLO, André Luís Pereira: s.v. Hagiografia, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. De Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-,2014. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/category/h/page/10> . Acesso em: 13 nov. de 2022.

MIGNE, J-P (org). Patrologiæ Latina – cursus completus...Parise: Venit apud Editorem, series latina, v.30, p.878 e v. 98, p. 1138, 1846. Digitized by the internet archive in 2011 with funding from University of Toronto. <https://archive.org/details/patrologiaecur118mign/page/n1/mode/2up>. Acesso em: 14 nov. de 2022.

MONTEIRO, Mauricio. **Timbres: o corpo do som** – trajetória e simbologia dos instrumentos musicais. São Paulo: 2022, no prelo.

TRIAS, Eugenio. Pensar a religião: o símbolo e o sagrado. *In*: DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni. **A Religião**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VADICO, Luiz. **O Campo do Filme Religioso**: cinema, religião e sociedade. Jundiaí: Paco editorial, 2015.

VAN DE POLL, Maria Carmen Gomes Martiniano de Oliveira. **A espiritualidade de Hildegarde Von Bingen**: Profecia e Ortodoxia. São Paulo, 2009. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Aurea – vidas de santos**. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilario Franco Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VISÃO - A vida de Hildegarde Von Bingen. Direção: Margarethe Von Trotta. Alemanha, 2009.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZAMBONI, Chiara. **La filosofia donna**: percorsi di pensiero femminile. Colognola ai Colli: Demetre, 1997.