

A música em Santo Agostinho

Rita de Cássia Fucci Amato

The music in
Saint Augustine

Resumo

O presente ensaio busca analisar o tratado *De Musica*, escrito por Santo Agostinho e publicado no ano de 389 (d.C.). O tratado foi escrito na forma de um diálogo entre o *discípulo* e o *mestre* e compõe-se de seis livros. Agostinho elaborou os conceitos de música de forma aparentemente técnica nos cinco primeiros livros, transmitindo conhecimentos específicos sobre o ritmo, o metro e o verso, que culminaram no Livro VI, com a concepção de Deus. O caminho percorrido para o entendimento do diálogo *De Musica* foi delineado pouco a pouco diante da complexidade oferecida pelo próprio tratado e por questões nele suscitadas, de obscura compreensão à primeira vista. Para o entendimento dessa obra de Santo Agostinho, fez-se necessário mapear alguns pontos relevantes, dado suas imprescindíveis implicações na elucidação da concepção de Deus e de música que tinha o bispo de Hipona.

Palavras-chave: *De Musica*, Agostinho, estética

Abstract

The present paper try to analyze the treaty *De Musica*, written by Saint Augustine and published in the year of 389. The treaty was written in a dialogue form between the pupil and the master and it was composed of six books. Augustine elaborated the music concepts based on a seemingly technique form in the first five Books, transmitting technical knowledge on the *rhythm*, the *meter* and the *verse*, that culminated in the Six th Book, with the conception of God. The way adopted for the understanding of the dialogue *De Musica* was delineated step-by-step due to the complexity offered by the treaty and due to subjects raised by it, of obscure understanding to the first view. It is important to map some relevant points in order to understand this Augustine masterpiece, due to its indispensable implications in the elucidation of the God and music conceptions by the bishop of Hipona.

Keywords: *De Musica*, Augustine, Aesthetics

Recebido em 22/05/2005

Aprovado para publicação em 30/06/2005

Introdução

Santo Agostinho escreveu o *De Musica* em seis livros e este diálogo pertence à primeira série de seus escritos didáticos e filosóficos, iniciada à época de sua estada em Cassiciaco (hoje Cassago de Brianza, à distância de sete léguas de Milão), em um período especial de sua vida em que se preparava para o batismo e para a sua inserção (conversão) definitiva no Cristianismo. Em Cassiciaco, Agostinho permaneceu de setembro de 386 até março de 387, quando deu início ao *Disciplinarum libri*, na tentativa de oferecer uma perspectiva de todas as artes liberais: gramática, dialética, retórica, música, geometria, astronomia e filosofia. Estava ele em companhia de sua mãe Mônica, seu irmão Navigio, seu filho Adeodato, seus primos Lastidiano e Rústico, seu amigo Alipio e seus discípulos Licencio e Trigeccio. Agostinho reuniu os materiais sobre música e realizou a redação definitiva do tratado na África, no outono de 388, o qual foi publicada no ano seguinte.

Para conduzir este trabalho de maneira a não prejudicá-lo em qualidade e beleza, o caminho que se adotou foi o de acompanhar o ritmo natural de seu pensamento, que não evoluiu em linha reta, mas que girou constantemente em torno de um único centro – Deus.

Esta pesquisa é, pois, uma interpretação; por muitas vezes, uma explicitação daquilo que Santo Agostinho apenas disse implicitamente. Penetrar aos poucos nas profundezas criadas pelo bispo de Hipona é um desafio, uma empreitada de difícil conclusão, mas de algumas luminosas resoluções.

A análise do *De Musica* tem pontos de vista conflitantes, que só se tornaram compreensíveis quando inseridos no amplo contexto da vida de Santo Agostinho. A perspectiva assumida foi a de esclarecer e compreender o que cada elaboração apresentada por Agostinho continha no seu interior, desvendando-a com o olhar atento e sedento do entendimento.

Uma importante observação deve ser feita quanto ao termo técnico *música*, que designava na Antiguidade o âmbito de três artes do movimento: a palavra, o canto e a dança. Apesar de Agostinho fazer citações relativas à dança e ao canto, a obra que nos chegou traz somente a palavra poética em sua configuração de metros e versos. Provavelmente, outros seis livros sobre melodia e canto, pertencentes ao inicial projeto de Santo Agostinho, acham-se definitivamente perdidos, como atestou seu amigo Memório.

Diferentemente de outros manuais interessados somente na métrica latina, a “[...] [p]oética de Santo Agostinho tem como substância a elevação do espírito até a Beleza transcendente” (Cilleruelo et al., 1988, p. 51). Ele viveu e escreveu ao fim de uma rica literatura pagã e durante a época mais gloriosa da literatura cristã, preferindo aprofundar a significação das palavras em vez de criá-las.

Resumi em si toda a evolução do Cristianismo ocidental e, nesse sentido, encontramos em suas obras a estrutura da língua latina anterior a seu tempo. O que distinguiu o seu estilo foi um lirismo profundo que deu vigor e sustentou cada uma de suas frases, mesmo quando foi contra as leis tradicionais da gramática.

Ao lado da evolução natural da língua e das expressões próprias do latim cristão, Agostinho aproveitou todas as possibilidades do idioma para estabelecer um meio extraordinário de expressão, veículo poderoso da verdade. Grande parte de suas metáforas encontra-se em Virgílio e em outros

escritores, como Ennio, Varrão e Cícero; outras foram extraídas da Sagrada Escritura, sobretudo das Epístolas de São Paulo; em ambos os casos, modificou-as e imprimiu sua marca pessoal. No entanto, a maior parte delas foi original, fruto de uma imaginação prodigiosamente rica, alimentada por uma força de observação e por uma intuição única, sempre a serviço da busca do Bem Supremo – Deus.

Em seus diálogos, Agostinho, por meio de uma incansável busca da verdade, começou a adentrar-se pela região do espírito, o que o transformou num dos maiores mestres da Humanidade:

Todos estes primeiros escritos constroem uma doutrina racional e mística sobre Deus e a alma. Seus singulares e penetrantes argumentos – o mais famoso deles, sua antecipação do cartesiano “cogito ergo sum” – revelam um pensador intuicionista, capaz de dirigir o impulso de toda a ciência a uma meta transcendente, que dá precisamente sentido ao diálogo “De Musica” na atmosfera intelectual de Cassiciaco. (Cilleruelo et al., 1988, p. 50)

O diálogo

As experiências resultantes das alterações no canto, levadas pela primeira vez na Igreja de Milão por Santo Ambrósio (333-397 d.C.), mencionadas por Agostinho em suas *Confissões*, ratificaram a intenção do antigo professor de Retórica sobre a importância de um estudo a respeito da música.

Não havia muito tempo que a Igreja de Milão começara a adotar o consolador e edificante costume dos cânticos, com grande regozijo dos fiéis, que uniam num só coro as vozes e os corações. [...] Foi então que, para o povo se não acabrunhar com o tédio e tristeza, se estabeleceu o canto de hinos e salmos segundo o uso das igrejas do Oriente. Desde então até hoje tem-se mantido entre nós este costume, sendo imitado por muitos, por quase todos os vossos rebanhos de fiéis, espalhados no universo. (Agostinho, 1973, p. 178)

A palavra transformada em ritmo, num movimento ordenado, definida por Aristoxeno,¹ discípulo de Aristóteles (384-322 a.C.) e criador da ciência musical, foi o tema principal do tratado *De Musica* na perspectiva de sua organização em pés métricos, fundamento de toda a poesia grega e latina e de toda a sistemática estrutura de versos.

A decisiva influência do platonismo e, sobretudo, a original e genial visão de um mundo ancorado na Beleza, como algo constitutivo do mundo, tão própria de Santo Agostinho, convertem este tratado sobre métrica, no seu último livro, em uma autêntica filosofia acerca do ritmo universal em que, para os olhos limpos, palpita o resplendor da presença divina. (Cilleruelo et al., 1988, p. 52)

O início deste tratado, especificamente o Livro I, não apresentou uma prévia ambientação do diálogo e dos dialogantes (o *mestre* - *M.* - e o *discípulo* - *D.*). Agostinho não explicitou quem foi seu discípulo dialogante, se é que realmente houve um, e se não se tratava de um recurso ou artifício com certo valor pedagógico. Entre os dois alunos que compar tilharam os dias em Cassiciaco – Licencio e Trigeccio –, somente o primeiro, ao suplicar-lhe em uma carta escrita em hexâmetros (versos) o envio da obra *De Musica (Libros quibus in te lenta recumbit/ Musica tradideris, Carta 26)*, poderia ser considerado como colaborador do tratado. Entretanto, o jovem não passou nominalmente à história deste diálogo, mesmo que o indicassem muitos códigos antigos.

A conversação inicial do *De Musica* foi marcada pela pergunta sobre a definição de pé, fundamento material do ritmo na poesia antiga. Um importante questionamento sobre qual ciência possibilitaria a aquisição de tal conhecimento foi determinado e, dessa forma, fez-se a condução para a definição de música no Capítulo 2.

Algumas passagens ilustram o caminho traçado por Agostinho na questão da definição de música:

M. – Música é a ciência de modular bem.

D. – [...] modular deriva-se de “modus” (medida), posto que em toda obra bem feita deve-se guardar a medida [...].

M. – [...] discutamos primeiro o que é modular, depois o que é modular bem, já que não é em vão que se acrescentou este matiz à definição. Por último, tampouco há que menosprezar que se empregue neste caso o termo ciência, pois que nestes três elementos, se não me engano, está configurada a definição. (Agostinho, 1988, p. 73-75)

Essa definição de música remonta a Varrão (116-27 a.C.), o mais universal e erudito dos escritores latinos que, com a obra *De lingua latina*, foi o criador da ciência da linguagem em Roma, exercendo uma enorme influência sobre todos os gramáticos posteriores.

A partir disso, Agostinho entendeu a música como uma ciência nobre, fruto da razão, distante da pura imitação e da virtuosidade dos hístriões.² Realizou, dessa forma, uma clara distinção entre música autêntica e música vulgar.

O ritmo

Na segunda parte do Livro I, Santo Agostinho realizou um estudo sobre o ritmo, do movimento como germe da arte e da melodia, onde toda a tradição pitagórica³ sobre o número como fundamento do movimento e da harmonia adquiriu um tratamento minucioso.

O “número” é o gerador da ordem e da harmonia de todo o movimento, que pode desenvolver-se por proporções de igualdade ou desigualdade (cap. 7, 13; 10, 17). Mas a ordem exige limite de número. Isto se faz manifestado na “dezena”, que regula o movimento dos números (cap. 11, 18-19), e cuja origem coloca de relevo o mestre destacando a tradicional doutrina da perfeição do número ímpar (3) e do par (4) como medida da comparação e da proporção (cap. 12, 20-26). Clarificada a ordenação dos números, já se pode ter o conhecimento racional e científico da medição do movimento, no qual nossos sentidos são capazes de perceber e experimentar o ritmo. E mesmo que estes sentidos tenham limitações perceptivas, nesta capacidade radical pode perceber-se os vestígios que da harmonia superior estão impressos no nosso espírito (cap. 13, 27-28) e aclarar para nós o estudo da música, aqui estabelecida como verdadeira filosofia no sentido platônico descoberto no diálogo “Fédon”. (Cilleruelo et. al., 1988, p. 54)

A música, enquanto ciência, foi tratada como um conhecimento matemático que, por meio dos números, explicava suas partes fundamentais: o ritmo e a melodia. E mais ainda, ao se fazer da música uma ciência pura e uma filosofia reguladora da sensibilidade, foi possível compreender a tendência neoplatônica agostiniana para moderar o prazer sensível.

Agostinho, como em todo neoplatonismo, não separou a arte da moral. Como arte liberal, a música exercia seu próprio fim, elevando o homem e suas potências ao mundo inteligível e isto em si era um objeto desinteressado.

No Livro II do *De Musica*, foram apresentadas duas partes bem definidas: a primeira tratou dos pés métricos e a segunda de suas combinações possíveis.

Os pés métricos e suas possíveis combinações

Uma importante elaboração do bispo de Hipona se verifica no Capítulo 7, no sentido de colocar a razão e não a autoridade como causa da combinação dos pés:

D. – [...] a natureza e número dos pés, isto é, que classe de pés e quantos formam um verso, se obtêm em virtude de uma ciência, e por ela se poderá julgar se ressoou um verso em meus ouvidos.

M. – Mas esta ciência, qualquer que seja, não fixa, por certo, aos versos uma regra e medida como venha equivocar-se, senão conforme a uma proporção.

D. – Se em verdade é uma ciência, não devia e nem podia ser de outra sorte.

M. – Investiguemos, portanto, esta razão e sigamos de perto, se te agrada. (Agostinho, 1988, p. 139)

As noções pitagóricas sobre os números, expostas no Livro I, foram imediatamente aplicadas aos pés métricos, tanto do ponto de vista da duração das sílabas, quanto da qualidade material do verso grego e latino e da diferença do acento. Tanto a sílaba breve como a larga encerravam a idéia do número, de que seria possível sua união em um pé métrico.

A segunda parte deste livro apresentou um estudo sobre as regras racionais para combinar os pés métricos: fez algumas considerações sobre *arsis* e *tesis* (para os gregos indicava os movimentos de elevar e abaixar o pé durante uma dança; para os latinos significava o elevar e o abaixar a voz durante o canto; em ambos os casos, relaciona-se com a duração do tempo, não com o acento da palavra), estabeleceu o consenso de que os pés de seis tempos se combinavam bem (estes eram os prediletos de Agostinho) e expôs outras abordagens pertinentes a estas regras de combinação dos pés métricos.

No final desta segunda parte, Agostinho nos convidou a um repouso com quatro versos de pés de seis tempos:

Quero ao fim que te cuides, fadiga dão os livros,
e deixes livre teu pensar sob o acaso do vento.
Que é sábio e prazenteiro afrouxar às vezes
a mente atenta antes, como convém, aos negócios. (Agostinho, 1988, p. 159)

Ritmo, metro, verso e silêncio

Três conceitos fundamentais foram apresentados no Livro III, levando em consideração a concepção musical da palavra: o ritmo, o metro e o verso.

As distinções básicas relativas a cada termo e seu significado foram abordadas:

M. – Já se deve, logo, distinguir também na linguagem o que a realidade distingue, sabes que o primeiro gênero de união é o que os gregos chamam “ritmo” e o segundo “metro”. Por sua parte, no latim poderiam denominar-se “numerus” (número) a um, e a outro “mensio” ou “mensura” (medida). Mas como estas palavras têm entre nós um sentido muito amplo e devemos evitar de falar de maneira equívoca, preferimos empregar termos gregos. (Agostinho, 1973, p. 161)

Depois de um breve estudo sobre o ritmo, Agostinho estabeleceu a diferença entre o ritmo e o metro: se o ritmo é um entalhamento de pés sem limite determinado, o metro se constitui na união de pés com uma extensão fixa.

O anúncio de um conceito importantíssimo na teoria métrica surgiu neste Livro e foi melhor desenvolvido no Livro IV: a consideração do silêncio musical como elemento estruturante do verso.

D. – [...] Porque quando tu declamavas e repetias a primeira versão, eu, por minha parte, repetia em meu interior a segunda ao par contigo. Assim percebi que ambas versões corriam ao mesmo espaço de tempo, posto que minha última breve coincidia com teu silêncio.

M. – Convém, pois, que guardes que nos metros existem espaços fixos de silêncio. Em conseqüência, quando observares que falta algo ao pé regular, te será necessário considerar se essa ausência fica compensada com um silêncio medido e contado. (Agostinho, 1988, p. 186)

A explicação minuciosa de como se descobriria o silêncio musical realizou-se com base no estudo do metro, com a estruturação dos limites possíveis exigidos do metro e do verso: um metro não poderia ocupar mais de 32 tempos ou durações de sílabas breves, enquanto um verso não poderia abarcar mais de oito pés. Assim, o número quatro, regulador da perfeição rítmica, fixou ao metro e ao verso sua progressão harmônica.

O Livro IV, com seus 16 capítulos, foi o mais denso de toda obra em importância material e dedicou-se à análise do metro. Nele Agostinho recorreu a um maior número de poetas, principalmente Virgílio e Horácio.

Agostinho sobressaiu-se neste Livro por seu vivo poder didático, com uma grande eficácia para impregnar na mente de seu *discípulo* os ensinamentos oferecidos, uma vez que sua especulação não se reduziu a uma mera acumulação de dados sobre métrica.

[...] as análises racionais e a constante busca de uma fundamentação filosófica de toda teoria métrica distingue a obra de Santo Agostinho frente a todos os

tratadistas anteriores e contemporâneos, cujos testemunhos nos têm chegado pelos gramáticos. (Cilleruelo et al., 1988, p. 57)

O refinamento auditivo proporcionado por um ouvido bem educado foi tido pelo *mestre* como fator decisivo na elaboração e percepção de uma medida regular e perfeita e também como condutor na definição da lei do silêncio musical. Santo Agostinho passou, a partir daí, a ensinar o modo de intercalar silêncios musicais. Este estudo, realizado a partir de um exemplo de Petrônio, compreendeu uma larga exposição em que se mostrou a possibilidade de verificar dois modos distintos de organização interna em um mesmo metro. Com a distinção de silêncios musicais obrigatórios e facultativos se encerrou esta parte, sem dúvida a mais interessante do livro.

Agora bem: o que antes se tinha dito sobre não poder ter silêncios de mais de quatro tempos, foi dito dos silêncios obrigatórios, para que se suprissem os tempos que faltavam. Porque naqueles outros, que denominamos silêncios livres, também está permitido haver soar o pé ou passá-lo com um silêncio; e se o fazemos com intervalos iguais, isto não será um metro, senão um ritmo, pois não aparece um final fixo de onde se pode regressar ao princípio.

[...] E esta, é a regra que se deve guardar também nos metros formados de outros pés, a saber: há que se suprir o que falta com silêncios, seja no final ou no centro, para que os pés sejam completados; mas não é necessário fazer um silêncio tão largo que aquela parte do pé que ocupa a *arsis* e a *tesis*. Ademais, é permitido preencher com silêncios facultativos tanto partes do pé como pés inteiros, como temos mostrado em exemplos citados anteriormente. E está aqui tratado o método de intercalar silêncios. (Agostinho, 1988, p. 235-236)

O objeto de estudo do Livro V foi o verso e suas diversas formas possíveis, cuja característica essencial se estabelecia na cesura, que distribuía o verso em duas partes harmoniosas, aproximadamente iguais, graças ao princípio da simetria, fundamental na arte clássica. Entretanto, a simetria, na concepção agostiniana, não significava igualdade absoluta, mas a clara divisão das partes, o que não se obteria em uma simetria rigorosa.

“[...] em primeiro lugar te pergunto se o pé encanta nosso ouvido por alguma outra coisa que não seja a correspondência entre a harmoniosa simetria das duas partes que estão na *arsis* e na *tesis*, respectivamente” (Agostinho, 1988, p. 247).

Agostinho, depois de estabelecer e explicar os princípios para a consideração e distinção do verso, ofereceu na segunda parte do Livro os critérios para redu-

zir a simetria, contando com cálculos de gosto pitagórico, que mostravam a maneira de formar todos os versos possíveis, ao unir membros iguais e desiguais em um marco exigido de 32 tempos.

A proposta da elaboração do *De Musica* passou a ser claramente colocada no Livro VI, onde o princípio fundamental da filosofia pitagórica – o número, essência de todas as coisas – foi colocado como eixo.

A distribuição de materiais foi de rigorosa simetria: oito capítulos para cada parte, precedidos de um capítulo geral introdutório.

Mas, se nada tens contra o dito, tenha já fim esta disputa, para que logo, tratado o que diz respeito a esta parte da Música, que consiste na medida dos tempos, desde estes seus vestígios sensíveis, com toda nossa finura possível, cheguemos a essas íntimas moradas onde ele está livre de toda forma corpórea. (Agostinho, 1988, p. 283)

Deus e a música

A música foi concebida pelo bispo de Hipona como a ciência de modular bem e, portanto, uma ciência nobre categoricamente colocada como fruto da razão, com acentuada diferença da música vulgar.

Esta conceituação da música como ciência – conhecimento matemático – deixou clara a preocupação de Agostinho, com fortes tendências platônicas, a moderar o prazer sensível e a elevar o homem ao mundo inteligível. A apalpabilidade e consistência das palavras transformadas em ritmos tornavam-se passíveis de análises racionais, na tentativa de convencer os mais incrédulos das verdades eternas.

Estabeleceu-se, no diálogo, uma grande quantidade de regras racionais para a combinação rítmica das palavras e versos; entretanto, a inquietação agostiniana dizia respeito ao ritmo universal e ordenador de todas as coisas: firmeza lógica para uma busca divina.

Agostinho manteve-se ligado à realidade musical, transportando-a com delicadeza para um mundo invisível, silencioso, imóvel e imutável chamado por Platão de inteligível e, para os cristãos, um mundo pertencente a Deus.

O músico, na concepção agostiniana, era um organizador da linguagem sonora, elaborador de signos, um escultor de sua própria imagem sonora interior,

um veículo da voz do Silêncio, morador de sua alma. Estas imagens podem definir bem a relação de valor que foi estabelecida por Santo Agostinho no final de seu tratado, vigorosamente influenciado pelo Cristianismo: o homem como um corpo ligado à alma em busca da eternidade.

De grande significação foi a postura de Agostinho em suas *Retratações*, ao se referir à possibilidade de que após a ressurreição não haveria mais música sensível, mas sim sua salvação e transfiguração juntamente com os corpos. Reduzir, pois, a música às matemáticas foi um esforço vão de convencimento dos pagãos, incrédulos da possibilidade de interferência divina em suas vidas.

Cuidadosamente, o amor à música fez-se notar em Santo Agostinho, pois para ele “[...] não é preciso então amar a música como se, exaurindo-se no regozijo, se poderia, substituir Deus, encontrar nela, para sempre, a Felicidade” (Agostinho, 1988, p. 46). Concepção rica e precisa da música como um vestígio divino, presença do Bem Supremo na elaboração humana, inspiração divina transformada pelas mãos humanas em harmonias eternas.

O diálogo *De Musica* tinha como finalidade principal esclarecer e conduzir o leitor ao poderoso Bem Supremo. Sua preocupação era a de construir uma doutrina racional sobre Deus e a alma e, fundamentalmente, estabelecer o eixo de toda ciência a uma meta transcendente. Conceber Deus e entendê-lo presente em nossas vidas foi a grande contribuição de Santo Agostinho.

O *De Musica* pode ser visto como uma clara opção de Santo Agostinho na sua investigação cuidadosa a respeito de Deus, investigação esta também presente na vida de Platão, que buscou o absoluto e o transcendente, porém sem a específica denominação de Deus.

Agostinho apresentou a música em harmonia com o amor dedicado a Deus, estabelecendo uma ponte entre a beleza sensível e a Beleza Suprema e Criadora. Possuía ele uma paixão pela música, pela sua capacidade inata de emocionar e fazer pulsar um sentimento puro e um abrandamento de emoções que desembocava num grande e amplo desejo de Deus.

A influência plotiniana em Agostinho pode ser desvelada na elaboração que Plotino faz a respeito da música, ou seja, caminho trilhado da harmonia sensível dos sons à harmonia inteligível e, finalmente, ao Uno, fonte universal de toda harmonia.

A alma ocupou grande parte das elaborações de Agostinho no seu tratado, já que nela foram descobertas as harmonias corporais pela sensação, pelo som e pela palavra, o que permitiu uma progressiva ascensão sobre os sentidos até a

harmonia originária, Deus, *fonte de toda harmonia e dos números eternos*, segundo Agostinho.

Santo Agostinho fez notar cinco gêneros de números ou harmonias para explicar os efeitos delas no ouvido e na sensibilidade: 1. "números sonoros", o ritmo do som como fenômeno físico, como o que ocorre no verso e que pode medir-se em sua proporcionada estrutura de partes; 2. "números entendidos ou sentidos", ritmos corpóreos que, pelo ouvido, chegam à alma, que os reproduz na sensação; 3. "números da memória", ritmos que estão impressos na memória; 4. "números proféridos", os que a alma expressa pela voz, movimentos do rosto e corpo, ou por meio de um instrumento; 5. "números de juízo", a capacidade inata para valorar devidamente a conveniência do movimento ou da harmonia. (Gilson, 1943, p. 76)

A segunda parte do Livro VI do *De Musica* mostrou como a harmonia eterna, que regulava as leis irreversíveis dos números, tinha sua consistência em Deus.

O papel condutor das harmonias racionais e das leis eternas até Deus, comunicado por Ele à alma, assim como das harmonias inferiores, chegou a pôr de manifesto as desarmonias que apartavam de Deus, para concluir em uma reflexão sobre as quatro virtudes cardeais (temperança, fortaleza, justiça e prudência) e seu modo de existência. Agostinho conseguiu integrar as quatro virtudes cardeais na grande visão do amor redimido e semelhante ao de Cristo. Ele viu o Dom divino do amor, correspondido pelo homem, como sendo o coração de todas as virtudes:

Assim, a temperança é amor, que guarda íntegro e incorrupto o seu próprio ser para o amado. A fortaleza é amor que tudo suporta de bom grado pelo amado. A justiça é amor, que serve unicamente ao amado, e, portanto, regulando-se bem. E a prudência é amor, que sabiamente discerne o que o ajuda e o que o atrapalha. (Haering, 1979, p. 45)

O denso e complexo conteúdo deste livro reduziu o diálogo com o *discípulo* a poucas intervenções muito menos relevantes, quase mecânicas respostas de assentimento, sem objeções dinamizadoras da conversação.

Deus Creator omnium

Um hino ambrosiano constituiu-se em um fio tênue, porém de grandeza e crença significativas, que permeou o *De Musica*. Agostinho fez essa escolha

decididamente pelo vigor e consistência doutrinal das palavras, porém, não dispensando a beleza da linha melódica: harmonia humana aspirando à harmonia Suprema, beleza sensível com sutilezas divinas, aspiração do homem como possibilidade divina rumo ao Eterno.

Deus creator omnium refletiu a postura musical adotada àquela época, onde a música era posta a serviço da palavra. Momento este particular na história da Igreja, quando da aceitação do latim como língua oficial.

A repercussão do hino ambrosiano deveu-se a um forte sentimento popular, utilizando o *sermo vulgaris*, tanto na métrica dos textos como na fácil assimilação de suas melodias. A estrutura de tais melodias era muito simples, com uma ou duas notas (às vezes até três) sobre cada sílaba, no intuito de preservar o sentido da acentuação prosódica.

Deus creator omnium (Deus Criador de todas as coisas) foi apresentado por Agostinho em suas *Confissões*, em um momento de muita dor, após a morte de sua mãe Mônica:

Acordei e achei a minha dor bastante mitigada. Estando só, deitado no meu leito, recordei os versos verídicos do vosso Ambrósio: Vós sois, na verdade,
"Deus, Criador de todas as coisas,
Regendo o mundo supremo,
Vestindo o dia com a beleza da luz,
Para que o repouso, ao labor de cada dia,
Os membros fatigados restituia,
As mentes cansadas alivie
E as tristezas angustiosas dissipe...". (Agostinho, 1973, p. 186-187)

De - us cre - a - tor om - ni - um, Po - li - que rec - tor ves - ti - ens
Ar - tus so - lu - tos ut qui - es Re - ddat la - bo - ris ti - su - i

Di - em de - co - ro lu - mi - ne, ----- No - ctem so - po - nis gra - ti - a.
Men - tes - que fe - sas al - le - vet ----- Luc - tus - que sol - vat an - xi - os

Hino ambrosiano da Véspera Dominical. Modo II (Bas, 1975, p. 108).

Esse hino de Santo Ambrósio pode ser considerado um hino ambrosiano vivo e constantemente ratificado na vida e na obra de Santo Agostinho, relevantemente no *De Musica*.

Considerações finais

Se tomarmos a nossa concepção moderna, a música é realizada por uma sucessão de sons que nos transmite a sensação de movimento; se pensarmos sobre um movimento ordenado, encontramos o ritmo. Pois bem, dentro desse movimento ordenado há “células” ou “motivos”, que são os elementos primários da composição musical; os pés, portanto, têm semelhança com os motivos, tanto nas suas pequenas ações de impulso quanto nas de repouso. Essa é a parte estritamente “contável”, racionalizável da música, do verso.

Assim, o diálogo *De Musica* procurou construir uma doutrina racional e ao mesmo tempo mística sobre Deus, alma e música, revelando um pensador com profundas intuições de conduzir a ciência a uma aspiração ascendente. Caminho inteligente traçado por Agostinho, pois, cuidadosamente, separou a música racional, uma ciência nobre, da pura imitação e virtuosidade da música dita vulgar. Esta separação encontrou eco na pregação agostiniana, de tendência platônica, a moderar o prazer sensível.

Racionalizar a música, entendê-la como conhecimento matemático, através dos números, afastou-a dos prazeres carnavais e mundanos, para os quais ela era amplamente utilizada neste período de decadência dos costumes e hábitos do Império Romano. Analisar e sempre analisar metricamente foi a postura do entendimento, mas também de controle das sensações prazerosas duramente combatidas pelo Cristianismo diante das atitudes pagãs naquela época.

Agostinho destacou-se neste diálogo por ter efetivamente realizado análises tão racionais, apesar de sempre estar na busca de uma fundamentação filosófica de toda esta teoria métrica: grande e especial contribuição que o diferenciou de tratadistas anteriores e contemporâneos. Todavia, o *De Musica* refletiu um momento de posições complicadas e de uma procura, até mesmo desesperada, de fundamentações teóricas na tentativa de sustentação de sua nova crença. Suas preocupações excessivas com relação a detalhes técnicos muitas vezes tiraram a clareza de suas idéias e o desviaram do caminho que ele alcançou somente no último livro.

A concepção de música agostiniana foi elaborada em impecável congruência com o amor a Ele devotado, instituindo uma harmoniosa conexão entre a beleza sensível e a Beleza Suprema. O *De Musica* revelou-se, pois, como *præcipuus amor* de Agostinho na sua incansável *indagatio de Dei*.

Notas

¹ A teoria musical grega, ou harmonia, se compunha tradicionalmente de sete tópicos: notas, intervalos, gêneros, sistemas de escalas, tons, modulação e composição melódica. Aristoxeno, nos seus *Elementos de Harmonia* (c. 330 a.C.), discutiu demoradamente cada um destes tópicos. Defendia que o verdadeiro método para determinar os intervalos era através do ouvido e não de quocientes numéricos, como pensavam os seguidores de Pitágoras (Grout e Palisca, 1995, p. 22-23).

² No antigo teatro romano, cada um dos mimos (o ator que representava nessas farsas), jograis ou comediantes etruscos que representavam as fábulas ou farsas do período.

³ Pitágoras (582 a.C.) identificou o primeiro princípio das coisas com um elemento imaterial, o número. Formulou um sistema de afinação das notas, como resultado de seus estudos e experimentos no “sonômetro” – instrumento acústico, feita de uma caixa harmônica, sobre a qual ficava estendida uma corda que descansava sobre duas presilhas móveis. Baseou seu sistema na 5ª. natural, cuja expressão matemática era dada pela fração $3/2$ – sons 3 e 2 da série harmônica – e a partir dessa relação estabeleceu sua afinação das notas musicais (Zamacois, 1978, p. 146-149).

Referências

- AGOSTINHO, Aurelio. *Confissões*. São Paulo: Abril, 1973a. [Coleção Os Pensadores, v. 6].
_____. *De Musica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1988. vol. XXXIX.
- BAS, Julio. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1975.
- CILLERUELO, Lope et. al. *Obras completas de San Agustín*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1988. vol. XXXIX.
- GILSON, Etienne. *Introduction à l'étude de St. Augustin*, Paris, 1943.
- GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1995.
- HAERING, Bernhard. *Livres e fiéis em Cristo – Teologia moral para sacerdotes e leigos*. São Paulo: Edições Paulinas, 1979. vol. I.
- PLATÃO. *A República*. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.
- ZAMACOIS, Joaquin. *Teoria de la Musica*. 6. ed. Barcelona: Labor, 1978. 193p. vol. II.
-

Bibliografia

BOEHNER, Philotheus; GILSON, Etienne. *História da Filosofia Cristã*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

DAVENSON, Henri. *Traité de la Musique selon l'esprit de Saint Augustin*. Neuchatel: Éditions de La Baconnière, 1942.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. *Santo Agostinho: "De Musica"*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 1999.

LEUCHTER, Erwin. *Ensayo sobre la evolucion de la Musica en Occidente*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.

PEGUEROLES, Juan. *El pensamiento filosófico de San Agustín*. Barcelona: Labor, 1972.

PÉPIN, Jean. Santo Agostinho e a Patrística Ocidental. In: CHÂTELET, F. *A filosofia Medieval. Do século I ao século XV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974. vol. II.

RETA, Jose Oroz. *San Agustín – El Hombre El Escritor El Santo*. Madrid: Augustinus, 1967.

SALAZAR, Adolfo. *La Musica en la Sociedad Europea. I. Desde los Primeros Tiempos Cristianos*. Madrid: Alianza, 1989. 475p.

VEGA, R. *Obras de San Agustín*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946. 245p. vol. II.

VERWEYEN, J. M. *Historia de la Filosofia Medieval*. Buenos Aires: Nova, 1957. 292p.