

## SANTO AGOSTINHO — “DE MUSICA”

*Rita de Cássia Fucci Amato<sup>1</sup>*

### ABSTRACT

The main idea of this dialogue is the ascension to the knowledge of God and His existence in the world. In the first five books, Agostinho takes an apparently technical approach to organize it. He also passes on technical knowledge about the *rhythm*, the metric and the *verse*, culminating in the sixth book with conception of God. The organization of this paper includes, on one hand, the ascension to God in the author's view. On the other hand, it reflects the lack of unity in the *Agostinian* work, with admirable beauty and richness, establishing a harmonious link between the sensitive beauty, the Creator and Supreme Beauty.

**Keywords:** Agostin, Aesthetics, Medieval Philosophy.

### RESUMO

O pensamento central neste diálogo é a ascensão ao conhecimento de Deus e Sua presença no mundo. Agostinho elabora-o de forma aparentemente técnica, nos cinco primeiros livros, e transmite conhecimentos técnicos sobre o *ritmo*, o *metro* e o *verso* e culmina no sexto livro com a concepção de Deus. A organização do trabalho girou, por um lado, em torno da questão do autor — a ascensão a Deus; por outro lado, refletiu a ausência de unidade da obra agostiniana, numa riqueza e beleza admiráveis, estabelecendo uma harmoniosa ponte entre a beleza sensível e a Beleza Suprema e Criadora.

**Palavras-chaves:** Agostinho, Estética, Filosofia Medieval.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal de São Carlos.

O Bispo de Hipona, amante do Belo, de Deus e da Música, provocou em mim uma sincronia e interesse incomuns, culminando nesta paixão de buscar entendê-lo. Nesse trabalho procuro, pois, compreender de que maneira Agostinho elaborou o *De Musica*. Concepções de mundo, de homem e de Deus, próprias de Agostinho, sustentam a obra e, neste sentido, fez-se necessário penetrar profundamente nas relações que foram estabelecidas antes, durante e após sua produção.

Para a realização desta tarefa, foi primordial a ampliação dos limites em campos do conhecimento do século IV, onde as produções literárias expressaram veementemente sua relação social e/ou pessoal, como no caso de Santo Agostinho, quer seja como fruto da necessidade de fundamentação teórica de sua doutrina, quer seja como um intrínseco problema enfrentado por sua vivência pessoal e espiritual.

Santo Agostinho escreveu o *De Musica* em seis livros e este diálogo pertence à primeira série de seus escritos didáticos e filosóficos, quando de sua estada em Cassiciaco, num período especial de sua vida em que se preparava para o batismo e para a sua inserção (conversão) definitiva no Cristianismo.

O pensamento central e absolutamente imprescindível nesse diálogo é a ascensão ao conhecimento de Deus e Sua presença no mundo. Agostinho elabora-o de forma aparentemente técnica, nos cinco primeiros livros, e transmite conhecimentos técnicos sobre o *ritmo*, o *metro* e o *verso* e culmina no sexto livro com a concepção de Deus.

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 Memorio.

Para conduzir este trabalho de maneira a não prejudicá-lo em qualidade e beleza, permiti-me seguir as palavras de BOEHNER & GILSON<sup>2</sup>, que afirmam a impossibilidade de comprimir o pensamento

---

<sup>2</sup> *História da Filosofia Cristã*, p. 142.

de Agostinho num molde pré-concebido, pois o risco seria imenso, dado o perigo de perder o que existe de melhor em suas palavras. 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 organização do trabalho girou, por um lado, em torno da questão do autor — a ascensão a Deus; por outro lado, quis refletir a ausência de unidade da obra agostiniana, que apresenta, por esses motivos, uma riqueza e beleza admiráveis.

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.

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. Decididamente, foi o *De Musica* uma opção de Santo Agostinho na sua incessante investigação acerca de Deus. Apresentou a música em perfeita sintonia com o amor a Ele dedicado e estabeleceu uma harmoniosa ponte entre a beleza sensível e a Beleza Suprema e Criadora.

Uma viagem à África do Norte, num primeiro momento, procurará conhecer e compor a estrutura social, econômica, religiosa, educacional e cultural vigentes no século IV. Trata-se de uma intenção; uma pequena incursão; uma viagem cuja "apreensão" é, muitas vezes, parcial, mas que, no entanto, é real.

A figura de Santo Agostinho, tal qual apresentada nessa viagem, foi de fundamental importância para a elaboração deste trabalho, pois

*(...) o Bispo de Hipona constitui uma fonte inesgotável de informação para reconstruir a vida cotidiana da África romana e cristã do Século IV.(...) Cristãos e pagãos partilhavam aí as mesmas realidades geográficas, étnicas, familiares e culturais: falavam a mesma língua humana, moravam nas mesmas cidades ou povoados, contemplavam o mesmo mar, as mesmas paisagens, a mesma montanha.(...).*<sup>3</sup>

A África conheceu ondas sucessivas de invasões, dos fenícios aos romanos, dos vândalos aos árabes, dos turcos aos franceses. A conquista romana transformou a região,

*(...) enriquecendo-a como as águas que irrigam as planícies mas não penetram nos maciços montanhosos. Imensos campos de trigo douravam ao sol, no rico vale de Medjerda, nos altiplanos e nos planaltos da Numídia. Era lá que se encontrava o maior celeiro de Roma. A África alimentava a **Urbe**, permitindo-lhe que se entregasse sem preocupações aos prazeres do teatro e do circo.*<sup>4</sup>

Um fato de extrema importância para o desenvolvimento da África foi a colaboração dos romanos para valorizar o solo no que se referiu à construção de enormes obras hidráulicas, com o intuito de irrigar os campos. A água — o “ouro branco” —, como era chamada, trazia a prosperidade e o bem-estar. Verdadeiras florestas de oliveiras passaram a cobrir a região que ia da planície de Tisdrus às colinas da Numídia. Além de trigo e óleo, a região exportava também mármore e peles.

*Suavemente, Roma havia introduzido na região suas instituições, sua organização, sua língua, sua cultura, suas escolas e suas corporações, seus colégios e seus jogos, sempre evitando interferir nas questões municipais, pelo menos*

---

<sup>3</sup> A. HAMMAN, *Santo Agostinho e seu tempo*, p. 5-6.

<sup>4</sup> Id., p. 9.

*durante o longo tempo em que as cidades não apresentavam dificuldades financeiras. Uma sementeira que deu frutos. Em contrapartida, a África fornecia escritores e oradores, funcionários, senadores e até mesmo imperadores. Tornada cristã, ela deu um Papa, literatos do porte de Tertuliano e, por fim, Agostinho, que já renunciava a Idade Média.<sup>5</sup>*

Os romanos haviam reconstruído Cartago graças à prosperidade africana, fazendo-a uma verdadeira Roma de ultramar. Ao viajar para Cartago, pela primeira vez, com a idade de dezesseis anos, Agostinho ficou extremamente surpreso diante de uma beleza até então desconhecida. Lá, ele descobriu o amor:

*Vim para Cartago. De todos os lados fervia a sertã (sartago) de criminosos amores. Ainda não amava e já gostava de amar. (...) Gostando de amar, procurava um objeto para esse amor: odiava a minha vida estável e o caminho isento de riscos, porque sentia dentro de mim uma fome de alimento interior - de Vós, ó meu Deus. ... Arrebatavam-me os espetáculos teatrais, cheios de imagens das minhas misérias e de alimento próprio para o fogo das minhas paixões.<sup>6</sup>*

Agostinho era um filho dessa África, um verdadeiro cadinho de raças, onde se misturavam fenícios, gregos e romanos, líbios, getúlidas e mouros, númidas e berberes (raça que engloba os povos muçulmanos da África setentrional), que produziu seres violentos e ternos, de paixões descontroladas e fervores exagerados. Foi dessa terra que lhe veio o temperamento ardente, impulsivo, às vezes levado aos extremos.

A vitalidade da Igreja africana manifestava-se em uma nova geração de bispos, que em torno de Agostinho, apresentava frutos de uma teologia segura e de uma dedicação ímpar a serviço da Igreja e

<sup>5</sup> Id., p. 12.

<sup>6</sup> SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, p. 57.

do povo cristão. Nesse contexto, o Cristianismo conquistou a aristocracia, composta de ricos proprietários, enquanto que a elite intelectual pôs-se em movimento, sob a influência e ao prestígio de Santo Agostinho.

Eis, então, que a cidade de Hipona, *Hippo Regius* para os latinos, viu Agostinho tornar-se bispo.

*Hipona não possui mais nada, absolutamente nada, do próprio Agostinho. Nem uma pedra, nem uma inscrição, nem uma relíquia. No período das invasões vândalas, seus restos mortais foram levados para a Itália, sendo hoje venerados na catedral de Pavia. O homem que glorificou a cidade e a África cristã não deixou nenhum traço na região, como a significar que ele agora pertence ao universo. ... Da mesma forma, a cidade natal de Agostinho, Tagasta, a Souk-Ahras atual, situada a 96 quilômetros ao sul de Hipona, não conserva nada de seu passado, absolutamente nada dos primeiros anos do mais célebre de seus filhos.<sup>7</sup>*

Hipona era a segunda cidade da África, um antigo entreposto fenício e, principalmente, um porto aberto para o mar, onde sobrevivia uma população composta de descendentes de fenícios e líbios, de várias raças, cores e dialetos.

A organização das estradas colocava Hipona em contato com as planícies da Numídia, dos cereais e, também, com os grandes oliverais da região de Teveste. Foi por suas convicções ou por seus interesses que os comerciantes de Hipona tornaram-se cristãos.

A estratégica posição marítima da cidade serviu como base de irradiação da figura do Bispo para além da África e sua reputação atraiu a intelectualidade da Igreja.

*A "diocese" de Hipona, desde a cidade à mais distante periferia, era composta principalmente de agricultores. O opulento vale do Seibuse trazia prosperidade da cidade e do porto, e alimentava o comércio exterior. ... Eram cotidianos os*

<sup>7</sup> Id., p. 24.

*intercâmbios entre a cidade e o campo, pelo menos no mercado. Os agricultores de uma área de vinte quilômetros em torno participavam da vida religiosa da cidade e vinham ouvir o seu Bispo.(...). Com referência a Agostinho, diz-se: toda a vida encontra-se em seu evangelho, irisado por uma poesia discreta e sempre marcado pela simpatia: as estações e seus labores, os jogos de luz sobre as espigas maduras e sobre o mar orlado de lantejoulas douradas e prateadas, tudo isso se reflete em sua pregação. Agostinho vivia, sofria, alimentava esperanças e se rejubilava com a gente simples de Hipona, que se encontra em sua palavra porque ele a tinha encontrado, de fato.<sup>8</sup>*

Como língua cristã, o latim afirmou-se inicialmente em Cartago e na África, e não em Roma, onde a liturgia era celebrada em grego, até meados do século IV. No entanto, à medida que a Igreja passava a exercer sua hegemonia (como processo intelectual, isto é, de “convencimento”) sobre a nobreza romanizada da África, o latim avançava e passou a ser uma expressão de ascensão social.

A vida de Hipona assemelhava-se à vida das cidades do sul da Itália, onde apenas os homens passavam o dia na rua, no fórum e na taverna. O cotidiano dos homens era vivido fora de casa e os amigos eram essenciais, enquanto que a submissão das mulheres era considerada a maior das virtudes.

*Agostinho fala pouco de sua família. Já se observou como ele utiliza pouco as palavras **familia** (“família”) e **domus** (“casa”). Em seus sermões, não aparece a questão da queda de natalidade que assolava o mundo romano da época. Muitas famílias estavam sem descendência. Quantas propriedades suntuosas sem sequer um grito de criança! Aqueles que tinham um, dois ou, no máximo, três filhos paravam por aí, com medo de obrigar os outros a mendigarem algum dia. Outros faziam-se voluntariamente estéreis.<sup>9</sup>*

<sup>8</sup> Id., p. 38-40.

<sup>9</sup> Id., p. 75.

No tempo de Santo Agostinho, a educação começava aos sete anos de idade e qualquer um podia se improvisar como *litterator* (professor das primeiras letras e do alfabeto). O professor, freqüentemente um escravo liberto, instalava-se onde quer que fosse possível: sob um alpendre, numa barraca, às vezes ao ar livre, sob os pórticos.

À falta de pedagogia ou de autoridade, o professor recorria à palmatória, da qual Agostinho guardou uma péssima recordação, fruto de sua experiência na escola: "Neste período da infância, cujo perigo temiam menos para mim do que o da adolescência, não gostava do estudo, e tinha horror de ser a ele obrigado"<sup>10</sup>.

O segundo ciclo se dava com o *grammaticus* e, por se tratar de um nível mais elevado, justificava um salário quatro vezes maior do que o salário do *litterator*. Esse ensino só era reservado a uma elite, o que justificou a ida de Agostinho para Madaura, para estudar gramática e retórica. O ensino secundário consistia em leitura e explicação de textos; a leitura em voz alta já constituía uma abertura para a arte da declamatória. Em todos os exercícios orais e escritos cultivavam-se as línguas latina e grega. Os autores mais estudados eram Virgílio, Cícero, Salústio e Terêncio.

Também nessa época as recordações de Agostinho não são as melhores:

*Mas qual era a causa da aversão que tinha à língua grega que me ensinaram quando criança? É o que ainda hoje não sei explicar. Pelo contrário, gostava muito da língua latina, não da que ensinavam os primeiros mestres, mas da que lecionavam os gramáticos. (...) pranteava "a morte de Dido, que se suicidara com uma espada". (...) Se me proibiam a leitura desses episódios, afligia-me por não ler aquilo que me impressionava até à dor. Ó loucura! Reputavam-se tais estudos como mais honrosos e úteis do que aqueles em que aprendi a ler e escrever!"<sup>11</sup>*

---

<sup>10</sup> SANTO AGOSTINHO, Op. cit., p. 34.

<sup>11</sup> Id., p. 35-6.

O terceiro ciclo, de nível universitário, pertencia inteiramente ao retórico, que ocupava na escala social um nível notadamente superior a seus colegas dos dois ciclos anteriores. O retórico ensinava perto do fórum, onde o Estado colocava à sua disposição salas em forma de êxedra, com o piso em degraus, como um teatro, abrindo para os pórticos. Somente algumas cidades como Cartago, Madaura e Mactar possuíam ensino superior.

Os métodos e programas eram baseados em “aprender a arte das palavras, adquirir a eloqüência indispensável para persuadir e desenvolver seu próprio pensamento”<sup>12</sup>.

O orador — o *vir eloquentissimus* — era como se fosse o dono da cidade e sua retórica abria a ele todas as portas. No fim do Império, a retórica frutificava nas mais belas carreiras, porque o sistema jurídico dominava por toda parte. As escolas de retórica forneciam à monarquia burocrática os grandes agentes de sua administração.

O sonho do pai de Agostinho era o de ver seu filho fazer uma carreira brilhante e foi o próprio Agostinho que nos falou de suas aspirações, em suas **Confissões**:

*Mas espera! Os bens terrenos também são agradáveis. Possuem não pequenas doçuras. Não devemos, por isso, apartar deles, inconsideravelmente, a nossa inclinação, pois seria vergonhoso voltar de novo a eles. Olha quão pouco falta para alcançar um cargo honroso! Que mais tenho a desejar? Tenho em abundância amigos poderosos. Sem necessidade de me apressar mais, podia já ser, ao menos, presidente (dum tribunal), e casar-me com uma moça que possuísse alguma fortuna, para não sobrecarregar os nossos gastos. Seria o limite do meu desejo.”<sup>13</sup>*

Uma questão que se apresentava de importância era um grande paradoxo na África: alimentava Roma, mas não conseguia alimentar sua população, de cerca de seis milhões de habitantes,

<sup>12</sup> Id., p. 82.

<sup>13</sup> Id., p. 121.

apesar de ter uma vida melhor do que o resto do Império, graças aos produtos de seu solo, especialmente o trigo e o azeite. Entretanto, suas riquezas eram mal divididas.

Na África, a riqueza era a terra, a nobreza era antes de mais nada rural. Devido à conquista, de direito, a África era propriedade do Estado, que a tratava com imensas explorações agrícolas, que igualavam e, às vezes, até superavam as dimensões de uma cidade. Os domínios privados pertenciam às grandes famílias, que neles investiam uma boa parte de sua fortuna.

*Plínio, o Velho, relata que, no momento em que Nero confiscou seus bens, apenas seis proprietários possuíam a metade da África. No Século IV, os Antônio, os Valérios e os Símacos ainda eram grandes proprietários. Foram precisos sete anos para que Melânia e Piniano se desfizessem de todas as terras que possuíam na África. Um documento fiscal contendo o nome desses domínios ou **fundi** mostra que eles eram quase tão numerosos quanto as cidades. Outros proprietários eram antigos altos funcionários do Estado, que utilizaram seus períodos administrativos como procônsules ou legados para adquirir imensas propriedades, em circunstâncias muitas vezes duvidosas.<sup>14</sup>*

Para contornar essa situação de injustiça social, a Igreja também se tornou uma potência econômica, através de legados, compras, doações e donativos.

*Dinheiro e gêneros eram distribuídos como esmola aos pobres. Algumas igrejas possuíam **fundi**, onde trabalhavam colonos. A necessidade de gerir tudo isso sobrecarregava singularmente a tarefa dos clérigos, representando também uma deplorável tentação para aqueles que careciam de zelo apostólico ou evangélico. (...). Algumas comunidades esforçavam-se por encontrar um bispo rico, que pudesse ajudá-las em suas*

---

<sup>14</sup> A. HAMMAN, Op. cit., p. 90.

*necessidades materiais. Hipona e Tagasta chegaram a disputar o riquíssimo Piniano, da família de Melânia, o que lançou a discórdia entre Agostinho e o Bispo de Tagasta.*<sup>15</sup>

A vida cultural africana, assim como a dos romanos, era fortemente permeada por espetáculos.

*As ocasiões para os espetáculos eram múltiplas: aniversário do **editor** (organizador) ou de um membro de sua família, a comemoração de vinte anos de um jovem notável, a inauguração de um monumento, de um teatro, de termas, de uma basílica pública, de uma biblioteca ou de uma estátua em honra do Imperador ou de alguém de sua família. A luta de gladiadores era o espetáculo (**munus**) por excelência. Segundo Tertuliano, esse espetáculo cruel, em sua origem, era um sacrifício humano oferecido em memória de um morto ilustre. O termo **munus** (encargo) significava, primitivamente, “obrigação prestada aos mortos”. O que permitiu a Agostinho ironizar sobre o tema: ‘Encargo para quem? Para aquele que paga. Aquele que oferece fica com a caixa vazia, os espectadores com a alma vazia. Os organizadores depois se lamentam que precisam vender suas propriedades. Muito mais ainda deviam chorar aqueles que perderam suas almas’.*<sup>16</sup>

A predileção do público africano era pelas mímicas e pantomimas (arte ou ato de expressão por meio de gestos). Os mímicos apresentavam-se com o rosto descoberto, os pantomímicos usavam máscaras. A ausência de máscara, na mímica, impedia a substituição de atores, já que esse era o único espetáculo em que as mulheres apareciam em cena, fazendo um grande sucesso. Foram conservados em escritos ou inscrições os títulos das peças representadas pelos mímicos mais famosos. São sugestivos: *Anúbis Adúltera, A Lua Macho, Diana Chicoteada, O Testamento do Finado Júpiter, Os três Hércules Famélicos.*

---

<sup>15</sup> Id., p. 101-2.

<sup>16</sup> Id., p. 114.

O repertório típico das pantomimas era de conteúdo trágico ou cômico. Os dramas eram inspirados, preferencialmente, na mitologia. Como numa ópera, o livreto era secundário, ainda mais que, muitas vezes, vinha em grego. O que importava era a encenação, o canto e a dança. A parte musical foi se desenvolvendo sempre mais, acabando em uma espécie de balé. A flauta, originalmente solista, foi se acrescentando aos poucos uma verdadeira orquestra, com címbalos, cítaras, liras e trompas.

Os instrumentos sustentavam o canto e ritmavam os gestos dos atores. A essência de toda a encenação residia no jogo de mímica, porque o mesmo mímico desempenhava todos os papéis: homem, mulher, velho, criança, rei, escravo.

*Mas em tempos passados compartilhava no teatro da satisfação dos amantes que mutuamente se gozavam pela torpeza, se bem que espetáculos destes não passassem de meras ficções. (...) Só me agradava e me atraía com veemência a ação do ator quando, num infortúnio alheio, fictício e cômico, me borbulhavam nos olhos as lágrimas. (...) Comprazia-me com aquelas coisas que, ouvidas e fingidas, me tocavam na superfície da alma.<sup>17</sup>*

Apesar dos frutos oriundos de sobrevivências pagãs como estes espetáculos, em nenhuma outra parte, pelo menos no Ocidente, o Cristianismo se mostrou tão difundido e tão estruturado como na África. A progressão cristã acentuou-se no século IV e, sobretudo, no século V. A presença de bispos até nas aldeias e no campo contribuiu em muito para essa conversão em massa.

O prestígio de Agostinho atingia os meios mais arredios: patrícios e intelectuais. “Em um sermão pronunciado em Hipona, no ano de 400, Agostinho, afirma que naquela cidade, embora houvesse numerosas casas sem pagãos, não havia uma só casa sem cristãos.”<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> SANTO AGOSTINHO, Op. cit., p. 58.

<sup>18</sup> A. HAMMAN, Op. cit., p. 133.

No século V, tanto as classes dominantes como a intelectualidade haviam se convertido, em grande parte, para o Cristianismo. Apesar do progresso do Cristianismo e da convivência dos imperadores, o paganismo continuava apresentando-se como algo atraente. Os concílios africanos, eco das dificuldades locais, queixavam-se de que os pagãos continuavam a perseguir os cristãos.

Sensível ao prestígio de Agostinho, a intelectualidade pagã da África esforçava-se por manter boas relações com os cabeças pensantes do Cristianismo. A relação conflituosa entre pagãos e cristãos foi abordada por Agostinho:

*Hoje, a Igreja está mancando. Ela avança uma perna, mas a outra está doente. Vede os pagãos. Por vezes, eles têm o exemplo de bons cristãos, que servem a Deus. Admirando-os, eles convertem-se. Mas, por vezes, eles encontram maus cristãos e dizem: "Eis os cristãos!" Pois estes são a Igreja que está mancando.<sup>19</sup>*

Os cristãos de Hipona formavam uma comunidade muito diversificada, onde se misturavam ricos e pobres, senhores e escravos. Um grande número de fiéis era composto de analfabetos, porque mesmo Hipona, a segunda cidade da África, não possuía escolas e, portanto, somente os ricos podiam enviar seus filhos para as cidades vizinhas para estudar.

*Agostinho via-se obrigado a repetir cem vezes a mesma coisa. (...) Depois de anos de pregação, pelo mais douto e mais pedagógico dos mestres, o Bispo constatava que seu auditório continuava tão ignorante como antes, conhecendo unicamente o Evangelho de Mateus. Era um povo inculto e rotineiro, acostumado a ouvir as mesmas leituras dos mesmos evangelhos, nas mesmas festas. Se, durante a Semana Santa, Agostinho se decidisse a modificar as leituras bíblicas, o povo reagia indignado.<sup>20</sup>*

<sup>19</sup> Apud A. HAMMAN, Op. cit., p. 142.

<sup>20</sup> Id., p. 163-4.

Por certo, Agostinho foi um escritor e orador a serviço de Deus, mas também constante peregrino, viajando a pé, em caravana ou em barco. Ao longo de tantas viagens, com sua capacidade de observar e maravilhar-se diante da natureza, ele integrou a criação à sua ação pastoral.

*Levanta o olhar de tua inteligência; usa dos olhos como um homem que és, coloca-os no céu e na terra: nas belezas do firmamento, na fecundidade do solo, no vôo das aves, no nado dos peixes, na vitalidade das sementes, na ordenada sucessão dos tempos. Põe os olhos nas obras, olha o que vês e eleva-te ao que não vês.<sup>21</sup>*

Santo Agostinho utilizou uma pedagogia muito especial com seus fiéis, que partia da realidade, da vida cotidiana, do próprio ambiente em que vivia, para chegar a formular valores e princípios. A agudez de sua observação era penetrante e ascendente. Tudo lhe servia para evangelizar. Seus sermões são uma lição de pedagogia cristã:

*Chama-se torrente aos rios que se formam com as chuvas repentinas. Acham-se dotados de grande violência. Arrastam tudo quanto encontram no caminho, mas só em relação àquele em quem não vive o Senhor. Pois naquele em quem Ele está, sua alma atravessa a torrente. (In Ps 123,7)*

*O agricultor cultiva a vinha desde ará-la, limpá-la, prestar-lhe os demais cuidados que pertencem a seu ofício, mas não pode fazer com que chova sobre a sua vinha. E se acaso puder regá-la, de quem recebe esse poder? Certamente, ele conduz a água até o canal, mas Deus é quem enche as fontes. Enfim, o homem não pode dar crescimento aos sarmentos de sua vinha, nem formar o fruto, nem transformar a semente, nem estabelecer a época da germinação. Deus que pode todas as coisas, é o nosso agricultor. Estejamos seguros. (In Ps 66,1)<sup>22</sup>*

<sup>21</sup> Sermão 126, 3 in NAIR DE ASSIS OLIVEIRA, *Ecoteologia Agostiniana*, p. 85.

<sup>22</sup> Id., p. 86-97.

A música na celebração litúrgica, um aspecto de importância capital para nosso estudo devido à sistematização inserida por Santo Ambrósio na Igreja do Ocidente e comentado por Agostinho, tomou um impulso vigoroso e sistematizador. Os salmos favoreciam a participação do povo cristão na liturgia, porque prolongavam a leitura bíblica e introduziam a oração na vida. Eles podiam ser encontrados por toda parte: no lintel das moradias e, até, em modestas peças de barro. Eram cantados em casa, em viagem, durante o ágape, nas ceias comunitárias, no trabalho.

Conta São Jerônimo: "O trabalhador canta o Aleluia, o ceifador reconforta-se com os salmos, o vinhateiro entoava um cântico de Davi".<sup>23</sup>

Certa vez, Agostinho escreveu ao Bispo de Cartago, felicitando-o por ter suprimido os instrumentos musicais que se haviam introduzido, juntamente com os banquetes, na festa de São Cipriano. A vocalização sem palavras deve ter sido introduzida na África no século IV e parece provir dos monges egípcios, em contato com os rituais judaicos.

Para Agostinho, esse canto sem palavras do neuma<sup>24</sup> aleluiático oferece contornos de manifestação carismática:

*A quem convém esse júbilo senão ao Deus inefável? Etimologicamente, 'inefável' significava 'aquilo que não se pode dizer'. Ora, se tu não podes nomeá-lo mas deves fazê-lo, o que te resta senão mostrar teu júbilo, a fim de que teu coração se alegre sem palavras e a imensidade de tua alegria ultrapasse os limites das sílabas?*<sup>25</sup>

A música também era parte integrante da liturgia funerária. Após a morte de sua mãe, Agostinho reprimiu suas lágrimas e Adeodato, quando explodiu em lágrimas, foi severamente reprimido.

<sup>23</sup> A. HAMMAN, Op. cit., p. 178.

<sup>24</sup> Neuma: cada um dos sinais da antiga notação musical medieval, que não indicavam nem a altura exata dos sons nem a duração deles, mas só o movimento linear da melodia, isto é, onde a voz deveria elevar-se ou abaixar-se.

<sup>25</sup> Id., p. 179.

“Estancado o pranto de Adeodato, Evódio, tomando um saltério, começou a cantar um salmo ao qual todos respondíamos: ‘Cantar-Vos-ei, Senhor, a misericórdia e a justiça’ ”.<sup>26</sup>

O “*De Musica*”, escrito durante o processo de sua conversão, 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.

*Chegou o dia em que, na realidade, me devia libertar da profissão de retórico, da qual já estava desligado no pensamento. Livrastes a minha língua do lugar de que me tínheis já libertado o coração. Eu Vos bendizia, partindo radiante de júbilo para a casa de campo, com todos os meus. O que aí realizei nas letras – já incontestavelmente em vosso serviço, mas respirando ainda a soberba da escola, como leitor numa pausa – atestam-no os livros de disputas com os presentes, ou só comigo na vossa presença.*<sup>27</sup>

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. Nesses 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*

<sup>26</sup> SANTO AGOSTINHO, Op. cit., p. 186.

<sup>27</sup> SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, Livro VIII, cap. 4,7, p. 174.

*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.*<sup>28</sup>

Diferentemente de outros manuais interessados somente na métrica latina, a “Poética de Santo Agostinho tem como substância a elevação do espírito até a Beleza transcendente”<sup>29</sup>. Viveu e escreveu ao fim de uma rica literatura pagã e durante a época mais gloriosa da literatura cristã. Teve à sua disposição um tesouro imenso de palavras; um vocabulário enriquecido por Ennio, Varrão, Cícero e Virgílio principalmente. Preferiu aprofundar a significação das palavras em vez de criá-las.

Resumi em si toda a evolução do Cristianismo ocidental e nesse sentido, em suas obras, encontramos 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.

As experiências, devido às alterações no canto, levadas pela primeira vez na Igreja de Milão, por Santo Ambrósio (333-397 d.C.)<sup>30</sup>, mencionadas por Agostinho em suas **Confissões**, ratificaram a intenção do antigo professor de Retórica sobre a importância de um estudo a respeito da música.

---

<sup>28</sup> *Todos estos primeros escritos construyen una doctrina racional y mística sobre Dios y el alma. Sus Singulares y penetrantes argumentos – el más famoso de ellos, su anticipación del cartesiano **cogito ergo sum** – revelan a un pensador intucionista, capaz de dirigir el impulso de toda ciencia a una meta transcendente, que da precisamente sentido al diálogo **De Musica** en la atmósfera intelectual de Casiciaco* (LOPE CILLERUELO et al., *Obras Completas de San Agustín*, v. XXXIX, p. 50).

<sup>29</sup> *La Poética de San Agustín tiene como sustancia la elevación del espíritu hacia la Belleza transcendente* (Id., p. 51).

<sup>30</sup> Santo Ambrósio, bispo de Milão, foi a primeira figura relevante na história da música cristã porque introduziu hinos na liturgia da Igreja Ocidental. Fixou determinados cânticos para cada ofício religioso; foi, pois, um dos primeiros a vislumbrar a idéia de um “Katholon” musical (ERWIN LEUCHTER, *Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente*, p. 17).

*Não havia 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.<sup>31</sup>*

A palavra transformada em ritmo, num movimento ordenado, definida por Aristoxeno<sup>32</sup>, 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 esplendor da presença divina.<sup>33</sup>*

<sup>31</sup> SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, Livro IX, cap.7,1, p. 178.

<sup>32</sup> A teoria musical grega, ou harmonia, compunha-se, 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. (DONALD J.GROUT & CLAUDE V. PALISCA, *História da Música Ocidental*, p. 22-3).

<sup>33</sup> *La decisiva influencia del platonismo y, sobre todo, la original y genial visión de un mundo anclado en la Belleza, como algo constitutivo del mundo, tan propia de San Agustín, convierten esta tratado sobre métrica, en su último libro, en una autêntica filosofía acerca del ritmo universal en el que, para los ojos limpios, palpita el destello de la presencia divina* (LOPE CILLERUELO et al., Op. cit., p. 52).

O início deste tratado, especificamente o *Livro I*, não apresentou uma prévia ambientação do diálogo e dos dialogantes (o Mestre — *M.* —, o Discípulo — *D.*) e a conversação teve início com a pergunta sobre a definição de *pé*, *fundamento material do ritmo na poesia grega e latina*. 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 II.

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 (...).<sup>34</sup>*

Essa definição de Música remonta a Varrão (116-27a.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 em 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 histriões<sup>35</sup>. Realizou, dessa forma, uma clara distinção entre música autêntica e música vulgar.

Na segunda parte do *Livro I*, Santo Agostinho realizou um estudo do *ritmo*, do movimento como germe da arte e da melodia,

<sup>34</sup> SANTO AGOSTINHO, *De Musica*, Livro I, 2,2 e 2,3, p. 73-5.

<sup>35</sup> 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.

onde toda a tradição pitagórica<sup>36</sup> 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.*<sup>37</sup>

<sup>36</sup> 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 "sonómetro"- instrumento acústico, feito 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 (JOAQUIN ZAMACOIS, *Teoria de la Musica*, Livro II, p. 146-9).

<sup>37</sup> *El número es generador del orden y de la armonía de todo movimiento, que puede desarrollarse por proporciones de igualdad o desigualdad (cap.7,13; 10,17). Pero el orden exige limite en el número. Esto se hace manifiesto en la decena, que regula el movimiento de los números (cap.11,18-19), y cuyo origen pone de relieve el maestro destacando la tradicional doctrina sobre la perfección del número impar (3) y del par (4) como medida de la comparación y de la proporción (cap. 12,20-26). Clarificada la ordenación de los números, puede tenerse ya un conocimiento racional y científico de la medición del movimiento, en cual nuestros sentidos son capaces de percibir y experimentar el ritmo. Ya aunque estos sentidos tengan limitaciones perceptivas, en esta capacidad radical pueden atisbarse los vestigios que de la armonía superior están impresos en nuestro espíritu (cap. 13,27-28) y aclarar en nosotros el estudio de la música, aquí barruntada como*

A Música, enquanto ciência, foi tratada como um conhecimento matemático que, por meio dos números, explicava suas partes fundamentais, quais sejam o *ritmo* e a *melodia*. E mais ainda, ao se fazer da Música uma ciência pura e uma filosofia reguladora da sensibilidade, compreendeu-se a tendência neoplatônica e 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.

Já no *Livro II* foram apresentadas duas partes bem definidas: a primeira tratou dos *pés métricos* e a segunda de suas combinações possíveis. Uma importante elaboração do Bispo de Hipona se verifica no capítulo 7,14, no sentido de colocar a razão e não a autoridade como causa da combinação dos *pés*, no verso:

*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.<sup>38</sup>*

---

*verdadera filosofía en sentido platónico descubierto en el diálogo Fédon.* (LOPE CILLERUELO et. al., Op. cit., p. 54).

<sup>38</sup> *D. — (...) la naturaleza y número de pies, es decir, qué clase de pies y cuántos forman un verso, se obtiene en virtud de una ciencia, y por ella podré juzgar si há resonado un verso en mis oídos.*

*M. — Pero esta ciencia, cualquiera que ella sea, no fija por cierto a los versos un regla y medida como venga en gana, sino conforme a una proporción.*

*D. — Si en verdad es una ciencia, no debía ni podía efectivamente ser de otra suerte.*

*M. — Investiguemos, por tanto, esta razón y sigámosla de cerca, si te place.* (SANTO AGOSTINHO, *De Musica*, Livro II, cap.7,14, 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, que fazia possível sua união em um *pé* métrico.

A segunda parte apresentou um estudo sobre as regras racionais para combinar os *pés* métricos: fez algumas considerações sobre *arsis* e *tesis* (para os *gregos* indicava o elevar e o 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 (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.*<sup>39</sup>

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:

*2. 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*

<sup>39</sup> *Quiero al fin que te cuides, fatiga dan los libros,  
y dejes libre tu pensar tras el azar del viento.  
Que es sabio y placentero el aflojar a veces  
La mente atenta antes, cual conviene, a los negocios.* (SANTO AGOSTINHO, Op. cit., cap. 14, 26, p. 159)

*têm entre nós um sentido muito amplo e devemos evitar de falar de maneira equívoca, preferimos empregar termos gregos.*<sup>40</sup>

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"<sup>41</sup>.

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 consequência, quando observares que falta algo ao pé regular, te será necessário considerar se essa ausência fica compensada com um silêncio medido e contado.*<sup>42</sup>

<sup>40</sup> 2. M. — *Luego ya que debe distinguirse también en el lenguaje lo que la realidad distingue, sábetse que el primer género de unión es lo que los griegos llaman ritmo, y al segundo metro. Por su parte, en latín podrían denominarse numerus (número) lo uno, lo outro mensio o mensura (medida). Pero como estas palabras tienen entre nosotros un sentido muy amplio y hemos de evitar hablar de manera equívoca, preferimos emplear términos griegos.* (SANTO AGOSTINHO, Op. cit., Livro III, cap.1,2, p. 161)

<sup>41</sup> *Si el ritmo es una ensambladura de pies, sin límite determinado, el metro se constituye en la unión de pies con una extensión fija* (LOPE CILLERUELO et al., Op. cit., p. 56).

<sup>42</sup> *D. — (...) Porque cuando tú declamavas y repetías la versión primera, yo, por mi parte, repetía en mi interior la segunda al par contigo. Así percibí que para ambas versiones corría el mismo espacio de tiempo, puesto que mi última breve coincidia con tu silencio.*

*M. — Conviene, pues, que retengas que en los metros hay espacios fijos de silencio. En consecuencia, cuando halhares que falta algo al pie regular, te será necesario considerar si esa ausencia queda compensada com el silencio medido e contado.* (SANTO AGOSTINHO, Op. cit., cap.8,18, 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 podia ocupar mais de 32 tempos ou durações de sílabas breves e um *verso* não podia 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 a respeito do *metro* e Agostinho recorreu a um maior número de poetas, principalmente Virgílio e Horácio. O Hiponse, neste livro, sobressaiu-se por seu vivo poder didático, com uma grande eficácia para impregnar a mente de seu discípulo, 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.*<sup>43</sup>

O refinamento auditivo, proporcionado por um ouvido bem educado, foi tido pelo Mestre como fator de decisão 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 desde 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*, encerrou-se esta parte, sem dúvida a mais interessante do livro.

<sup>43</sup> (...) los análisis racionales y la constante búsqueda de una fundamentación filosófica de toda la teoría métrica distingue la obra de San Agustín frente a todos los tratadistas anteriores y contemporáneos, cuyos testimonios nos han llegado a través de los gramáticos. (LOPE CILLERUELO et al., Op. cit., p. 57).

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.

*II— 2. (...) 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.*<sup>44</sup>

A simetria, na concepção agostiniana, não significava igualdade absoluta, matemática, mas as partes deveriam distinguir-se com clareza, coisa que não se obteria em uma simetria rigorosa.

Agostinho, depois de estabelecer e explicar os princípios para a consideração e distinção do *verso*, ofereceu, na segunda parte do Livro, os critérios para reduzir a simetria, contando com cálculos de gosto pitagórico, que mostravam a maneira de formar todos os versos possíveis, ao unir membros, por sua vez 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 considerado o eixo de todo este tratado. A distribuição de materiais foi de rigorosa simetria: oito capítulos para cada parte, precedidos de um geral introdutório.

Na introdução, Agostinho conduziu ao caminho tão bem elaborado anteriormente:

*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*

<sup>44</sup> (...) *en primer lugar te pregunto si el pie encanta nuestro oído por alguna otra cosa que no sea porque en él se corresponden con armoniosa simetría aquellas dos partes que están en la arsis y en la tesis respectivamente.* (SANTO AGOSTINHO, Op. cit., cap.2,2, p. 247).

*sensíveis, com toda nossa finura possível, cheguemos a essas íntimas moradas onde ele está livre de toda forma corpórea.*<sup>45</sup>

Na primeira parte, a alma ocupou lugar central, porque se descobriu nela as harmonias corporais, pela sensação, pelo som, pela palavra, que permitiu uma progressiva ascensão sobre os sentidos até a harmonia originária, Deus, fonte de toda harmonia e dos números eternos.

Toda sua original reinterpretação das fontes neoplatônicas resplandeceu nesta primeira parte. Nela, Santo Agostinho ofereceu-nos sua própria teoria sobre o conhecimento sensível, tão importante para sua teologia geral e especialmente para sua doutrina trinitária.

*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 proferidos**, 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.*<sup>46</sup>

<sup>45</sup> *Mas, si nada tienes en contra de lo dicho, tenga ya fin esta disputa, para que luego, tratado lo que atañe a esta parte de la Música que consiste en la medida de los tiempos, desde estas sus huellas sensibles, com toda nuestra finura posible, lleguemos a esas íntimas moradas donde ella está libre de toda forma corpórea.* (SANTO AGOSTINHO, *De Musica*, Livro VI, cap.1,1, p. 283).

<sup>46</sup> *San Agustín hace notar cinco géneros de números o armonías para explicar los efectos de ellas en el oído y en la sensibilidad: 1. **números sonoros**, el ritmo del sonido como fenómeno físico, como el que ocurre en el verso y que puede medirse en su proporcionada estructura de partes; 2. **números entendidos o sentidos**, ritmos corpóreos que, a través del oído, llegan al alma, quien los reproduce en la sensación; 3. **números de la memoria**, ritmos que quedan impresos en la*

A passagem do corpóreo ao não-corpóreo deu-se quando do primeiro verso de um hino de Santo Ambrósio - *Deus creator omnium* (Deus Criador de todas as coisas), escrito por Agostinho em suas **Confissões**, num 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 restitua,  
As mentes cansadas alivie  
E as tristezas angustiosas dissipe (...).<sup>47</sup>*



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 u - su - i



Di - em de - co - ro lu - mi - ne, No - tem so - po - ris gra - ti - a.  
Men - tes - que fess - as al - le - vet Luc - tus - que sol - vat an - xi - os

*memoria; 4. números proferidos, los que el alma expresa por la voz, movimientos del rostro y cuerpo, o por medio de un instrumento; 5. números de juicio, la capacidad innata para valorar debidamente la conveniencia del movimientos o de la armonía. (nota de rodapé da p.287, De Musica. GILSON. Apud, autor, Introduction à l'étude de St. Augustin, Paris, 1943, p. 76).*

<sup>47</sup> *Deus, creator/Polique rector/Diem decoro lumine/Noctem soporis gratia./Artus solutos ut quies/Reddat laboris usui/Mentesque fessas allevet/Luctusque solvat anxios* (SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, Livro IX, cap.12,32, p. 186-7) / Hino ambrosiano da Véspera Dominical. Modo II (JULIO BAS, *Tratado de la forma musical*, p. 108).

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

O papel condutor até Deus das harmonias racionais e das leis eternas, comunicado por Deus 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. 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.

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 compartilharam os dias em Cassiciaco - Licencio e Trigecio -, 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), podia ser em boa hora o jovem que certamente não passou nominalmente à história deste diálogo, mesmo que o indicassem muitos códigos antigos.

*A linguagem de toda a obra leva impresso o selo único do mais genial dos Padres da Igreja latina. A enorme cultura e conhecimento de escritores, poetas e filósofos antigos, vertidos harmonicamente na mais elegante e artística prosa ciceroniana, na riquíssima dialética platônica, na potente singeleza bíblica, não podem ocultar um estilo pessoal, pleno de originalidade inconfundível.*<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> *El lenguaje de toda la obra lleva impreso el sello único del más genial de los Padres de la Iglesia latina. La enorme cultura y conocimiento de escritores, poetas y filósofos antiguos, vertidos armónicamente en la más elegante y artística prosa ciceroniana, en la riquísima dialéctica platónica, en la potente sencillez bíblica, no pueden ocultar un estilo personal, lleno de originalidad inconfundible.* (LOPE CILLERUELO et. al., Op.cit., p. 62).

Um fio tênue, porém de grandeza e crença significativas, permeou o *De Musica* na escolha do hino de Santo Ambrósio — *Deus creator omnium*. Escolha esta decididamente feita 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.

Este hino ambrosiano 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.

O diálogo *De Musica*, expressamente declarado por Santo Agostinho, 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.

A imagem poderosa de Deus deu-se por meio de uma apropriação dos números ideais platônicos, eternos e, por Agostinho, na sua elaboração cristã, como indo ter diretamente a Deus. 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 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 palpabilidade 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 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" (*De mus.*, 2,14,46). 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. ***Deus creator omnium***: um hino ambrosiano vivido e constantemente ratificado na vida e na obra de Santo Agostinho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Aurelio. *Confissões*. São Paulo: Abril, 1973. (Os Pensadores, Vol. 6).

\_\_\_\_\_. *De Magistro*. São Paulo: Abril, 1973. p. 323-355. (Os Pensadores, Vol. 6).

\_\_\_\_\_. *De Musica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1988. p. 49-361 (volume XXXIX).

ARENDT, Hannah. *O conceito de Amor em Santo Agostinho*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

BAS, Julio. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi, Americana, 1975. 333p.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1995.

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

CÁCERES, Flávio. *História Geral*. São Paulo: Moderna, 1996.

CAMBI, Franco. *Storia della pedagogia*. Editori Laterza, 1995.

CARRARO, Roberto & GUALTIERO. *Jubilaem — 2000 anos de Cristianismo*. São Paulo: Loyola Multimídia, 1998. (Cd rom).

COTRIM, Gilberto. *História e consciência do mundo*. São Paulo: Saraiva, 1996.

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

EVANS, G. R.. *Agostinho sobre o mal*. São Paulo: Paulus, 1995.

FRAILE, Guillermo. *Historia de La Filosofia. Grecia y Roma*. 2.ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.

GEYMONAT, Ludovico. *Storia del pensiero filosofico e scientifico*. Itália: Aldo Garzanti Editore, 1970. Vol. I.

GROUT, Donald & PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1995.

HAERING, Bernhard. *Livres e fiéis em Cristo — Teologia moral para sacer — dotes e leigos*. São Paulo: Edições Paulinas, 1979. Vol. I.

HAMMAN, A. *Santo Agostinho e seu tempo*. São Paulo: Paulinas, 1989.

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

MONDIN, Batista. *Curso de Filosofia. Os filósofos do Ocidente*. 7.ed. São Paulo: Paulus, 1981. Vol. I.

OLIVEIRA, Nair de Assis. *Ecoteologia Agostiniana*. São Paulo: Paulus, ?.

PLATÃO. *A República*. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

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.

REALE, G. & ANTISERI, Dario. *História da Filosofia. Da Antiguidade à Idade Média*. São Paulo: Paulus, 1990.

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

RODHEN, Huberto. *Agostinho. Um drama de humana miséria e divina Misericórdia*. 5.ed. São Paulo: Alvorada, 1995.

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

VEGA, R. P. *Obras de San Agustín*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946. Vol. II.

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

ZAMACOIS, Joaquin. *Teoria de la Musica*. 6.ed. Barcelona: Labor, 1978. Vol. II.