

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM CIÊNCIAS
DA RELIGIÃO

GUSTAVO AUGUSTO DA SILVA

**“A ESSÊNCIA DA MÚSICA É A INTERIORIZAÇÃO DO COSMOS”:
SOBRE A EXPERIÊNCIA MUSICAL EM AGOSTINHO DE HIPONA**

GOIÂNIA – GO
2023

GUSTAVO AUGUSTO DA SILVA

“A ESSÊNCIA DA MÚSICA É A INTERIORIZAÇÃO DO COSMOS”:
SOBRE A EXPERIÊNCIA MUSICAL EM AGOSTINHO DE HIPONA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre. Linha de Pesquisa: Cultura e Sistemas Simbólicos.

Orientador: Dr. José Reinaldo Felipe Martins Filho

GOIÂNIA – GO
2023

Catálogo na Fonte - Sistema de Bibliotecas da PUC Goiás

S586e Silva, Gustavo Augusto da
A essência da música é a interiorização do cosmos
: sobre a experiência musical em Agostinho de Hipona
/ Gustavo Augusto da Silva. -- 2023.
119 f.: il.

Texto em português, com resumo em inglês.
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2023.
Inclui referências: f. 111-117.

1. Ascetismo - Igreja Católica. 2. Agostinho - Santo,
Bispo de Hipona, 354-430. 3. Música - Aspectos religiosos.
I. Martins Filho, José Reinaldo Felipe. II. Pontifícia
Universidade Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação
em Ciências da Religião - 22/03/2023. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 27-788.35(043)
27-789.4(043)

**“A ESSÊNCIA DA MÚSICA É A INTERIORIZAÇÃO DO COSMOS”: SOBRE A EXPERIÊNCIA MUSICAL
EM AGOSTINHO DE HIPONA**

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências da Religião da Pontifícia
Universidade Católica de Goiás, aprovada em 22 de março de 2023.

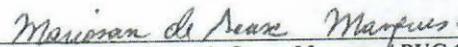
GUSTAVO AUGUSTO DA SILVA

BANCA EXAMINADORA

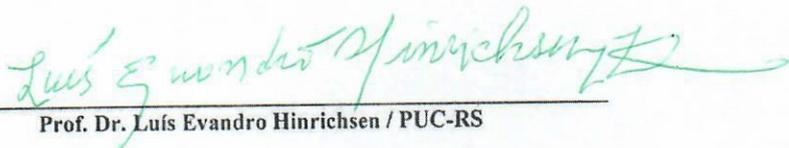
*Aprovado com
laurea!*



Prof. Dr. José Reinaldo Felipe Martins Filho / PUC Goiás



Prof. Dr. Mariosan de Sousa Marques / PUC Goiás



Prof. Dr. Luís Evandro Hinrichsen / PUC-RS

Prof. Dr. Valmor da Silva / PUC Goiás (Suplente)

Prof. Dr. Cristiano Santos Araújo / IFITEG (Suplente)

Dedico este trabalho a todas as autoras e autores da lista de referências que, pelas suas pesquisas, auxiliaram nesta caminhada.

Agradeço à CAPES pelo incentivo financeiro a esta pesquisa;

Aos meus pais;

Ao meu orientador, pelo incentivo e paciência nesta jornada;

À Pontifícia Universidade Católica de Goiás e a todos/as do corpo docente pelo apoio na pesquisa.

*Se eles cortarem minhas duas mãos,
irei compor de qualquer maneira,
nem que seja segurando a caneta com os dentes.*

Dmitri Shostakovich

*A brisa do tempo há de me desmanchar sem piedade, como
um castelo de areia.
Esse castelo que ergui em mim.
Porém, ao menos tentarei, como as gaivotas, planar contra o vento.*

Susano Correia

RESUMO

SILVA, Gustavo Augusto da. “A essência da música é a interiorização do cosmos”: Sobre a experiência musical em Agostinho de Hipona. 2023. p. 119. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás. Goiânia, GO.

Agostinho de Hipona (354-430 d.C.) foi um importante Padre do fim da Idade Antiga e início da Idade Média. Seus escritos ousaram tratar de muitos temas, não obstante sempre volvidos para um único objetivo: falar sobre Deus. A ascese é um tema de suma importância na reflexão agostiniana e seu traço mais marcante é o papel das coisas materiais para fins de fruir do Sumo Bem. Para o hiponense, a razão – partícipe da alma – auxilia o Homem no caminho vocacional de ascese rumo ao doador de sua existência. A prática ascética é experienciada desde os primeiros cristãos e pretende-se com esta pesquisa perpetrar a música como parte dessa realização. Assim, os capítulos que compreendem essa pesquisa versam sobre a articulação do pensamento de Agostinho com sua época e acerca da possibilidade do uso da música como via ascética. O objetivo desta pesquisa é demonstrar os pontos fundamentais entre a filosofia e a teologia agostiniana no que tange à ascese musical. Por fazer parte fundamental do rito religioso, a música foi e é utilizada para este fim. No período de Agostinho, a música era utilizada para a propagação da fé, pois colaborava no cultivo de uma relação com Deus. Três capítulos fazem lugar nesta pesquisa, seguindo a estrutura: *prelúdio*, *primeiro movimento* e *segundo movimento*. Enfim, deve-se dizer que a pesquisa foi parcialmente subvencionada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), através da concessão de bolsa de estudos.

Palavras-chave: Agostinho; Música; Interioridade; Ascese.



ABSTRACT

SILVA, Gustavo Augusto da. "The essence of music is the interiorization of the cosmos": About the musical experience in Augustine of Hippo. 2023. p. 119. Dissertation (Master's in Sciences of Religion) – Pontifical Catholic University of Goiás – PUC Goiás. Goiânia, GO.

Augustine of Hippo (354-430 AD) was an important Father of the Late Antiquity and Beginning of the Middle Ages. His writings dare to address many topics, but they always revolve around a single objective: to speak about God. Asceticism is a theme of paramount importance in Augustinian reflection and its most striking trait is the role of material things for the purpose of fruiting the Supreme Good. For the people of Hippo, reason – part of the soul – helps Man on the vocational path of asceticism towards the giver of his existence. The ascetic practice has been experienced since the first Christians and this research intends to perpetrate music as part of this realization. Thus, the chapters that comprise this research deal with the articulation of Augustine's thought with his time and the possibility of using music as an ascetic path. The objective of this investigation is to demonstrate the fundamental points between Augustinian philosophy and theology that are not related to musical asceticism. As it is a fundamental part of the religious rite, music was and is used for this purpose. In Augustine's period, music was used for the propagation of faith, as it collaborated in cultivating a relationship with God. Three chapters take place in this research, following the structure: *prelude*, *first movement* and *second movement*. Finally, it should be said that the research was partially subsidized by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), through the granting of a scholarship.

Keywords: Augustine; Music; Interiority; Asceticism.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tríade Relacional	51
Figura 2 – Orfeu, óleo sobre madeira	62
Figura 3 – <i>Theorica Musicae</i>	66
Figura 4 – Rítmica do pirríquio	80
Figura 5 – Parte final do Hino	106

LISTA DAS ABREVIATURAS DAS OBRAS DE AGOSTINHO

Conf. – Confissões

Cont. acad. – Contra os acadêmicos

De civ. Dei – Sobre a Cidade de Deus

De dialec. – Sobre a Dialética

De Doc. Crist. – Sobre a Doutrina Cristã

De lib. arb. – Sobre o Livre-Arbítrio

De Magist. – Sobre o Mestre

De Mus. – Sobre a Música

De quant. anim. – Sobre a potencialidade a alma

De rhet. – Sobre a Retórica

De Trin. – Sobre a Trindade

De vera rel. – Sobre a verdadeira Religião

Enarr. in Ps. – Comentários aos Salmos

Retrac. – Das Retratações

Serm. – Sermões

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 PRELÚDIO: ONTOLOGIA E ANTROPOLOGIA – AGOSTINHO E A PERFECTIBILIDADE HUMANA	18
1.1 ONTOLOGIA AGOSTINIANA: UM COMPÓSITO	19
1.1.1 O maniqueísmo e a busca pela Sabedoria	27
1.1.2 Os neoplatônicos: uma íntima relação conceitual	34
1.2 ANTROPOLOGIA: A TRÍADE RELACIONAL.....	39
1.2.1 Homem	40
1.2.2 Deus.....	42
1.2.3 Comunidade.....	45
2 PRIMEIRO MOVIMENTO: SOBRE RELAÇÕES – INFLUÊNCIAS CULTURAIS E A ANTIGUIDADE CLÁSSICA	48
2.1 A ÁFRICA DE AGOSTINHO E O CRISTIANISMO EM MILÃO: ACENOS DE MULTIVALÊNCIA CULTURAL	52
2.2.1 África	53
2.2.2 Milão	54
2.2 TRIVIUM QUADRIVIUMQUE: ANTIGUIDADE CLÁSSICA	57
2.2.1 Mitos inspiram a arte: Orfeu e a catarse musical	60
2.2.2 Pitágoras: a música como medida e ordenação do <i>kaos</i>	64
2.3 AGOSTINHO E AS ARTES LIBERALES	69
3 SEGUNDO MOVIMENTO: O PODER ESPIRITUAL DA MÚSICA – LÓGICA, PEDAGOGIA E ASCESE	75
3.1 DE MUSICA: A LÓGICA DO FAZER MUSICAL.....	76
3.2 A MÚSICA E SUA INFLUÊNCIA NEGATIVA NA PATRÍSTICA (?).....	83
3.3 ENARRATIONES IN PSALMOS: O CANTO CRISTÃO NA SUA PEDAGOGIA ..	87
3.4 JUBILUS AGOSTINIANO: A MÁXIMA DA EXPERIÊNCIA ASCÉTICA	99
CODA: CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS.....	113

INTRODUÇÃO

Agostinho de Hipona (354-430 d.C.) compreendeu a música como a harmonia com o amor dedicado a Deus, estabelecendo uma ponte entre a beleza sensível e a beleza suprema do Criador. A música é ao mesmo tempo técnica e mistério; o fazer musical tem uma fase mensurável e outra que eleva a alma junto a Deus. Eis que se pretende abordar neste trabalho a vivência ascética pela via da música baseando-nos no pensamento de Agostinho de Hipona.

A mística agostiniana perpassou o importante conceito de interioridade, o qual pretende um esvaziamento das coisas materiais para o preenchimento da graça de Deus. Segundo Agostinho, a ascese é uma vivência junto a Deus, um caminho que envolve o homem por completo e não apenas uma experiência momentânea que logo termina ao sair do templo religioso. A prática ascética é experienciada desde os primeiros cristãos e pretende-se com esta pesquisa perpetrar a música como parte dessa realização. O estudo do agostinianismo junto à estética – delimitado aqui no exemplo da música – possibilitará interlocuções com outras temáticas de sua reflexão, como a vivência ascética.

A experiência ascética que Agostinho relata na obra *Confessiones* possui um caráter catártico, que circunda o homem como um todo. A vivência ascética pela via da música tem bases nas Sagradas Escrituras e é prática nos ritos cristãos até hoje. Nosso trabalho perscrutará a música como expressão íntima da beleza universal pregada por Agostinho e refletida na música como prática religiosa como se demonstra em obras como *De Musica*, *Enarrationes in Psalmos* e *Confessiones*.

A pesquisa versará acerca do pensamento agostiniano, especialmente no tocante à ascese praticada por via da música. A linguagem musical associada à prática espiritual foi refletida por Agostinho como comunicação das almas com o divino. O canto e a oração são práticas ascéticas muito utilizadas na alta Idade Média e suas bases filosóficas e teológicas tiveram grande contribuição do mestre de Hipona.

Cantar significa abandonar-se aos próprios ritmos vitais, tomando-os não como instrumentos para a satisfação de necessidades ou desejos, mas como valores em si, expressões íntimas de uma beleza universal; rezar

significa reconhecer em nós (em Deus que está em nós) a origem dessa beleza, e dialogar com ela (MAMMI, 2017, p. 328).

A Patrística foi um período muito profícuo para a construção e elaboração das bases teológicas do cristianismo. Os filósofos e teóricos dessa época são chamados de Padres. Esses, foram os responsáveis por identificar ideias contrárias às bases bíblicas do cristianismo e suas tradições – as heresias. Agostinho, Ambrósio, João Crisóstomo, Jerônimo, entre outros, foram importantes teólogos desse período.

Justamente esse período, a Patrística, foi até aqui um centro de interesse muito importante para todas as minhas pesquisas. Certamente, o período de toda a Idade Média moldou e contribuiu bastante para o pensamento que viria a seguir na história. A música Ocidental nasceu deste período: toda a base de teoria musical – apesar de seus primórdios na Grécia Antiga – é proveniente dos teóricos medievais, bem como a definição de formato de instrumentos de diversos naipes.

O estudo sobre Agostinho é bastante extenso, porém, sua análise na parte que se refere à arte como prática ascética é pouco expressiva nas pesquisas realizadas no Brasil. Pretende-se elaborar uma reflexão acerca da música – tão difundida em nossa sociedade – como prática ascética. No âmbito religioso e acadêmico, Agostinho se mostra bastante atual e necessário. Leva o interlocutor a um dos períodos mais instigantes da história da teologia, enriquece o local acadêmico da pesquisa e ajuda-nos a compreender melhor os processos e conceitos teológicos e filosóficos que chegaram até nós.

A reflexão acerca do fenômeno musical se faz ímpar para uma melhor fruição do rito religioso, principalmente católico, visto que a música é parte importante do rito e linguagem do mistério. Agostinho fica extasiado ao ouvir os hinos na igreja de Ambrósio e considera importante que os fiéis se reunissem para cantar salmos e melodias; expressa a beleza da música como transformadora e parte do rito cristão. O som bem ordenado dos instrumentos no ato devocional ajuda na oração e interiorização do rito.

A música, desde o judaísmo antigo, foi associada à prática ascética. A experiência que os crentes fazem do sagrado parte sempre de uma linguagem. Mesmo na oração silenciosa a linguagem aparece como fruto da consciência de si. Em Agostinho esta consciência é conhecida como interioridade. O hiponense foi o primeiro a declarar um *eu* como pertencente à alma. Algo que pertence a nós, e, ao

mesmo tempo, se pode perscrutar como separado do mundo exterior. “Naturalmente não se trata de um espaço em sentido literal, mas é mais como um mundo interior de representações” (CARY, 2018, p. 558.).

Agostinho declara que Deus se encontra no mais íntimo do homem e que para encontrá-lo é preciso tecer um caminho interior rumo ao Sumo Bem. É preciso voltar-se para si mesmo e buscar a Deus e o sentido da própria existência: “Não saias de ti, mas volta para dentro de ti mesmo, a Verdade habita no coração do homem” (*De vera rel.*, 39, 72). Naturalmente, a tese agostiniana de um Deus interior não declara que se pode atingir Deus plenamente na vida terrena, contudo, uma vida interior junto a Deus já anuncia a eternidade celeste.

O *eu interior*, a música e o silêncio possuem uma relação muito estreita. Ao contrário do que se imagina o não-dito muitas as vezes tem muito mais a comunicar do que o dito. O rezar e o cantar, para Agostinho, estão além da linguagem, ou pelo menos situam-se fora, como que parcialmente, visto que é possível rezar em silêncio e cantar sem palavras. A música como oração é vista como uma via de acesso ao *eu interior*, no qual habita Deus. Já as Sagradas Escrituras alertam para a importância do silêncio na oração (cf. Mt 6,5). O silêncio é bastante evidenciado nas homilias de Agostinho, porque demonstra uma interiorização da linguagem na consciência.

No *De Musica* (I, III), Agostinho diz que “a música é a ciência dos movimentos bem ordenados. Sem dúvida, pode-se dizer que os movimentos são regulares quando observamos com arte as medidas do tempo e repouso”. Assim, como salientado, a arte musical constitui uma afecção do intelecto. Contudo, seus desdobramentos não podem ser entendidos pela razão. Nossa hipótese é demonstrar a parte ascética da música de acordo com o pensamento agostiniano a respeito da noção de interioridade.

Todo o fazer musical voltado para o rito religioso possui função dentro da espiritualidade. No rito cristão, de que Agostinho compactuava, a música é um meio de afastamento e aproximação do homem mesmo. Afastamento porque o distancia das coisas terrenas e materiais; aproximação porque Deus permanece no interior do homem como seu substrato. A música é uma das portas de entrada para a interioridade. Nosso objetivo é demonstrar o caráter ascético e interior da experiência musical.

Para tal empreitada, este trabalho foi organizado em três capítulos, com o primeiro em forma de *prelúdio* e os outros dois como *movimentos musicais*. Antes de

adentrar ao assunto discutido, faz-se necessário um embasamento acerca da vida e obra de Agostinho. O conteúdo da música, que vem a ser trabalho nos capítulos seguintes, demanda uma espécie de introdução geral sobre o autor. Por isso, a escolha de colocar o título do primeiro capítulo como *Prelúdio*. O prelúdio, nas suítes de J. S. Bach e outras peças musicais, concede à música o *tom* – o *acento* – que dará direção ao que virá a seguir. No *préludio* desta pesquisa é elaborada uma contextualização da vida de Agostinho baseada naquilo que o influenciou em seu pensamento, bem como os fatores que o levaram ao cristianismo e às primeiras elaborações filosóficas.

Para contextualizar o pensamento de Agostinho é preciso mergulhar em sua ontologia e modo de visão de mundo. É entendido que, para buscar a boa compreensão do pensamento agostiniano, é necessário entender sua metafísica. Assim, fez-se preciso alguns tópicos acerca do neoplatonismo e do maniqueísmo – vertentes filosóficas que marcaram a vida e a obra de nosso autor. Logo após essa empreitada, seguimos para o conceito fundamental do prelúdio, que será retomado no capítulo seguinte: a tríade relacional – um conjunto de ideias que busca relacionar a interioridade humana com a comunidade, o que irá auxiliar no entendimento da arte musical como algo que se deve usar para fruir a Deus.

No segundo capítulo, o *Primeiro Movimento*, adentra-se ao assunto da pesquisa propriamente dita. É a segunda etapa de nossa jornada com foco na cultura das Artes Liberais e atenção na música desde a Cultura Clássica Antiga. Com caráter mais generalista, o objetivo é demonstrar como o fazer musical adentrou a cultura cristã e em especial desenvolveu-se no âmbito do pensamento de Agostinho.

Na parte central de nossa pesquisa foi muito importante contextualizar o leitor acerca das origens das Artes Liberais e de como isso influenciou o pensamento de Agostinho e toda a história ocidental seguinte. Para tal, foi necessário eleger pelo menos duas personalidades da Cultura Clássica: Orfeu e Pitágoras. É sabido que diversos outros mitos e filósofos/pensadores também trataram da música, como o mito de Dionísio ou os filósofos Platão, Aristóteles etc. Contudo, por tempo e escolha metodológica, optou-se por referenciar apenas dois exemplos concretos para esta pesquisa.

No último capítulo, o *Segundo Movimento*, chega-se às duas obras acolhidas para esta pesquisa. O livro *De Musica* faz parte de um profícuo período da escrita de

Agostinho, sua entrada na vida adulta, e as *Enarrationes in Psalmos*, concluem o pensamento do hiponense sendo uma de suas últimas obras. Além de investigar uma possível pedagogia cristã através do fazer musical, pretendeu-se elaborar uma visão de pensamento daquilo que pode ter mudado no pensamento do autor no lapso das duas obras. Na primeira obra apresenta-se a conceituação da música de modo mais racional e filosófico; na segunda, focaliza-se o uso do canto dos salmos para a pedagogia cristã e auxílio nos ritos celebrativos.

No último movimento de nossa jornada, adentramos os três modos do fazer musical que Agostinho conceituou: a via da lógica, da pedagogia e da ascese. Não há uma hierarquia entre essas três vias, visto que todas são importantes para a construção de uma interioridade pautada na música. Contudo, como veremos, a via ascética é um modo muito especial e bastante defendido por Agostinho.

Assim, a ideia central deste trabalho concentra-se no uso da música como instrumento do ascetismo cristão, bem como uma vivência ascética de modo geral, através da interioridade. Agostinho se mostrou como um dos principais autores que escreveram sobre o tema e é interesse de seu pensamento filosófico defender o fazer musical como local privilegiado de ascese perante os outros modos de fazer artístico, visto que a música é passível de diversas roupagens e modos interpretativos.

1 *PRELÚDIO*¹: ONTOLOGIA E ANTROPOLOGIA – AGOSTINHO E A PERFECTIBILIDADE HUMANA

*Se Deus sempre foi senhor, sempre teve criaturas
sujeitas a seu senhorio, não, porém, geradas
dele, mas por Ele tiradas do nada e não
coeternas com Ele.*
Agostinho de Hipona

A questão sobre o que é o homem² se tornou um problema central para o pensamento de Agostinho. Analisar e esquadrihar a alma humana e suas vicissitudes faz com que sua filosofia seja uma filosofia do ser, o que mais à frente se confundirá com uma antropologia. O conceito de homem foi, sem dúvida, um tema bastante abordado pelos pensadores do mundo antigo. Agostinho introduz a novidade da interioridade e aloca o homem como objeto de reflexão; ressalta nas *Confessiones* que o homem é um “grande problema”³, um “grande abismo”⁴: “Tornava-me uma grande questão para mim mesmo” (*Conf.*, IV, IV, 9); “Profundo abismo é o homem” (*Conf.*, IV, XIV, 22); “Há algo do homem que nem o espírito do homem que está nele sabe” (*Conf.*, X, V, 7). As passagens acima demonstram um aspecto importante da filosofia de Agostinho: seu pensamento parte da reflexão imposta a si mesmo como objeto. Neste *prelúdio*, pretende-se desenvolver uma introdução aos estudos agostinianos, em especial à sua ontologia e à sua antropologia, como bases para o entendimento do fazer musical nos movimentos subsequentes.

¹ Como em uma suíte para violoncelo de Bach, o prelúdio é a abertura do que está por vir, antecede e dá o *tom* de todas as danças. “A essência da história contada em cada suíte está concentrada no prelúdio” (SIBLIN, 2014, p. 38).

² Aqui faz-se necessário um esclarecimento. No decorrer desta pesquisa utilizar-se-á a palavra “homem” para referir-se tanto a homens como a mulheres. A escolha do termo masculino se dá, em geral, pela tradição filosófica que sempre se referiu às pessoas como *homens* e, em particular, ao próprio Agostinho, que também utiliza o termo como genérico. Sabe-se que é uma redução machista e, sempre que possível, utilizaremos outras palavras que englobem o sexo feminino, como “indivíduos” ou “pessoas”; isso sempre com o devido cuidado epistemológico, visto que no escopo filosófico estas palavras, muitas vezes, assumem outros significados.

³ *Magna quaestio* – Grande questão.

⁴ *Grande profundum* – Grande profundidade.

1.1 ONTOLOGIA AGOSTINIANA: UM COMPÓSITO

O mestre de Hipona *viveu* a filosofia e seus desdobramentos. Seu ponto de partida foi a indagação acerca da natureza humana e o problema para a perfectibilidade do ente material. Em Agostinho, a compreensão do ente passa por refletir o que está por detrás, em forma de sustentáculo, ou seja, sua origem e seu fim. A elaboração de um corpo doutrinal antropológico-ontológico apresenta-se como objeto privilegiado ao escopo dos estudos agostinianos. Por estar vinculado ao aspecto cristológico da doutrina da criação, Deus e o cosmo, para serem postos como objetos de compreensão, passam pelo homem. Henrique de Lima Vaz compreende que o itinerário da antropologia de Agostinho é um itinerário da vida pensada, e salienta:

É importante observar que as linhas teóricas da antropologia agostiniana acompanham em estreito paralelismo as linhas do seu itinerário existencial, sendo Agostinho o único pensador antigo no qual a busca da verdade surge do íntimo de uma experiência pessoal que aparece entrelaçada com a própria expressão teórica da verdade: o primeiro pensador, em suma, no qual o pensamento do ser é inseparável da descoberta do Eu (VAZ, 1998, p. 65).

O homem é, então, posto sob três importantes aspectos dentro dos escritos de Agostinho: como *ser uno*, como *ser itinerante* e como *ser-para-Deus*. Assim, fazem-se confluir no horizonte de influências que o hiponense recebeu três grandes correntes do pensamento ocidental: o maniqueísmo, o neoplatonismo e a tradição paulina. Agostinho desenvolve uma mediação e distanciamento dos dois primeiros para uma transposição do estudo do Ser para uma concepção de homem relacional; envolve desde o aspecto da cosmovisão até o estudo da escatologia dos seres. Por isso, nesta pesquisa, faz-se necessário primeiro um estudo da antropologia agostiniana e desses movimentos que influenciaram seu pensamento, para, assim, partirmos ao aspecto da música como formação antropológica e social dos homens.

Segundo Fábio Dalpra (2015) todo o pensamento de Agostinho parte do desdobramento da questão fundamental sobre o que é o homem e seu papel no mundo criado. Já Matheus Jeske Vahl (2016) disserta que a filosofia de Agostinho pode ser definida como um pensamento do ser. A amplitude dos temas abordados converge em sua obra, além do aspecto conceitual, à plenificação do homem – o que não faz com que os dois comentadores estejam em convergência. O estudo do ser e

da antropologia no período da Patrística constituem um itinerário de busca e reflexão do homem como criatura corpórea e espiritual. O homem é visto como um ente que se enquadra *entre* a imutabilidade do mundo espiritual e a mutabilidade do mundo sensível. Nota-se, por isso, que:

O agir humano, ontologicamente fundado, depende da compreensão de Deus como Princípio trinitário, pelo qual é possível perceber a realidade como sendo a revelação de uma unidade de multiplicidades, ou seja, afirmação de identidades entre a pluralidade dos seres (VAHL, 2016, p. 13).

Étienne Gilson também é de acordo conceitual aos autores supracitados e afirma que para “santo Agostinho, pode haver, e há, uma grande abundância de especulação, mas ela sempre visa fins práticos e seu ponto de aplicação imediata é o homem” (GILSON, 2010, p. 17). Agostinho buscou, no itinerário da existência terrena, em forma de investigação especulativa, se conhecer para saber o que é necessário para ser melhor. A busca por um tipo de *eudaimonismo* permanece intrínseca à filosofia do hiponense, que, por sua vez, a nomeia como *bonum beatificum* – o bem beatífico.

Para traçar o caminho proposto, é preciso levar em consideração as influências, as óbvias e as sutis, que formaram seu pensamento. Isso posto, tratar de Agostinho é também tratar dos que o antecederam. Por mais que seja difícil documentar estes intangíveis é preciso, ao menos, um estudo de hermenêutica dos conceitos e uma rememoração dos pensadores que o influenciaram, para conferir e descrever melhor as nuances de sua teologia e filosofia. Quem sabe isso se deva porque:

Uma visão abrangente da antropologia agostiniana deve ter em conta suas posições acerca da Criação, da relação alma-corpo, da epistemologia, das emoções, da imagem de Deus no homem, da vontade e do amor, da liberdade e das escolhas, do pecado e da graça, da vida social e moral, da história, da morte; e tudo isso é mais um projeto a realizar-se que uma tarefa concluída (DUFFY, 2018, p. 122).

Assim, em Agostinho, é possível considerar sua antropologia como relacional. Ele a considera desde a criação, o início do curso do tempo, e termina em Cristo. Falar da história real é tratar da criação e do homem. Não se pode compreendê-la sem, ao menos, refletir sobre esses aspectos, que englobam todas as realidades criadas. Compreende-se que antes de adentrar a seara da arte, em

especial da música, como forma de transformação da realidade espiritual dos indivíduos, é preciso inserir, como mote do pensamento agostiniano, a ontologia e a antropologia para o aprofundamento do tema proposto.

Duas questões vão estar como plano de fundo na problemática da antropologia de Agostinho: a origem do mundo e da natureza humana. No decorrer da formação do pensamento ocidental no século IV, Agostinho foi um importante pensador. A doutrina da Criação, além de descrita parcialmente nos escritos bíblicos, foi elaborada pelos pensadores da Patrística como base de uma antropologia relacionada sempre com a perfectibilidade do homem. Atendo-se ao versículo veterotestamentário do Gênesis, que diz: “No princípio, Deus criou o céu e a terra” (Gn, 1,1), o hiponense desenvolve um estudo baseado no neoplatonismo para rebater a compreensão maniqueia da criação.

Entender o universo e sua formação é ponto nevrálgico para a questão antropológica. O argumento que Agostinho desenvolve para a origem da matéria e do tempo formaria o que se convencionou chamar de *cosmovisão e ontologia agostiniana*. O termo ἀρχή (arqué), que foi utilizado pelos pensadores gregos para designar *princípio* ou *início*, foi operado por Agostinho como *palavra* ou *verbo* (λόγος). Ele faz a exegese da palavra e argumenta que o princípio da criação é também o princípio do tempo, isto é, Cristo.

É possível haver muitas maneiras de compreender o sentido de “*in principio*”, mas, qualquer que seja a interpretação à qual nos atenhamos, pelos menos é evidente que a Escritura refere-se com isso a um começo a todas as criaturas. Ora, dado que o tempo é mudança por definição, ele também é uma criatura (GILSON, 2010, p. 360 – grifo do autor).

A criação da matéria por Deus é algo que Agostinho denomina como *creatio ex nihilo*⁵. Para Pereira Júnior e Costa (2013, p. 76), a partir disso fica “entendido que criação *ex nihilo* significa que Deus criou todas as coisas do nada absoluto, ou seja, sem a utilização de qualquer substrato como matéria-prima”. Deus quis que as coisas fossem e elas foram. A vontade de Deus é a causa de todas as coisas, inclusive da matéria. A compreensão da estrutura criacional de Deus é inerente ao *cogito*. O Verbo de Deus, ou seja, a palavra criadora só é entendida a partir da dimensão histórica da

⁵ Segundo Marcos Roberto Nunes Costa (2010, p. 143), “devemos entender *nihilo* simplesmente como coisa nenhuma, como absoluta inexistência. Pois, a preposição *ex* nesta frase não indica uma relação causal entre *nihilo* e *creatio*, mas que *nihilo* é o ponto de partida da criação”.

criação. Este fato garante o sentido dado ao homem de descobrir e decodificar que toda a criação é uma dádiva divina (SILVA, 2012).

Agostinho insurge com uma concepção cosmológico-filosófico-transcendental do universo, que tem como pano de fundo o princípio judaico-cristão da criação *ex nihilo*, o qual declara que Deus fez tudo “a partir do nada”, ou melhor, “sem precisar de nada” ou seja, “sem necessitar de nenhuma matéria preexistente” (COSTA, 2010, p. 139 – grifos do autor).

Agostinho irá se debruçar sobre o primeiro versículo do Gênesis – além da obra dedicada especificamente a refletir o livro do Gênesis – no livro XI das *Confessiones*, no qual analisa que o Verbo de Deus é a palavra proferida eternamente e que por ela tudo foi feito (*Conf.*, XI, VII, 9). *In principio* traz a significação da preposição que indica o movimento desde dentro/no. Logo, todas as coisas que foram criadas tiveram seu momento inicial dentro do princípio em que o Verbo de Deus foi proferido.

Este “princípio” e a palavra usada por Deus para decretar o início de todas as coisas são o mesmo. E na medida em que Deus não é temporal, não podemos entender que estas palavras do decreto criacional são sucessivas como as humanas, mas o mundo foi eternamente proferido, eternamente chamada existência (COSTA, 2010, p. 141 – grifos do autor).

Deus é o ser por excelência, completo de si mesmo. É incriado e não teve causa. Pelo contrário, é o criador e o causador das criaturas. Deus é o único criador, os seres criados não possuem a capacidade de criar ou trazer à existência a partir de algo exterior à sua substância. O cristianismo, bem como a doutrina judaica, tem como base doutrinal a crença em um único Deus. Esse Deus possui três características importantes: a onipresença, a onisciência e a onipotência. Um ser assim está sempre acima de suas criaturas e, ontologicamente, nunca compartilhará totalmente sua substância, apenas parte dela, devido ao ato criacional. Por isso, o Deus de Agostinho e do cristianismo é portador de toda a soberania do universo, permanecendo aos seres criados a inacessibilidade a uma compreensão completa.

O criar da matéria é o evento da sabedoria de Deus e encontra-se no plano da eternidade. Segundo Jacqueline Russ (2015, p. 80-81 – grifo da autora), “a eternidade divina não se oferece apenas como horizonte do *cogito* humano, enquanto imenso ímpeto de transcendência em direção ao divino, mas também como fundo de uma verdadeira concepção da história”. Agostinho, nas *Confessiones*, louva a

imutabilidade e a supremacia de Deus: “Tu és supremo e não mudas e em ti o dia de hoje não passa, e, no entanto, passa em ti, porque tudo isso também está em ti: não haveria caminhos para passar, se tu não os contivesses” (*Conf.*, I, VI, 10). O hiponense ressalta que todas as coisas estão em Deus para reforçar a tese de que o sustentáculo ontológico de tudo o que existe provém da deidade e não de uma matéria pré-existente. Gilson (2010, p. 358 – grifos do autor) comenta que:

De início, o que significa *criar do nada*? Deus não é como um artesão que, considerando uma forma qualquer em seu pensamento, a impõe à matéria que ele tem à sua disposição (argila, pedra, madeira etc.). Ao contrário, as diversas matérias que o artesão humano encontra à sua disposição, Deus foi quem as fez. O que o ato criador significa é, portanto, a produção do ser daquilo que é, e essa produção é possível unicamente para Deus, porque somente ele é o Ser.

Matheus Jeske Vahl (2016) argumenta que existe uma dificuldade epistemológica na tentativa de compreensão das categorias do divino, visto que o homem está inserido em outras categorias e parte sempre do mutável do tempo e do espaço, ao passo que a substância divina se encontra na eternidade e incorruptibilidade, na qual não há tempo. Diz ele:

Deus é essência em si mesmo e não cabe em nossa razão, não pode ser compreendido como a ordem, porque é doador de sentido da própria ordem. É puramente Ser, não tem antes nem depois, seu sentido não se confunde com o tempo conforme ocorre com a criação (VAHL, 2016, p. 56).

O tempo é engendrado a partir do movimento e criação do universo. Eis que, conforme a interpretação de Knuuttila (2016, p. 116), em Agostinho “o tempo requer mudança e é óbvio que as coisas na parte mutável, corpórea do mundo, são temporais”. Deus não depende de outro ser para existir, ele existe em si mesmo como relação – a Trindade. A implicação antropológica da questão da Trindade não passa despercebida por Agostinho, ainda mais a tomada de que homem é essencialmente a imagem de um Deus que é uno e trino. Essa estrutura trinitária está presente na constituição mais íntima dos seres criados – a alma.

Todo o universo encontra-se orquestrado dentro da ordem, ou seja, há uma hierarquia e modelo dentro da criação. Esse modelo encontra uma dinamicidade, está *ex-tático*. Primeiramente, a preposição *ex*, isto é, de fora, dá a concepção de movimento. A segunda parte, vem de *tático*, de estratégico, do plano de ação. Isso significa que, para Agostinho, a criação concede às criaturas um intercâmbio

relacional com o próprio criador. Por isso o homem é um ser itinerante. Estando imerso na mutabilidade e incerteza do tempo, possui uma vastidão de possibilidades. Nesse sentido, Vahl (2016, p. 65) diz que:

Agostinho define o homem, enquanto criatura relacional dotada de vontade, como co-criadora da realidade, pois, somente ele tem a capacidade de participar de forma ativa da criação, transformando e realizando o sentido presente na ordem das criaturas, tanto positiva quanto negativamente.

É importante ressaltar que Vahl (2016) não concede ao homem o ato criacional, visto que co-criar também é dar substância a algo. Co-criar, nesse sentido atribuído pelo comentador, conforme a interpretação do próprio pensamento agostiniano, é contemplar o sentido da ordem da criação e, de certa forma, inserir-se de forma mais aprofundada dentro dela. Não se trata de modificar a ordem da criação a nível substancial, mas da intervenção que se insere no horizonte da reflexão e da ação. No terceiro livro de *De Trinitate*, Agostinho escreve que “o criador de todas essas formas é somente aquele que é a sua causa primeira. Pois ninguém o pode senão quem tem em suas mãos, como causa primeira, a medida, o número e o peso de todas as coisas. E esse é somente o único Deus Criador” (*De Trin.*, IX, 18). Aqui, declara-se que uma das características do criador é o entendimento de que é necessário para surgir todas as coisas. Por ser a primeira causa de tudo o que existe, Deus carrega em si os números, a medida e o peso de todo universo.

A manifestação de Deus para o homem acontece de duas formas: na criação e no interior de cada indivíduo. Concentremo-nos na primeira forma. Existe uma condição histórica e material imposta ao homem pelo motivo de ser corruptível. Disso resulta que “o conhecimento de Deus não se configura como a abordagem da essência divina por si mesma, mas como uma compreensão possível de sua manifestação na ordem das realidades criadas” (VAHL, 2016, p. 55). O comentador salienta uma barreira epistemológica para o conhecimento do inefável: como o homem concebe a sabedoria divina – imutável e incorruptível – estando dentro da realidade do material e corruptível? Agostinho, na obra *De vera Religione*, aborda o assunto desde a perspectiva do mais provável: a resposta é que, dentro da criação, só é possível apreender a Deus desde as próprias formas materiais. Disserta que “é precisamente sobre as formas carnis que nos detêm, que encontramos apoio para conhecer aquelas outras formas que a carne não manifesta” (*De vera rel.*, XXIV, 45).

A razão é o aspecto do homem que abarca e reflete as coisas materiais. O ascetismo agostiniano encontra-se pautado inicialmente nas coisas materiais do mundo criado, afinal, o homem é corpo e alma – para Agostinho –, e o corpo não deve ser desprezado totalmente, mas alinhado aos saberes divinos.

Embora admitindo que na razão há a capacidade de penetrar nos sulcos profundos da existência criada e compreender a verdade que é princípio supremo de ser de toda ordem, Agostinho não reduz o conhecimento de Deus àquilo que a razão, apenas por sua atividade, pode contemplar da criação. Mesmo transcendendo a ordem das coisas e atingindo um nível espiritual de contemplação da verdade, a razão humana ainda permanece pecadora e limitada para compreender o sentido que se revela, necessita da ajuda da fé, mais precisamente da fé revelada contida nas Sagradas Letras (VAHL, 2016, p. 66).

Agostinho compreende que Deus está em todos os locais e que até mesmo o ímpio o contém. É uma forma ontológica de relação e condição: “Por certo não sabem que tu estás em todo lugar, que nenhum lugar te delimita e que somente tu és presente mesmo *naqueles que se afastam de ti*” (*Conf.*, V, II, 2 – grifo do tradutor). Dois pontos são de importante explanação a respeito do trecho acima citado. (a) A princípio, Agostinho pode ser confundido com um pensador panteísta, que entende a divindade em todos os lugares, e, de fato, em sua acepção, Deus está em todos os locais. Contudo, a proposta agostiniana se desloca para outro ambiente da questão. Deus está em todos os lugares como relação de criador. É a deidade de Deus que se faz presente, não Deus mesmo em toda sua plenitude e soberania. Nenhum lugar delimita Deus porque ele é a excelência do ser, o único que o possui de fato. Ao passo que este é o nome ao qual é designado na passagem bíblica do Êxodo com Moisés: *Dixit Deus ad Mosen ego sum qui sum* – Deus disse a Moisés: eu sou aquele que é (Ex 3,14). O restante da criação apenas possui vestígios de Deus.

O segundo aspecto (b) é justamente o trecho grifado do tradutor. Deus e os indivíduos também estão conectados por relação ontológica. A errância do ímpio não desalinha o caráter ontológico-relacional entre Deus e o homem. Russ (2015) disserta que Deus está em nós de qualquer modo, independente de nosso livre-arbítrio. O coração do homem é domicílio da verdade. O ímpio é o ímpio porque bloqueia e caminha contra uma existência relacional com Deus. Nas *Confessiones*, Agostinho relata, no famoso poema do livro X, esse afastamento da verdade existente em seu coração. O reconhecimento do absoluto é o que alimenta a integralidade de sua conversão ao cristianismo.

Tarde te amei, beleza tão antiga e tão nova, tarde te amei.
 Mas eis: estavas dentro e eu estava fora.
 Lá fora eu te provocava e me atirava, deforme, sobre as formosuras que fizeste.
 Tu estavas comigo, mas eu não estava contigo.
 Mantinham-me longe de ti coisas que, se não estivessem em ti, não seriam.
 Chamaste e clamaste e quebraste minha surdez;
 faiscaste, resplandeceste e expulsaste minha cegueira;
 exalaste e respirei e te aspirei;
 saboreei e tenho fome e sede;
 tocaste-me, e ardo na tua paz (*Conf.*, X, XXVII, 38).

Ao declarar Deus como uma beleza antiga e nova, Agostinho anuncia a totalidade e a completude do ser divino. Deus estava sempre consigo, mas a recíproca não era verdadeira. Aí o hiponense evidencia o bloqueio que o ímpio pode colocar à frente do coração. O coração é a figura alegórica utilizada por Agostinho para representar o espaço em que habita a verdade. Deus está no mais íntimo do coração humano. Configura-se aqui o ponto de que o homem está como *ser-para-Deus*. Logo no primeiro parágrafo das *Confessiones* declara: “nosso coração é inquieto, até repousar em ti” (I, I, 1). Ali, a figura do coração aparece como a alegoria da interioridade. Um dos elementos a partir dos quais Agostinho diferencia o homem dos outros seres vivos e não vivos. A capacidade reflexiva de poder voltar-se para si e fazer-se objeto de reflexão é única do ser humano. Isso é ressaltado por Marcos Roberto Pirateli (2009, p. 2-3), que complementa:

Para o sistema agostiniano, era no coração que o homem deveria encontrar a resposta para o seu ser, pois era o local onde ele se auto entendia. [...] Santo Agostinho chegou até mesmo a inferir que só o fato de o homem perceber a importância de se conhecer já era uma maravilha, mesmo que não chegasse ao desvendamento de si.

Na mesma passagem poética, Agostinho comenta sobre o sustentáculo ontológico que Deus concede às criaturas. No mesmo livro I das *Confessiones*, prediz isso ao dizer que não seria nada se Deus não estivesse presente (*Conf.*, I). *Ser-para-Deus* se encontra na visão da ontologia na qual reconhece o homem dentro de um itinerário espiritual. A esse respeito, Costa (2009, p. 22) diz que “Deus está na alma e revela-se na sua interioridade. Procurar Deus significa procurar a alma e procurar a alma significa reclinar-se sobre si mesmo, reconhecer-se na própria natureza espiritual”. Assim, a resposta para a pergunta acerca da natureza humana parte do pressuposto de que Deus é o ser e nos concedeu a existência a partir do nada. É um ser uno, assim como o Criador, mas incompleto, nos falta a plenificação da

substância, encontrada apenas no encontro Deus, que já se inicia na vida terrena com a busca da Sabedoria.

1.1.1 O maniqueísmo e a busca pela Sabedoria

Um questionamento importante da reflexão sobre a ontologia de Agostinho é: quais – ou qual – foram as principais influências que o hiponense teve como ponto de partida ou convergência para seu pensamento? Toda a discussão agostiniana sobre cosmovisão e eternidade – que certamente desemboca na antropologia – nasce do embate filosófico de Agostinho com os maniqueístas.

Agostinho foi um instigante buscador da sabedoria. Por toda sua vida se interessou por possuí-la e, além disso, entender os mecanismos a partir dos quais o homem se torna perfeito ou põe-se no caminho para a perfeição. Na juventude, o cartaginense teve contato com uma importante obra, o *Hortensius*, de Cícero. Essa obra se perdeu no percurso da história e temos dela apenas o relato de Agostinho após a leitura descrita nas *Confessiones*. Segundo ele, o *Hortensius* era tido como uma espécie de “manual de filosofia” por excelência, que defendia a filosofia e estimulava seu estudo.

Seguindo a ordem dos estudos, cheguei a um livro de certo Cícero, de quem quase todos admiram a elocução, mas não igualmente o espírito. Aquele livro dele chamado *Hortensius* contém uma exortação à filosofia. E aquele livro mudou meus sentimentos e me voltou para ti, Senhor, mudou minhas preces e gerou em mim propósitos e desejos diferentes. De repente, toda a esperança vã me pareceu desprezível, e passei a ansiar pela imortalidade da sabedoria com incrível ardor do coração: começava a me levantar para voltar a ti (*Conf.*, III, IV, 7).

Nessa época, Agostinho reconhece, ou começa a reconhecer, o Deus dos cristãos através do auxílio da filosofia. Os estudos e as leituras filosóficas levaram o jovem hiponense a colocar-se como objeto de reflexão e como o próprio caminho para a resolução de suas dúvidas. Afinal, essas dúvidas eram existenciais, partiam da inflexão de si sobre o mundo ao redor. A busca de Agostinho foi pela Sabedoria, cujo caminho, a princípio, encontrou através de Cícero. Mas, como comenta Brown (2006, p. 50 – grifos do autor):

A forma exata de “Sabedoria” que ele iria buscar diferiria muito, é claro, do que Cícero reconheceria como tal. Agostinho vinha de uma família cristã.

Numa era da qual foram preservados apenas textos de adultos, é extremamente difícil apreender a natureza do cristianismo “residual” de um jovem. Mas uma coisa é certa: um saber pagão, um saber sem “o nome de Cristo”, estava totalmente fora de cogitação. O paganismo nada significava para Agostinho.

É nesse contexto, após o despertar da filosofia em sua vida, e já tendencioso ao cristianismo, que Agostinho tem contato com uma seita em ascensão: o maniqueísmo. Após o encontro com a filosofia de Cícero, o jovem busca nas Sagradas Escrituras a Sabedoria que o autor de *Hortensius* tanto exaltou. Entretanto, o contato com os livros judaico-cristãos não foi do agrado do hiponense. As Escrituras, ao ver de Agostinho, possuíam muitas histórias fantasiosas e miraculosas; as metáforas de Cristo estavam sem contexto para ele, o que, sem instrução, deixou a sua compreensão mais obscura. Vahl (2016, p. 70) comenta que:

Antes de conhecer Ambrósio e o mundo intelectual milanês, Agostinho desprezava a Escritura como fonte de Sabedoria, muito graças à influência maniqueísta de sua juventude. Entendia que se tratava de uma linguagem “vulgar”, como retórico, preferia a palavra dos filósofos, mais eruditos e eloquentes ao proferirem argumentos de verdades. Sua posição muda radicalmente após sua conversão ouvindo os sermões do mestre Ambrósio e, posteriormente, lendo as Cartas de Paulo, a tal ponto que Agostinho torna-se um dos Padres que mais escreve comentários sobre as Escrituras. Os textos bíblicos são abundantemente citados em suas obras.

Sobre o maniqueísmo, sabe-se que foi uma doutrina fundada por Mani entre o século II e III. Conforme Vighini (2012, p. 38), “Mani, fundador do maniqueísmo, deve ter parecido não só para Agostinho, mas para muitos da tardia antiguidade, uma figura entusiasta de profeta, mestre do conhecimento, libertador”. A filosofia e a busca pela sabedoria aguçam ainda mais as perguntas internas de sua existência. E, justamente no encontro com os seguidores de Mani, eles lhe prometem sanar todas essas questões.

Agostinho encontra os maniqueus por conta de uma questão interna e filosófica. Inquietava a pergunta sobre a origem do mal e por qual motivo as pessoas eram levadas a praticá-lo. A relação de Agostinho com o problema do mal é antiga e primordial em seus escritos – faz parte de suas perguntas existenciais. Nas *Confessiones* faz, de modo retrospectivo, a lembrança de como era envolvido com essa temática. O caso do furto das peras, no qual ele, unido a alguns amigos, furtou peras de um quintal proibido e depois as descartou aos porcos, pode ser elucidativo sobre esse assunto:

Eu também quis cometer um roubo, e não o fiz impulsionado por alguma carência, a não ser penúria e fastio de justiça, e fatura de iniquidade. Pois roubei algo que tinha em abundância e muito melhor, e não pretendia gozar daquilo que procurava pelo roubo, mas do próprio roubo e do pecado (*Conf.*, II, IV, 9).

A experiência com o mal foi tratada pelo jovem Agostinho como relacionada ao ato livre do pecado⁶ e com o demônio. Agostinho só relaciona o mal como problema teórico e preocupação intelectual após o contato com a filosofia. Marcos Roberto Nunes Costa (2002a, p. 21 – grifo do autor) escreve que “a banalidade e frivolidade com que cometera algumas ações más, como, por exemplo, o famoso ‘roubo das peras’, mostra claramente que a causa da maldade, em tal ato, não fora nada mais que o gosto pela própria maldade”.

Devemos recordar que Agostinho foi ouvinte⁷ da doutrina dos maniqueus por cerca de nove anos. Segundo Peter Brown (2006, p. 59), na obra *Santo Agostinho, uma biografia*, “os maniqueus eram racionalistas inflexíveis. Agostinho confiava em que, como maniqueísta, seria capaz de sustentar o dogma fundamental de sua religião unicamente por intermédio da razão”. A racionalidade maniqueia fascinou Agostinho porque explicava-lhe e dava-lhe fim em uma questão fundamental de forma lógica, pelo menos a princípio. A origem do mal, para Mani, não era do nada nem, tampouco, a partir do bem, mas devia-se a um princípio metafísico. Fundador da matéria, o mau seria ontologicamente sustentador da realidade, assim como o bem, como os dois princípios coeternos. Ou seja, a cosmovisão de Mani era essencialmente dualista.

As informações sobre a vida de Mani⁸ são incertas. Os detalhes pessoais e sobre como difundira tão rapidamente a sua religião também são obscuros. De acordo com Coyle (2018, p. 626), “Mani nasceu na Babilônia, então sob controle persa, em 14 de abril de 216. Sua família pertencia aos Elcasaítas, um ramo do judeu-

⁶ Não importa muito para Agostinho o roubo das peras em si, que, como fato objetivo, representa um delito de pouca importância, mas sim uma análise da postura em relação à existência, que se dá a conhecer nesse ato como em todos os outros delitos. Agostinho prova ser aqui não um pedante moral, mas um fenomenólogo que investiga um ato individual com base nos motivos gerais nele atuantes. O fato de ele escolher esse exemplo também está ligado, evidentemente, ao significado simbólico do roubo da fruta encontrado no relato bíblico do pecado original (cf. BRACHTENDORF, 2020, p. 77).

⁷ O equivalente aos catecúmenos cristãos (BROWN, 2006).

⁸ Segundo alguns comentadores, os maniqueus embelezaram a história de Mani fazendo uma analogia com a história de Jesus Cristo, uma vez que consideravam Mani como enviado, profeta anunciado por Cristo. Assim sendo, ao seu pai, Pattig (ou Patteg), deram uma descendência nobre, como fazendo parte da linhagem dos Arsacidas, a exemplo de José que era proclamado como descendente da antiga família real de Israel (cf. COSTA, 2002b, p. 219).

cristianismo pelo qual ele pôde estar em contato com algumas ideias gnósticas que encontraremos em seu sistema”. Na adolescência afirmou ter recebido revelações divinas e aos 24 anos empreendeu uma viagem até a Índia. Ao retornar, apresentou-se ao rei da Pérsia para anunciar sua missão e começar a difundir sua religião. Logo,

O maniqueísmo apresentava-se como uma doutrina que reunia os dois elementos que Agostinho tanto queria: primeiro, o apreço à sabedoria, pois apresentava-se como o nome de gnose ou ciência, ou uma religião-ciência, capaz de dar uma explicação racional do universo e da vida. [...] Mostravam-lhe, também, um caminho para Deus pelo exercício livre da razão, um caminho que não exigia dele atribuir autoridade a quem quer que fosse, senão a ele mesmo (COSTA, 2002a, p. 46-48).

A doutrina maniqueia se inicia por uma questão básica e fundamental: de onde provém o mau se o fundador do mundo for apenas um ser bom? “Tentando resolver tal dilema, os maniqueus vão construir uma doutrina ontológico-cosmológico-soteriológico-dualista que isenta Deus de toda responsabilidade pelos males existentes no universo, e o homem pelas maldades praticadas individualmente” (COSTA, 2002b, p. 223). Para eles o universo foi formado por dois princípios, o bom e o mau:

Um, o bom, exhibe somente qualidades agradáveis, positivas (a paz, a inteligência etc.), e reside no reino da luz, que é feita da substância desse princípio. Esse princípio é Deus, ou o “Pai da Grandeza”. O outro princípio é intrinsecamente mau e desagradável, negativo. Muitas vezes chamado “matéria”, ou Satanás, esse princípio habita o reino de sua própria substância, que são as trevas (COYLE, 2018, p. 627 – grifos do autor).

Os maniqueus, então, criam uma cosmologia dualista, em que afirmavam ser o mundo o resultado de dois princípios ontologicamente formadores: o bem – Deus – e o mal – a matéria. Deus também era chamado por eles de a *luz* e a matéria seria o resultado da vontade criadora do mau, chamada de *trevas*. Estes dois princípios são eternos e sua capacidade criacional ilimitada. Logo, os maniqueus acreditavam que o mundo seria eterno, não no sentido judaico-cristão – de uma eternidade transcendental do universo –, mas de modo panteísta, em que os princípios dominariam substancialmente a matéria. Acerca da composição do maniqueísmo e sua crença fundamental, Costa (2002b, p. 224) comenta que,

[...] apesar de parecer ser de natureza espiritual, ou ser assemelhado ao Deus do Cristianismo, o Deus do maniqueísmo é totalmente diferente.

Primeiro, ele é de natureza física, um ser corpóreo, que ocupa espaço, embora não tenha uma forma humana, finita e limitada, mas infinito e ilimitado. Em decorrência disso (segundo), os maniqueus tinham uma concepção panteísta de deus, onde as suas emanações são da mesma substância dele.

Esses dois princípios são idênticos e independentes. Cada um possui sua potência. Durante o processo de criação, ou melhor, de emanação da realidade criada, os dois princípios medem força igual na luta cósmica. Na obra *De Homine in Civitate: A concepção antropológico-política de Agostinho de Hipona*, se discorre sobre o dualismo maniqueísta e a crença de que o embate entre luz e trevas um dia se findaria com a vitória do reino da luz:

Na luta antagônica entre o bem e o mal, os maniqueus consideravam que o bem estava condenado a ser passivo e estaria sempre à margem do mundo até o dia do juízo final. No qual as forças do bem finalmente triunfarão sobre as trevas. Nesse aspecto, o cristianismo maniqueu era uma passagem do indivíduo a perceber que sua parte boa estava fundida e identificada com a essência divina profanada (SILVA, 2022, p. 26).

Um dos relatos de que se acreditava que o reino da luz ganharia o embate do juízo final foi escrito poeticamente por Mani, conforme citado desde Brown (2006, p. 67):

A Luz irá para a Luz,
A fragrância para a fragrância (...)
(...) A Luz retornará a seu
Lugar, as Trevas cairão e não tornarão a se elevar.

Agostinho sempre foi um estudioso sagaz e incessante questionador em busca da verdade. Ao se deparar com as explicações dos maniqueus, viu-se convencido – ao menos a princípio – pelo seu modo de enxergar o mundo. Lembremos que Agostinho era filho de pai pagão e mãe cristã. Recebera a sua primeira educação e instrução na fé através da mãe, Mônica, como destaca Vignini (2012, p. 36-37):

Agostinho abandona a autoridade da fé da infância e se agarra às sedutoras promessas dos maniqueus, os seguidores de uma nova religião missionária e universal. [...] A adesão ao maniqueísmo determina uma posterior, fundamental, virada na história espiritual e humana de Agostinho (VIGNINI, 2012, p. 36-37).

A adesão de Agostinho ao maniqueísmo coincide com o alargamento dos horizontes intelectuais do hiponense. Em Cartago, estuda mais retórica e gramática e conhece a lógica de Aristóteles. Peter Brown (2006, p. 61) escreveu: “o maniqueísmo permitiu a Agostinho ser um rapaz muito austero e ‘espiritualizado’. [...] Os maniqueus eram homens austeros. Na época, eram reconhecidos por seus rostos pálidos, e, na literatura moderna, apresentados como provedores do mais sombrio pessimismo”.

Esse pessimismo era marcado até na figuração de Cristo como sofredor. Vale ressaltar que o maniqueísmo também se apresentava na forma do gnosticismo cristão (SILVA, 2016). O Cristo dos maniqueístas era um “Jesus Sofredor”, morto por todo o universo visível. Cristo era a manifestação da luz, um sujeito que estava cheio de luz e que expulsava as trevas de si. O reino da luz fora destruído pelas trevas e por isso somos luzes e trevas. Todo o universo está ligado através de uma relação substancial com os dois princípios. Por isso, “um maniqueísta veria no Sol nada menos do que o brilho visível de uma parte de si mesmo, um fragmento de sua própria substância boa no estágio final de destilação, pronta a se fundir novamente no ‘Reino da Luz’” (BROWN, 2006, p. 67 – grifo do autor).

Mesmo sendo maniqueísta, contudo, Agostinho manteve seus questionamentos e endereçava-os aos seus superiores. Os maniqueus tinham acesso às Sagradas Escrituras e faziam uma leitura de tal modo a ignorar e/ou a distorcer certos trechos. Sobre a relação de Agostinho com esse movimento, lembra Costa (2002a, p. 36-37):

Em seus escritos antimaniqueus, encontramos basicamente três pontos apresentados por Agostinho como problemáticos aos olhos dos maniqueus. Em primeiro lugar, uma larga rejeição às explicações criacionistas da Bíblia, da qual questionavam a criação do mundo por um ato livre de Deus a partir do nada e do homem como imagem e semelhança de Deus. Para eles, isso implicava dar a Deus uma forma antropomórfica, o que era um absurdo, pois isso significava encerrar Deus em um corpo humano, limitado e finito.

Para o pensamento Maniqueu, Deus não pode ser um ser incorpóreo, como apresentado pela tradição judaico-cristã. Sua corporeidade é concebida como luz do mundo, ilimitada e infinita. Luz essa que é presente em todos os seres, configurando o panteísmo maniqueísta. Do mesmo modo em que há luz nos seres, há trevas. As trevas caracterizam as forças do mal presentes nas criaturas. Os seres, e em especial homens e mulheres, são movidos pela força antagônica do bem e do mal. Ora uma

prevalece, ora a outra força ganha mais lugar. O livre-arbítrio maniqueísta é a incompatibilidade entre o bem e o mal presente em nós, pelo que somos cotidianamente impelidos a escolher um lado.

Com os anos, o questionamento de Agostinho tomaria tal proporção que os maniqueus não mais pareciam capazes de rebatê-lo – ao menos não conforme suas próprias ambições rumo à sede da verdade. É notável que o pensamento de Mani influenciou Agostinho, mas foi justamente discordando da doutrina cosmológico-soteriológica maniqueia que o jovem pensador pôde construir a sua própria ideia de criação e antropologia – corroborando mais proximamente com a ontologia judaico-cristã.

Agostinho entra em embate contra os maniqueus por basicamente três pontos: (a) A ideia de que o mundo e o homem foram criados pela livre vontade de Deus a partir de uma matéria incriada; (b) A larga rejeição pela explicação criacionista da Bíblia; (c) A crítica maniqueia à inconsistência contextual entre o Antigo e o Novo Testamento – sendo, a respeito do Antigo, críticos severos das poligâmias e hipocrisias dos Patriarcas (COSTA, 2002b). Por isso, a “adesão que Agostinho faz ao maniqueísmo não perdura por muito tempo, logo que conhece o neoplatonismo torna-se pungente adversário de Mani e, por conseguinte, escreveu vários *Opúsculos* refutando as teses maniqueístas” (SILVA, 2016, p. 171). Apesar da influência – fundamental para a elaboração de algumas das principais teses de refutação do agostinianismo em relação às teorias vigentes em sua época – para o que nos propomos realizar, deve-se afirmar, categoricamente, que Agostinho não permaneceu um maniqueu.

A partir desses embates e já iniciado no mundo da filosofia greco-romana, Agostinho conhece os *Platonicorum libri*⁹, desde os quais, em articulação ao pensamento paulino, muda completamente de posicionamento com relação aos maniqueus. Sobre isso, aliás:

Há consenso entre diversos estudiosos de que a noção agostiniana de Deus traz referências analógicas ao uno neoplatônico, porque ambos representam o princípio do ser, do bem, do belo. [...] O neoplatonismo também forneceu recursos para a noção agostiniana de unidade e interioridade da alma, de fato, esse pensamento sustentou as grandes doutrinas místicas ao longo do medievo (SILVA, 2016, p. 172).

⁹ Expressão que significa literalmente “Livros dos Platônicos”. Alguns comentadores, como Nilo César B. Silva (2016) utilizam para denominar toda a escola platônica e neoplatônica de pensamento.

O neoplatonismo, em especial via Plotino, forneceu a Agostinho o embasamento para uma compreensão mais filosófica do Sumo Bem, como também o aporte necessário à sustentação e formação de seu pensamento a respeito da criação.

1.1.2 Os neoplatônicos: uma íntima relação conceitual

No outono de 384 d.C. Agostinho chegou a Milão, indicado por Símaco, prefeito da cidade, para lecionar retórica. O hiponense estava desiludido. Já havia se desvinculado dos maniqueus e mantinha-se mais questionador do que nunca estivera. As certezas da juventude haviam-se desfeito. Agostinho estava, então, com 30 anos. A doutrina maniqueísta havia disposto para Agostinho uma Sabedoria “pronta”, inquestionável. Contudo, ele começara a deleitar-se com a disciplina filosófica, passada na rejeição das meras opiniões impensadas.

Em Milão Agostinho teve o primeiro contato com Ambrósio, governador e bispo. Ambrósio foi muito receptivo ao novo professor e em todas suas primeiras conversas com Agostinho não se preocupou com suas dúvidas, porque sabia que seriam resolvidas em breve. Naquele contexto, a “palavra persuasiva e douta de Ambrósio o encanta exteriormente, mas não o conquista no seu íntimo. Todavia, quanto mais Agostinho a escuta, mais se abre a uma atitude de simpatia em relação a ele” (VIGINI, 2012, p. 60).

Em Milão Agostinho se sentia deslocado, o cristianismo lá já era maioria e até seu sotaque africano fazia-o diferenciar. Ambrósio – apesar da grande ajuda e receptividade – não lhe foi de grande ajuda logo nos primeiros meses em Milão. Ele era apenas mais um dentre os muitos doutos da cidade que estariam dispostos a acolher e fazer o jovem provinciano perceber que suas opiniões anteriores eram sem fundamento. Conforme Brown (2006, p. 107):

Durante algum tempo, Agostinho parece haver-se contentado apenas em suspender o juízo. Seu primeiro ano em Milão deve ter sido dedicado a promover seus interesses como *rhetor*, cercado por amigos que haviam acabado de chegar aos centros do poder e tinham começado a experimentar as emoções e os pesares do sucesso.

É preciso salientar a importância de analisar sua biografia para compreender a construção do pensamento agostiniano e como isso influenciou os pensadores

posteriores – na verdade, o Ocidente como um todo. Em Milão, também Agostinho experimenta e aproveita ainda mais a vida boêmia que tinha na juventude. Ensinava seus alunos a arte da retórica tanto para o bem como para as práticas enganosas. Acompanhado por libertinagem, o hiponense iniciava uma nova orientação em sua vida, embora ainda se mantivesse preso aos padrões de observância dos preceitos maniqueístas (BRACHTENDORF, 2020). Além disso, perseverava na busca por uma vida de fama e reconhecimento. Nas *Confessiones*, diz o quanto era desonesto e que neste período mantinha relações com uma concubina. É de se ressaltar como o processo de conversão de Agostinho ao cristianismo – e sua desilusão com a doutrina maniqueísta – não se trata de uma experiência miraculosa ou repentina. E isso podemos ler de suas próprias palavras:

Naqueles anos ensinava a arte da retórica: vencido pela cobiça, vendia a loquacidade que visa a vitória. Mas preferia – *Senhor, tu sabes* – ter bons alunos, os que chamam de bons, e a eles, sem enganá-los, ensinava a ser enganosos. Mas não para acusar o inocente, mas às vezes para defender um culpado. E viste de longe, ó Deus, minha honestidade resvalar num chão escorregadio e brilhar entre muita fumaça, enquanto a exibia no meu magistério para pessoas que amavam a vaidade e buscavam a mentira, eu cúmplice delas. Naqueles anos tinha uma mulher¹⁰ não assumida pela união que é chamada de legítima, mas conquistada por uma paixão erradia incapaz de prudência (*Conf.*, IV, II, 2 – grifo do tradutor).

Um século antes do nascimento de Agostinho, havia-se redescoberto as ideias de Platão. Nascia aí o neoplatonismo. Já adiantamos que os termos neoplatonismo e platonismo serão utilizados de forma análoga no decorrer desta pesquisa. Tendo em vista que o primeiro termo é uma categoria historiográfica moderna, ambas as escolas de pensamento partem da doutrina de um mesmo autor fundamental: Platão. Os neoplatônicos mesmos se definiam como platônicos, ou “acadêmicos” – em referência direta à Academia de Platão. Assim, podemos dizer que dois grandes nomes do neoplatonismo se destacaram na vida filosófica de Agostinho: Plotino e Porfírio. Acerca desses dois Peter Brown (2006, p. 110 – grifos do autor) escreveu:

¹⁰ A concubina de Agostinho foi a primeira baixa da vida nova de Agostinho em Milão. Passado algum tempo, Mônica conseguiu uma herdeira e a concubina cedeu seu lugar sem esforço. Agostinho vai comentar que aquilo foi muito ruim para ele e que seu coração “despedaçado e ferido, deixou um rastro de sangue” (*Conf.*, VI, XV, 25). Mas, em Milão, as pessoas abastadas nem ligavam para este tipo de coisa, visto que, para os abastados, largar uma concubina pelo matrimônio era sinal de aprimoramento moral (BROWN, 2006).

Plotino, um grego egípcio, havia lecionado em Roma e falecido em 270. Seus discursos difíceis e alusivos, hoje conhecidos como *Enéadas*, foram organizados por seu discípulo Porfírio, também grego, proveniente de Tiro. Eram dois homens muito diferentes. Plotino fora um amador: um homem sumamente intuitivo, que debatia com intensidade, mas de maneira obscura entre acadêmicos estéreis. [...] Porfírio, ao contrário, era um acadêmico de formação rigorosa, a quem Agostinho sempre chamou de “*doctissimus*” e de “o mais notável dos filósofos pagãos”.

Porfírio elaborou um verdadeiro manual com a descoberta plotiniana a partir de Platão. Agostinho viu em Plotino um homem de espírito grandioso e impessoal, que conseguira traduzir Platão. A presença da filosofia neoplatônica nas obras de Agostinho é algo sentido e relevante em qualquer estudo que leve a sério suas declarações sobre os *livros dos platônicos*¹¹. Cícero Cunha Bezerra (2021) e Peter Brown (2006) concordam que Plotino e Porfírio estão enxertados de maneira quase imperceptível nas obras de Agostinho. A questão do mal, do primeiro princípio e da relação entre unidade e multiplicidade foram diretamente alinhadas com o pensamento dos dois gregos. Agostinho não sabia grego, então suas leituras eram feitas através das traduções realizadas por Mario Vitorino: “Agostinho leu os livros dos platônicos quando ainda se desligava dos modos de pensar que o tinham levado a favorecer os maniqueístas” (BROWN, 2006, p. 117).

Agostinho encontrou na leitura dos neoplatônicos uma longa tradição herdeira do pensamento de Platão. Postulados na definição de um princípio (ἀρχή), Plotino e Porfírio acreditavam no Uno como autodeterminado. Não pensavam o Uno primordial como dissipado na matéria – como os maniqueístas. Diz Edwards (2018, p. 694):

Graças à ajuda de cristãos platonizantes, como Ambrósio, Agostinho completou seu estranhamento em relação aos “fantasmas” da heresia maniqueísta, que lhe havia ensinado a pensar em Deus como um ser difuso, cujas partes dispersas, aprisionadas no reino da noite dos males, de onde se podia fugir, mas que não se podia conquistar, eram os Eleitos maniqueístas.

O Uno platônico – o “equivalente” ao Deus cristão – era um ser transcendente, livre e incorpóreo, sem o qual nada poderia existir, nem de bom nem de mal. A partir dos neoplatônicos Agostinho concede importante lugar à razão e à

¹¹ Exemplo de Agostinho nas *Confissões* (VII, XX, 26): “*Sed tunc lectis Platoniorum illis libris posteaquam inde admonitus quaerere incorpoream veritatem*” – “Mas então, lidos aqueles livros dos Platônicos e, por eles, admoestado a procurar a verdade incorpórea” (tradução nossa).

lógica em seus escritos e estudos. O pensamento maniqueísta é marcado pelo misticismo e por uma cosmovisão mágica. Agostinho, como bom retórico e gramático, não assumia como verdade o dualismo primordial de Mani, porque isso não respondia às questões filosóficas. Figuras como Deus, bondade e liberdade não podem deter mesmo peso ontológico que o mau, a corrupção, o tempo. As segundas figurações, para Agostinho, se veem claramente através dos sentidos, pela calamidade e transtornos que trazem à matéria. É preciso autonomia dos seres para a prática da corrupção, porque é interferência na ordem, seja ela qual for. Agostinho constrói uma cosmovisão, então, diferente do dualismo maniqueísta, baseada no Uno primordial, Deus. Deixa o paradoxo do mal como substância e passa ao ponto de reflexão a respeito de sua incidência sobre o indivíduo.

O Uno como fundamento de tudo e, ao mesmo tempo, nada de tudo é a consequência mais radical do pensamento neoplatônico e o que permite uma visão do princípio em sua completa simplicidade. Trata-se da autorrealização ou ação criativa a partir de si mesmo e livre de todo entrave. E sendo assim, o Uno, não está subordinado à substância, mas, como dirá Plotino, é pura liberdade (BEZERRA, 2021, p. 89).

O Uno, como autocausante, é superior a todas as outras coisas, e, portanto, a liberdade em ato. O ato criacional não é causado por azar, nem por necessidade, mas por um ato livre da vontade do Criador. O neoplatonismo parte do Uno primordial que deu forma à matéria informe. O Demiurgo platônico – o arquiteto do universo – é o portador da alma eterna. Ele deu origem aos deuses secundários e à alma mortal. A natureza engloba os deuses, os homens e os outros animais e plantas, que, por conseguinte, são abarcados pelo Cosmos. O demiurgo deu origem ao Cosmos a partir de uma matéria pré-existente diferente dele mesmo. Plotino diz que “a matéria é o sujeito e receptáculo das formas” (*Enéada*, II, IV, 1).

Agostinho, desconsidera essa explicação e afirma que, diferentemente de um ser que impõe forma à matéria, Deus cindiu a matéria a partir do nada. Deus disse e os seres foram criados. Plotino segue a tradição platônica da matéria pré-existente, mas apenas com relação ao Uno primordial Agostinho é análogo ao pensamento plotiniano, como reforça o historiador da filosofia Giovanni Reale (2014, p. 48):

O Uno significa o absolutamente simples que é razão de ser do complexo e do múltiplo. [...] Uno não é pobreza, mas, ao contrário, potência infinita. [...] Com efeito, o Uno é potência de todas as coisas, no sentido de que, por si mesmo, ele as leva ao ser e no ser as mantém.

A criação é, então, um ato totalmente livre do Uno primordial – Deus. O Deus bíblico criador soma-se à ideia do Uno primordial da filosofia grega. A partir daí, Agostinho discute o problema do mal através do conceito de liberdade. O mal não existe de forma ontológica; não é substância, pelo contrário, é a ausência de ser. A causa do mal é vontade livre do agente: “Segundo Agostinho, o mal se enraíza num alçar-se arrogante do homem, com o objetivo de ser como Deus” (BRACHTENDORF, 2020, p. 149).

Deus é o sumo bem e tudo provém dele; do bom não se extrai o mal, mas é pela ausência da bondade que se dá a gênese da maldade. Agostinho, já na fase madura de sua vida, escreve sobre isso nas *Confessiones*. Anteriormente discurremos que o jovem Agostinho tinha uma relação do mal com o pecado e com o demônio. Já na maturidade, essa relação ainda continua, mas é acrescentado outro dado: a ação. O homem livre comete o mal com a intenção de fazer-se melhor que os demais (*Conf.*, VII, IV, 6). A renúncia à orientação cognitiva e volitiva para o bem é a conceituação filosófica por excelência para o mal segundo o hiponense. E Deus, obviamente, nada tem de relação com essa ação volvida para o mal, e sim o oposto. Antes, o mau possuía sustentáculo ontológico e agora não, é atribuído ao agente da ação, ao ente que se afasta daquilo que verdadeiramente possui como sustento do seu ser. Agostinho discorre que o mal não é substância de tipo nenhum, é, na verdade, partícipe do nada:

Com efeito, é verdadeiro ser o que permanece imutável. *Quanto a mim, meu bem é estar junto de Deus*, porque, se não permanecer nele, tampouco poderei permanecer em mim. [...] Tudo o que é, é bom, e o mal, de que procurava a origem, não é substância, porque se fosse substância seria bom. Com efeito, ou seria substância incorruptível, ou seja, um grande bem, ou substância corruptível, que, se não fosse boa, não poderia ser corrompida (*Conf.*, VII, XI, 17 – VII, XII, 18 – grifos nossos).

Essa concepção do mal como ausente de substância é primordial para a antropologia agostiniana. Através da influência do apóstolo Paulo, Agostinho percebe que suas questões sobre o mal e a liberdade também giravam em torno de uma ideia bastante importante para o cristianismo: a perfectibilidade humana. Gilson (2010) discorre que o homem possui a inclinação natural para o bem, pois seu sustentáculo ontológico é o bem por excelência – Deus. Vejamos:

O homem naturalmente crê que é capaz de alcançar o bem soberano e a beatitude a partir desta vida, ainda que estejamos acabrunhados de inumeráveis males, dos quais um desses pretensos sábios só acreditou poder se livrar pela morte; a força nos torna capazes de suportar essas misérias, esperando a beatitude verdadeira, que unicamente nos libertará (GILSON, 2010, p. 251).

Na célebre obra *De Civitate Dei* Agostinho compreende e desenvolve que a prudência é um modo de agir que reconhece e prova que somos inclinados para o bem. E justamente por saber o que é o bem e possuir o livre-arbítrio o homem pode ponderar e escolher se afastar do bem¹². Essa conclusão é o que daria a Agostinho a possibilidade de desenvolver sua filosofia de modo itinerante. Após a passagem pelos maniqueus e neoplatônicos, o hiponense se converte definitivamente ao cristianismo. Nesse propósito, sua estada em Milão tem um papel determinante. A partir daí seus escritos serão voltados para o desenvolvimento de um itinerário da alma para Deus e da orientação do homem para o caminho da perfectibilidade – objeto mais específico desta investigação, que culminará no papel desempenhado pelas artes nesse processo, e, entre elas, particularmente da música.

1.2 ANTROPOLOGIA: A TRÍADE RELACIONAL

Agostinho, em 387 é batizado. Tradicionalmente, comemora-se nesse dia 24 de abril a sua conversão. Sabe-se que a conversão de Agostinho não se deu com um ato de fé miraculoso. Ao contrário, o processo foi longo – como estudado nos tópicos anteriores – e, com certeza, um pouco doloroso para o hiponense. A vida de reflexão filosófica foi árdua e Agostinho a viveu com bastante esmero. O processo de

¹² Responder o porquê de os indivíduos não escolherem sempre o bem e a vida reta foi uma empreitada de Agostinho sem sucesso. A dúvida do porquê um Deus tão bom e generoso nos concedeu a possibilidade de fazer o mal fica com respostas obscuras e um tanto misteriosas no *De libero-arbitrio* de Agostinho. Dentre as várias explicações dessa problemática, para esta pesquisa nos associaremos a Gilson (2010, p. 277), que diz que “toda liberdade encerra um perigo, mas a nossa é também a condição necessária para o maior dos bens que pode nos acontecer: a beatitude. Em si, a vontade livre não poderia ser um mal; ela é um tipo de bem mediano, cuja natureza é boa, mas cujo efeito pode ser mal ou bom segundo a maneira pela qual o homem o usa”. Acerca dos males Agostinho responde que suas raízes são o resultado da vida e da vontade desregrada: “Entretanto, sendo a vontade a causa do pecado, como indagas a causa do mesmo ato da vontade? Caso eu pudesse encontrá-la, não irias perguntar, ainda, qual a causa dessa causa? E assim, onde haveríamos de terminar a busca? Onde estaria o final da investigação e da discussão? Não obstante, nada podes investigar além da mesma raiz da questão. Com efeito, não penses que se possa dizer nada de mais verdadeiro do que esta máxima: ‘A raiz de todos os males é a cobiça’ (1Tm 6,10), isto é, a disposição de querer daquilo que é suficiente e que cada natureza exige conforme sua própria condição a fim de se conservar” (*De lib. arb.*, III, XVII, 48).

conversão ao cristianismo foi marcado pela leitura de pagãos e auxiliado pela escuta dos doutos do mundo cristão de sua época. Recordando esse processo, Martins Filho (2018, p. 63) escreveu que:

Em sua tentativa de encontrar a origem do mal, tendo em vista o pecado, Agostinho reconhece a necessidade do uso da razão como forma de compreensão da fé. Seria impossível chegar a conclusões precisas sem o uso da razão. A razão é, noutras palavras, a centelha de luz doada pelo Criador à criatura.

A razão é uma faculdade que, após a conversão e encontro com os escritos do apóstolo Paulo, Agostinho colocou em grande destaque em seus escritos.

1.2.1 Homem

O homem é o objeto de estudo e reflexão de Agostinho. À revelia dos filósofos anteriores a ele, que pretendiam fazer uma teoria da Natureza, o hiponense se preocupa em entender as vicissitudes das paixões e relações dos indivíduos. A partir de sua conversão, Agostinho se debruça no estudo da Sagrada Escritura como parte importante para se conhecer e aprofundar mais na cultura cristã e veterotestamentária. A Bíblia, para Agostinho, podia formar as pessoas, preparando-as para os sabores e dissabores dessa vida:

Não há dúvida de que, tal como Agostinho usava a Bíblia, ela era o combustível de um alto-forno, pois, ao interpretar tantas de suas partes como uma alegoria, ele encontrava ali tudo o que sempre tinha valorizado em sua atividade intelectual – o trabalho árduo, a excitação da descoberta e a perspectiva de um movimento interminável na busca filosófica da Sabedoria (BROWN, 2006, p. 326).

Agostinho desconhecia o contexto de muitas passagens bíblicas, não só ele, mas quase todos os Padres de sua época, visto que o estudo arqueológico e sociológico daqueles elementos ainda não existia. Então, a leitura de Agostinho dos textos bíblicos é marcada por uma hermenêutica que visa justificar a presença de Cristo dentro de toda a história, a História da Salvação. Edison Henrique Pesch (2015, p. 59) diz que

[...] certamente Agostinho não conseguia visualizar todos os desdobramentos de suas afirmações sob o prisma hermenêutico como o

entendemos hoje, mas toda sua convicção hermenêutica gira em torno desta canonicidade do texto, ou seja, a interpretação da Bíblia em seu conjunto.

A leitura bíblica de Agostinho é pautada pelos ensinamentos de Paulo de Tarso. Paulo foi uma grande fonte de inspiração para o mestre de Hipona. Desde quando era ouvinte dos maniqueus, já tinha lido suas epístolas, mas não tivera muitas chances para refletir sobre as cartas do apóstolo. Mais tarde, em Milão, identificou em Paulo a “face da Filosofia” e isso facilitou seus estudos acerca da Sagrada Escritura e da antropologia que doravante se podia construir.

Numa obra da juventude Agostinho relata como leu os escritos do Apóstolo, naquele período ainda com alguma resistência: “Assim, titubeando, com certa sofreguidão, mas hesitando, acabei lançando mão da leitura do Apóstolo Paulo. [...] Li de cabo a rabo todas as epístolas com intensidade e muito zelo” (*Cont. acad.*, II, II, 5). Paulo foi muito importante não só para o pensamento agostiniano, mas para toda a teologia cristã. Paula Fredriksen (2018, p. 746) diz que “se a filosofia ocidental pode ser vista como uma nota de rodapé de Platão, então o essencial do pensamento cristão ocidental pode ser visto como uma longa resposta ao Paulo de Agostinho”.

Após as leituras de Paulo e do intensivo estudo dos textos bíblicos, Agostinho constrói sua antropologia pautada na relação. Deus e homem são relação de identidade e diferença, e um elo de exteriorização disso é a comunidade cristã. O caminho de perfectibilidade dos indivíduos – tão caro para nossa pesquisa – é, portanto, elaborado pelo hiponense com maior base nos seus estudos bíblicos e menos nas influências filosóficas e culturais apresentadas anteriormente. É o que sustenta Pesch (2015, p. 64):

O momento em que ele recebe aquele chamado divino¹³ para tomar e ler as escrituras foi decisivo em sua jornada como leitor e intérprete que se iniciara.

¹³ Esse chamado divino ao qual se refere Pesch é o relatado nas *Confessiones*, em que Agostinho diz ter ouvido uma voz que o convidava a ler as Sagras Escrituras: “Por quanto tempo, por quanto tempo ‘amanhã e amanhã’? Por que não agora? Por que não acabar neste instante com minha indignidade? Dizia isso e chorava, no despedaçamento amarguíssimo de meu coração. E eis que de uma casa próxima ouço uma voz, como de meninos ou meninas, não sei, que diziam e repetiam sem parar, cantando: ‘Pega, lê, pega, lê’. Imediatamente, mudando de expressão, comecei a cogitar se alguma vez, em algum tipo de brincadeira, as crianças costumavam cantar algo parecido, mas não me ocorreu tê-lo ouvido em lugar nenhum; então, reprimido o impulso das lágrimas, me levantei, julgando que não podia interpretar aquela ordem divina de outra maneira, senão abrindo o livro e lendo o primeiro versículo que encontrasse. Com efeito, ouvira sobre Antão que ele se sentiu admoestado por uma leitura do Evangelho, à qual assistiu por acaso, como se fosse dirigido a ele o que se lia: ‘Vai, vende os teus bens e dá-o aos pobres, e terás um tesouro nos céus. Depois, vem e segue-me’, e por tal oráculo foi imediatamente reconduzido a ti. Voltei rapidamente, portanto, ao lugar onde se sentava Alípio: ali, de fato, deixara o livro do apóstolo, quando me levantara. Peguei-o, abri-o e li em

A partir deste evento considerou que só é possível fazer uma hermenêutica, com sentido, se primeiramente o interessado se lançar ao texto como leitor assíduo e apaixonado. Não só isso, se não tiver o entendimento, a partir da fé, de que o texto sagrado possui um caráter singular de inspiração do Espírito Santo, a interpretação ficará falha e poderá produzir dúvidas e questionamentos.

A antropologia de Agostinho é desenvolvida através da participação em Deus. Após o profundo estudo das Escrituras – estudo esse que perdurou toda a sua vida –, associado já à vida cristã, Agostinho tece a tríade relacional que restaria como fundo de toda a sua teologia e filosofia: Deus-Homem-Comunidade. “Do exterior para o interior e do interior para o superior. Isto é, ir das coisas externas e corporais para as superiores e incorpóreas” (FRAILE; URDANOZ, 1986, p. 206 – tradução nossa).

O interior humano é o “ambiente” privilegiado no qual a relação do indivíduo com seu Criador acontece. Uma filosofia tomada a partir da interioridade é uma das novidades agostinianas. Nesta pesquisa, esse aspecto da filosofia de Agostinho é de extrema importância para o desenvolvimento do fazer musical como parte do processo da perfectibilidade humana.

1.2.2 Deus

A constituição ontológica dos indivíduos racionais é, segundo a interpretação ocidental, marcada pelo dualismo entre corpo e alma. Por essa constituição o homem ocupa uma posição que o qualifica como o mais superior entre todos os seres criados. A união do corpo com a alma é o encontro da matéria cindida com o Espírito Divino, que, concebe ao indivíduo, sua composição como homem. A relação dos indivíduos com o Criador é por participação. Nesse sentido, apesar do homem ser um ser privilegiado na hierarquia da criação ainda é um ser bastante inferior perante a grandeza de Deus.

Deus, o Bem Supremo, Ser Absoluto, o único verdadeiramente digno do nome de Ser, confere existência às coisas por sua própria Bondade. A criação participa deste Sumo Bem, mas apenas como seres meramente participados. Todas as coisas criadas são boas e apontam para o Criador, pois são sinais impressos do Amor Divino. O ser humano ocupa lugar

silêncio o versículo sobre o qual primeiro caiu meu olhar: ‘Não em orgias e bebedeiras, nem em devassidão e libertinagem, nem em rixas e ciúmes, mas vesti-vos do Senhor Jesus Cristo e não procureis satisfazer os desejos da carne’. Não quis ler mais, nem era preciso. Porque, logo que acabei aquela frase, foi como se uma luz de certeza derramada no meu coração dissipasse todas as trevas da dúvida” (*Conf.*, VIII, XII, 28-29).

elevado na criação, por possuir alma racional. É esta condição de ser racional que o qualifica a pertencer a um grau mais elevado entre os demais seres. Na ordem da criação, o homem encontra-se acima dos animais, das plantas e dos minerais. E fica abaixo apenas de Deus e dos anjos (SANTOS, 2008, p. 28).

Agostinho considerou em sua ontologia o homem como ser total, diferentemente do pensamento de Platão, que acreditava que a alma estava de certo modo aprisionada à matéria – o corpo. Nisso, conforme Pirateli (2009, p. 4), “Santo Agostinho se distanciou de Platão¹⁴, que havia dividido alma e corpo. Na definição agostiniana a alma não está dentro de um corpo, mas está encarnada em um corpo”. Ou seja, o homem é um ser uno, mas de natureza composta. Dentro dessa dualidade a alma está como superiora ao corpo por ser de natureza espiritual; já o corpo, inferior, de natureza corpórea. Segundo Agostinho, bem como toda a doutrina cristã que o seguiu *pari passu*, fora desse aspecto composicional não se pode chamar nenhum ser de homem. Aloysio Jansen Faria (2013, p. 9) diz que a “alma é princípio organizador, vivificador e formal do corpo. Alma e corpo agem juntos, evidentemente, pois o ser é uno. Mas a alma é princípio único dos atos do corpo”.

Sobre a citação de Faria, é importante salientar que Agostinho estudou a alma até como coordenadora dos movimentos do corpo: “A ação da alma utiliza os nervos como meio de ação para mover o volume do corpo” (*De quant. anim.*, 22, 38). Essa relação hierárquica não acontece porque a alma dá certa energia ou emite comandos para os músculos, mas porque, pelo movimento deliberado da razão, o corpo age de forma regular.

A alma participa das Ideias Divinas – está mais próxima de Deus por ser de substância imaterial. Contudo, também faz parte das criaturas, pois foi cindida junto ao tempo. São dois, por isso, os aspectos que diferenciam a alma do corpo e a colocam como superiora: a razão e a constituição imaterial. A razão é uma faculdade que Agostinho defende ser apenas das pessoas. O conceito de razão se tornou bastante obscuro ao longo do pensamento de Agostinho. Ele às vezes a relaciona como uma faculdade da alma. Noutras vezes como uma potência do homem total. Esse conceito passou por mudanças fundamentais de relação que foram operadas

¹⁴ Na perspectiva ético-antropológica, corpo e alma são apresentados como duas realidades diferentes, contrapostas, sendo o corpo uma coisa má. Suas paixões e concupiscências dão origem às guerras, dissensões etc. Dele somos escravos, e que é semelhante ao mortal, e seu fim é a corrupção etc.; enquanto a alma é senhora, semelhante ao divino e seu fim é a imortalidade (cf. ARAUJO, 2009).

através da indiferença e diferença entre filosofia, religião e teologia. Todo modo, para “Agostinho, a razão (*ratio*) caracteriza o homem e ela, ou a mente (*mens*), é a parte superior, a melhor, da alma” (HANKEY, 2018, p. 821). O hiponense, assim como a tradição neoplatônica¹⁵, aloca os seres humanos em local privilegiado e diferente dos animais em sua filosofia. Diz nas *Retractationum* (I, I, 2) que “no tocante à natureza do homem, nada há melhor que a mente e a razão”.

É possível, então, de acordo com as ideias de Agostinho, deliberar que a razão é o elo de comando que existe entre a alma e o corpo. Existe um “local” onde a razão é alocada, que é a mente: “Para Agostinho, a mente humana é inabalavelmente segura de seu próprio ser, a ponto de encontrar no autoconhecimento puro a unidade de ser, razão e vida – ou ser, pensamento e vontade, ou ainda recordação, compreensão e amor” (HANKEY, 2018, p. 824). Essa autorreflexão da razão de que fala o comentador é trinitária e interior. A mente humana não é autossuficiente, e não deve permanecer unicamente como objeto de si própria.

Agostinho elabora um conceito fundamental para esta pesquisa, que é o “eu interior”. Um espaço ou dimensão do ser próprio da alma, em que habita a substância de Deus – a deidade. Veja-se o seguinte:

O eu interior é definido pela capacidade da alma de olhar nas duas direções: primeiro, para dentro, em seguida, para acima dela. São as dimensões de uma hierarquia ontológica: voltar-se para o interior significa ir do corpo à alma, e olhar para o alto quer dizer: ver que Deus existe num nível mais alto de ser ainda que a alma (CARY, 2018, p. 558).

Nesse sentido, o homem interior é aquele que, na ordem de suas ações, busca a felicidade conforme a hierarquia dos bens para a edificação de sua vida. Para tal, é a razão que exercerá a tarefa de observação e reflexão da hierarquia da criação para deliberar as vontades do homem, porque, devido à condição mutável dos indivíduos, a vontade oscila em seus movimentos. O mal sempre foi uma problemática para a felicidade e liberdade humana. O homem interior é aquele que reflete suas vontades e as orienta para o bem, sempre auxiliado pela alma. Assim, Nilo César Batista da Silva (2018, p. 105) escreve que “a partir do imenso desejo de

¹⁵ Agostinho está em acordo com os teólogos neoplatônicos das vertentes não cristã e cristã, tanto quanto ele incorpora a filosofia na teologia como quando considera uma e outra separadamente (cf. HANKEY, 2018).

aprofundar na experiência da vida interior e alcançar a Verdade, Agostinho reconhece na interioridade da alma certa atividade governadora capaz de direcionar o viver com medida e ordem”.

O percurso de recolhimento na interioridade é um caminho racional e de fé no qual a alma mergulha junto à sua substância – aí habita a deidade presente em cada indivíduo. Agostinho reconhece que a Verdade, ou seja, o sustentáculo para as outras verdades criadas, está, não fora, mas dentro de cada ente: “Não saias de ti, mas volta para dentro de ti mesmo. A Verdade habita no coração do homem” (*De vera rel.*, XXXIX, 72). Essa máxima agostiniana ressoou durante toda a Idade Média e colocou o ser humano no topo de uma hierarquia criacional, muitas vezes caracterizando o domínio do homem sobre o restante da criação.

Ao anunciar que a Verdade habita o interior de nossos corações, Agostinho rompe com o materialismo maniqueu e conquista a transcendência por influência dos neoplatônicos. Disso resulta que a dialética da interioridade é de movimento tríplice: o afastamento, a introversão e a transcendência. O primeiro passo é a reflexão dos movimentos exteriores e o afastamento dos bens materiais com fins de si mesmo; o segundo é o retorno dos vícios à primeira beleza – Deus; e o terceiro é o salto para além de si, rumo à Verdade imutável.

1.2.3 Comunidade

Seguindo a trajetória de nosso estudo, partimos para a parte social dos indivíduos. Conforme Agostinho, o homem é um ser propriamente social. O homem nunca está fora da comunidade. A interação entre pares e com o restante da criação é algo intrínseco à vida material. A vida em comunidade acontece atravessada por muitos aspectos sobre os quais poderíamos nos debruçar com mais profundidade. Contudo, para esta pesquisa, dedicar-nos-emos ao aspecto social do homem e como o agir social pode ajudar o indivíduo no caminho de perfectibilidade – o aspecto ontológico da constituição do homem mais importante a ser analisado neste capítulo.

Sobre a comunidade e sua constituição, aliás, Agostinho escreveu um longo tratado, *De Civitate Dei*, publicado em 427 – importante obra para o que podemos considerar parte de seu pensamento antropológico-político. No pensamento agostiniano compreende-se a política como uma constituição do ambiente histórico concreto de sua época. Étienne Gilson (2010, p. 326) escreve que “é um traço notável

da doutrina de santo Agostinho que ela sempre considera a vida moral como implicada numa vida social. Para ele, o indivíduo jamais se separa da cidade”.

Para Agostinho é próprio do homem ser social e viver em comunidades. O aglomerado de indivíduos que vivem e compartilham das mesmas leis e amores é chamado pelo hiponense de *Civitas*. Como parte do mundo material existe a cidade terrestre – uma espécie de imitação da ordem celeste que pretende tornar-se autônoma. Ao contrário do dualismo maniqueu, a cidade terrestre não está em conflito recíproco com a Cidade Celeste, ou Cidade de Deus: “No seu sentido mais amplo, a cidade terrestre caracteriza-se por sua pretensão a independência e a autossuficiência totais” (FORTIN, 2018, p. 236).

A história do mundo terrestre é um combate entre os objetos de amor humanos. Porém, a Cidade Celeste nada tem de conflito com os interesses humanos; ela não é uma instituição como o Estado moderno. Essas duas cidades são verdadeiramente Ideias Platônicas: modelos ideais. O combate entre elas é uma força de direção, que move a história do mundo (RUSS, 2015). Também sobre isso podemos dizer:

As duas cidades não são duas realidades físicas diferentes. Em primeira instância a cidade de Deus existe no mundo material no espírito dos homens cristãos. Já a cidade dos homens, ou cidade terrestre, é o aglomerado de pessoas que vivem juntas em prol de algo ou alguém, com um fim que não seja a elevação da alma para Deus e o bem do povo (SILVA, 2022, p. 66).

A ação em comunidade, segundo Agostinho, parte de dois aspectos: o interior e o exterior. O interior é da perspectiva de suprir as necessidades individuais e o exterior visa o eudaimonismo ético-político. Se, ao agir, o indivíduo não estiver alinhado com essas duas premissas, estará sujeito a fazer o mal na sociedade e assim prejudicar não só a si, mas aos demais. Esse agir é diretamente relacionado com a finalidade escatológica do homem: a felicidade. Segundo Costa (2009, p. 56) “a finalidade última do homem, e conseqüentemente da *Civitas*, adquire uma dimensão teológico-sobrenatural, a qual se encontra em Deus”. Nesse sentido, a cidade terrestre – apesar de propensa a causar o mal e a desordem – passa a ser um instrumento, um meio político de condução dos indivíduos a Deus. Assim diz Fortin (2018, p. 234):

A concepção de Agostinho rejeita a noção clássica de cidade, ou de seu equivalente, como totalidade autossuficiente capaz de levar à sua realização todas as necessidades e todas as aspirações de base dos indivíduos. Sem renunciar à sua cidadania na sociedade temporal, à qual pertencem, os cristãos fazem parte de uma sociedade universal, embora invisível, a única em que a salvação pode ser alcançada.

A cidade de Deus se encontra junto ao homem peregrino no caminho da paz. As raízes antropológicas da paz supõem reconciliação. O homem possui três dimensões a serem exploradas: sua dimensão interior, isto é, seu si mesmo, a relação com os membros da família e, enfim, com os homens da cidade. Agostinho dispõe de uma pedagogia da paz para que ela ocorra na cidade a começar por cada indivíduo. Para o hiponense, o autorreconhecimento é a centralidade da vida na cidade: “A paz é encontrada na harmonia, seja no ritmo do cosmo criado, seja em nossa vida pessoal, escolar, familiar ou social” (HINRICHSEN, 2014, p. 26).

Agostinho deixa claro que a cidade dos homens só possui valor enquanto meio ou em sua relação com a concórdia buscada pelos homens da cidade celeste. Sua paz temporal se encontra no agir dos homens retos que coabitam dentro da *Civitas* junto à cidade terrestre.

Assim, o caminhar do homem para a perfectibilidade é uma via dupla de interioridade e sociabilidade. Ao passo que o indivíduo age na cidade, tem a possibilidade de edificar ainda mais seu interior e estar mais próximo daquele que sustenta sua existência. Neste capítulo, foi perscrutado o processo de interioridade e como Agostinho entendeu o papel do indivíduo e da sociedade no caminho de uma possível via ascética. No próximo passo desta pesquisa, a concentração se voltará para o entendimento da arte, e, em especial da música, como auxílio no caminho de perfectibilidade humana, com particular atenção àquelas que são consideradas as principais correntes de pensamento sobre o assunto na época de Agostinho.

2 PRIMEIRO MOVIMENTO: SOBRE RELAÇÕES – INFLUÊNCIAS CULTURAIS E A ANTIGUIDADE CLÁSSICA

A música é uma disciplina que possui, por sua própria natureza, ao mesmo tempo força e razão. É a ciência das conexões.
Nancy van Deusen

De todos os modos como os indivíduos se relacionam com o transcendente, o fazer musical é um dos mais comuns entre os movimentos religiosos. A religiosidade é tangenciada por uma espécie de *identidade musical*, que permeia os elementos essenciais do grupo e os transmite. Isso pode ser entendido como a união das referências que compõem a música da comunidade. Pela música, os indivíduos transformam o rito em ação comunitária, em que todos entoam o mesmo hino em uníssono ou intercalam em estrofes e refrão. Deste modo, disserta Alan Merriam, “a música é um meio de entender pessoas e comportamentos e como tal é uma ferramenta valiosa na análise da cultura e sociedade” (MERRIAM, 1964, p. 13 – a tradução é nossa).

Identidade é um conceito deveras antigo e bastante discutido entre os filósofos. Em nosso caso, porém, o problema a ser enfrentado não é exatamente de ordem antropológica, mas a questão a se entender é a possível virada epistemológica que ocorreu com a teologia agostiniana com relação a esse conceito. Na antiguidade clássica, havia no indivíduo a necessidade de se manter no cosmos. Pedro Gomes Neto (2015, p. 13), argumenta que “para os primeiros filósofos, a natureza não se separava de toda essa ordem [o cosmos], entendida como *physis*”. No mito grego, a natureza englobava os entes e os deuses; o pensamento de identidade advinha desse todo e se mantinha ordenado. O mesmo autor complementa que “o ente, por sua vez, não assume um significado específico ou um modo de ser na natureza com identidade própria. Ele é diferente de outros seres. Mas essa característica não o faz homem. A *physis* é a totalidade de tudo que é” (GOMES NETO, 2015, p. 15).

Agostinho introduziu um conceito que mudou a concepção do indivíduo inserido na natureza. Baseado no texto veterotestamentário do Gênesis (1,28), no qual se encontra o relato de que Deus abençoou o homem e a mulher dizendo-lhes:

“Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a; dominai sobre os peixes do mar, as aves do céu e todos os animais que rastejam sobre a terra”, o cristianismo, e, subsequentemente, Agostinho, absorvem do judaísmo antigo um conceito de identidade que se difere da Antiguidade Clássica. Os indivíduos cuidariam da natureza não por se sentirem pertencentes a ela, mas por uma relação de dominação de um sobre o outro. Através de uma nova metafísica, a identidade é marcada pelo movimento interior do ente que vai ao encontro da natureza.

Com Agostinho, a crença do cristianismo em um único Deus, constituído por três pessoas, absorveria os influxos da filosofia platônica e sua concepção de Verdade, Bem Supremo, Uno e Imutável. O Deus dos cristãos, além de o único Deus possível, também seria identificado à ideia de Bem. Tal adaptação, entretanto supunha o empreendimento de um longo caminho (MARTINS FILHO, 2020, p. 175).

A citação acima diz acerca do caminho trilhado por Agostinho – cujos principais acentos foram recobrados pelo primeiro capítulo desta dissertação – para a libertação dos grilhões da visão de Mani: era preciso entender Deus e a alma como imateriais. Do ponto em que Agostinho absorve o conceito de Verdade platônico e diz que é preciso um movimento rumo à Verdade, a natureza, tal como os gregos concebiam, é substituída pelo conceito de mundo. Martins Filho (2020, p. 176), ainda aborda que “o conhecimento se torna, aqui, consciência; sempre consciência de um agente”. Nesse sentido, o mundo se mostra e existe para um indivíduo conforme ele o vivencia e pensa, adquirindo significado.

Nas *Confessiones* (X, XVII, 26), Agostinho questiona a si, com a indagação “o que sou, então, meu Deus? Qual é a minha natureza?”. O passo tomado pelo hiponense acerca de um espaço interior no qual habita Deus, desemboca no sofisma de que Deus é o fundamento da identidade, mesmo por se tratar de um discurso autorreferencial.

A identidade, em Agostinho, parte de uma referência metafísica – Deus – rumo à ação. Assim, os indivíduos utilizam-se da crença religiosa como base referencial para a dominação da natureza. Nesse ínterim, a identidade musical ajuda a demarcar o tempo oportuno da ação e reposição de ritos na comunidade.

A música é ação coletiva, apesar de estar implicada, às vezes, à produção individual, seu *telos* é sempre comunitário. O fazer musical sempre implica relação.

Dentro da religiosidade, a música faz parte dos símbolos sagrados¹⁶ e, por sua vez, atua como sintetizadora do *ethos* de um povo. O rito religioso possibilita a construção de sentido e experiência. Clifford Geertz (2019, p. 67) escreve que:

Na crença e na prática religiosa, o *ethos* de um grupo torna-se intelectualmente razoável porque demonstra representar um tipo de vida idealmente adaptado ao estado de coisas atual que a visão de mundo descreve, enquanto essa visão de mundo torna-se emocionalmente convincente por ser apresentada como uma imagem de um estado de coisas verdadeiro, especialmente bem arrumado para acomodar tal tipo de vida.

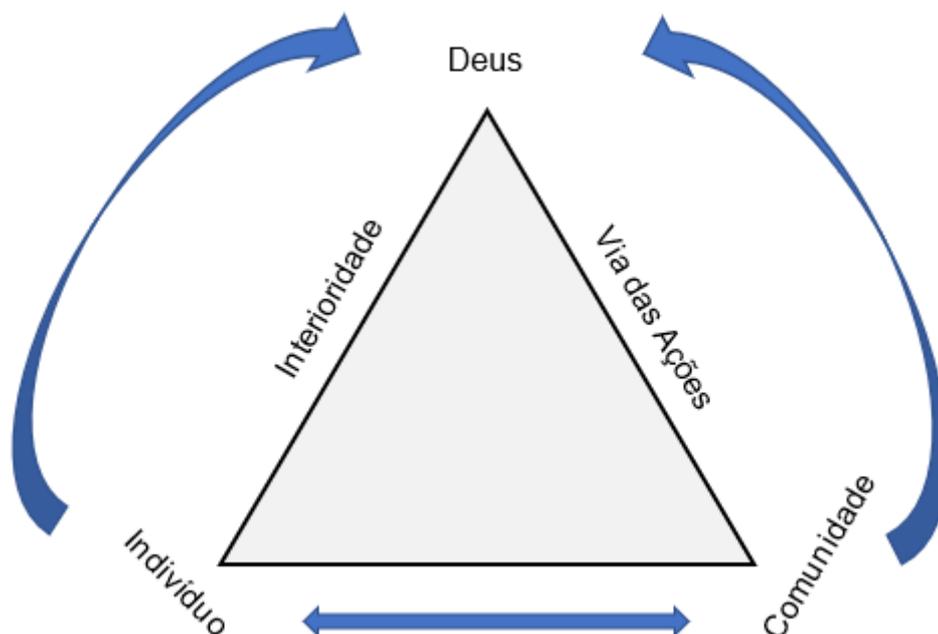
Assim, entende-se que o movimento religioso ajusta as ações humanas a uma ordem cósmica imaginada e projeta figurações no plano da experiência dos homens. Nesse sentido, a ontologia relacional agostiniana enfatiza a importância da vida comunitária dos indivíduos. Isso é o que podemos observar em outro momento, ressaltando que a “vida do cristão é propriamente um ato individual que sempre se versará em um fim social. A moral agostiniana estará sempre voltada para o bem coletivo” (SILVA, 2022, p. 75).

A partir da ontologia de Agostinho, que considera um Deus onipotente e bom, é possível definir duas vias de acesso ao ser: uma via relacional e o itinerário por meio das ações. O transcendente é, para nosso autor, aquilo que reside no mais íntimo do coração humano. Deus, apesar de ser supremo e inacessível totalmente à razão é o sustentáculo de tudo o que existe; logo, de certa forma, é acessível aos seres por uma via relacional, mas também por suas ações.

Como elaborado na última parte do capítulo anterior, o homem tem acesso ao ser por uma tríade relacional. Aí estão as vias de acesso ao transcendente por relação e por ações. Por relação ontológica, as pessoas conseguem ter acesso ao ser por conterem em si a própria deidade e por relação de ações – processo que envolve a saída do indivíduo para seus atos comunitários – em que cada indivíduo é lançado ao encontro do outro. Na figura a seguir (Fig. 1) é ideado o esquema da relação ontológica do indivíduo com o ser – baseando-se no que Agostinho construiu ao longo de sua própria vida e pautando-se no que o capítulo anterior esboçou sobre a tríade relacional e as vias de acesso que agora ansiamos aprofundar para chegar à música como uma via privilegiada.

¹⁶ Estes símbolos funcionam como congruência básica entre a vida particular dos indivíduos e a metafísica do grupo (GEERTZ, 2019).

Figura 1: Tríade relacional



Fonte: Elaborado pelo próprio autor.

A música é um importante marcador de identidade para os contemporâneos de Agostinho e para ele próprio. Como via de ação, o fazer musical está diretamente relacionado com a via da interioridade. Segundo Nancy van Deusen (2018, p. 684), “a música é uma disciplina que possui, por sua própria natureza, ao mesmo tempo força e razão. É a ciência das conexões”. Por esse motivo é tão importante para o rito e para um caminho de ascensão individual, pois é, por natureza própria, um ato direto que circunscreve toda a tríade de relação ontológica.

A relação de Agostinho com o transcendente abarca toda sua trajetória rumo ao cristianismo e, ao longo dos anos, foi construída com base num caminho de ascensão pela via da interioridade. Logo no início das *Confessiones*, o hiponense já louva a grandeza do Criador e ressalta como as variabilidades da vida não passarão em contraste com o alento encontrado na interioridade: “E nosso coração é inquieto, até repousar em ti” (*Conf.*, I, I, 1). O uso do verbo *requiescere* no original em latim traz uma conotação maior para a ideia de um repouso em vida, com o sentido de descanso, abrandamento (FARIA, 2021). Em vida, é possível encontrar uma forma de relação com o transcendente que é uma espécie de prelúdio da vida eterna. Assim,

a cultura, a educação dentro da comunidade e, inserido nela, o fazer musical, podem ser importantes/interessantes vias de ascense ao ser.

2.1 A ÁFRICA DE AGOSTINHO E O CRISTIANISMO EM MILÃO: ACENOS DE MULTIVALÊNCIA CULTURAL

Agostinho foi definitivamente filho de seu tempo. A África de sua época foi berço para o nascimento de uma cultura bastante rica e multifacetada. Segundo Julio Cesar Magalhães de Oliveira (2014, p. 34-35 – grifo do autor), a “*África* era o termo que os romanos haviam cunhado para se referir, inicialmente, à terra dos *Afri*, uma tribo berbere que vivia nas imediações de Cartago”. A cidade que Agostinho nascera era administrada pelo governo de Cartago e Tagaste encontrava-se num planalto não muito distante da orla do Mediterrâneo. Rita de Cássia Fucci Amato (2015, p. 42) salienta que:

Ao longo de toda a costa africana existia uma sequência de cidades e portos, imprescindíveis à exploração e às atividades comerciais exercidas naquele continente. No século IV, Roma havia dividido a África em sete províncias [...]. Para cada cidade nomeava-se um bispo, que chegara a irradiar suas atividades por um perímetro de até quarenta quilômetros.

À sua época, essa região era um misto cultural devido ao crescimento das navegações e desbravamento demográfico. O norte da África era basicamente um mundo de lavradores, mas é interessante pensar que, desde o tempo de Agostinho, as pessoas acreditavam na educação como forma de ascensão social e não apenas pelo acúmulo de bens materiais. Devido a isso, os pais de Agostinho se esforçaram para que um de seus filhos tivesse uma educação que eles mesmos não haviam tido, para, talvez, terem melhores condições de vida com um filho intelectual. “A esperança nutrida com sua esposa de retirar o nome da família da obscuridade só poderia, portanto, se concretizar pela educação de um de seus filhos, o que abriria as portas da promoção social que o pai não podia almejar” (OLIVEIRA, 2014, p. 50). Amato, em convergência com Oliveira, ressalta que “como bispo, Agostinho gozara de uma preparação intelectual digna dos mais altos cargos da hierarquia política e eclesiástica, detendo um poder notável e uma posição proeminente da sociedade” (AMATO, 2015, p. 42).

2.2.1 África

Peter Brown (2006) escreveu que a África, na visão dos estrangeiros da época, era desperdiçada pelos seus habitantes. Os espertos navegantes e mercadores viam o território africano como um espaço a ser explorado financeiramente, enquanto os africanos, devido à influência romana, adoravam a instrução. A educação significava *status* para uma multidão de homens insignificantes (BROWN, 2006, p. 27 – grifo do autor).

Parte desse modo de pensamento é tributário ao Império Romano, em meio ao qual os africanos não tiveram escolha entre a aculturação por Roma ou a revolta armada. A região da costa africana, repleta de povos indígenas, foi fortemente colonizada pelos latinos e, junto ao avanço das navegações, o norte da África se tornou, até o final do terceiro milênio, parte integral do Império Romano. Mas as Cartago, Tagaste e Hipona de Agostinho eram diferentes culturalmente da península Itálica, extremamente mais popularizada. Culturalmente, “uma das características mais notáveis das populações da região [norte da África] é sua capacidade de se adaptarem às novas circunstâncias, adotando novas formas culturais, ao mesmo tempo em que conservavam elementos de sua cultura tradicional” (OLIVEIRA, 2014, p. 37). Mas, apesar disso, a conquista romana da África não foi fácil e – devido à alta concentração de povos indígenas locais – muitas vezes violenta e com resistência. Conforme Amato (2015, p. 44 – grifos da autora):

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 prosperidade e o bem-estar. Verdadeiras florestas de oliveiras passaram a cobrir a região que ia da planície Tisdrus às colinas da Numídia. Além de trigo e óleo, a região explorava também mármore e peles.

Um dos resultados da incorporação romana às terras africanas foi a língua. Agostinho usaria a palavra *púnicos* para designar os dialetos nativos e à sua época ele mesmo não iria aprender nenhum deles, visto que a influência do latim já era grande e os professores que o formariam eram todos de cultura propriamente latina.

Apesar disso a diversidade linguística ainda era grande e Agostinho foi um dos poucos padres da Igreja – para não reduzirmos ao único – que era monoglota¹⁷.

A originalidade cultural e demográfica da África do Norte no continente africano já havia sido consolidada desde o final do terceiro milênio a.C. Ela deriva em primeiro lugar, do dessecamento definitivo do Saara e do surgimento da navegação, o que tornou possível os contatos de pessoas e de ideias com o Mediterrâneo, ao mesmo tempo em que dificultou, sem jamais interromper, as relações de suas populações com a “África profunda” (OLIVEIRA, 2014, p. 36).

Agostinho é educado nesse ambiente cultural diversificado, mas que, por influência dos professores da própria cultura romana, foi tão marcado pelo que viveu em Milão, que, em seus escritos, não deixa transparecer muito daquilo que vivera antes de sua conversão no que tange às práticas culturais de sua região.

A rica formação clássica que Agostinho recebeu em Cartago, Tagaste e Hipona, foram, certamente, resultado de grande esforço da parte de seus pais e Romaniano (*sponsor* por muitos anos de Agostinho) (VIGINI, 2012). Como trabalhado no *Prelúdio* dessa pesquisa, Cícero foi muito importante para a entrada definitiva de Agostinho na filosofia. Esses novos pensamentos e aspirações, junto à sua época, se juntaram às artes liberais, ou disciplinas liberais, às quais agora faz-se necessário dedicar alguns parágrafos. Agostinho foi educado nessas bases e em 389 iniciou um projeto que seria uma enciclopédia das artes liberais, que, infelizmente, não foi concluído. De acordo com o que aprendeu nas cidades em que estudou, quando chegou a Roma e a Milão para lecionar, bem como retornou a Hipona para o episcopado, Agostinho buscou transmitir o ensinamento das artes liberais de forma mais simplória – mas não superficial – ao seu rebanho.

2.2.2 Milão

Milão, ao contrário das cidades africanas em que viveu, significou um berço de novos interesses e experiências. “Durante um ano, ele se lançou na vida da cidade com vigor e entusiástica ambição” (BROWN, 2006, p. 85). Enquanto em Tagaste e Hipona conseguia escrever a noite toda à luz de lamparina – uma vez que a grande

¹⁷ Como lembra Oliveira (2014, p. 38), o “próprio bispo de Hipona, é verdade, não parece ter sido fluente em outra língua que não fosse a latina, ao contrário de outros bispos contemporâneos que podiam discursar tanto em latim como em púnico”.

produção de azeite permitiu à África resolver um dos problemas cotidianos mais sérios à época: a iluminação (AMATO, 2015, p. 45) – em Milão Agostinho trabalhava pouco à noite.

Funcionários, aristocratas e intelectuais ali chegavam, oriundos de todas as províncias, inclusive da África. Assim é que se tornou uma cidade ativa e populosa (130 mil / 150 mil habitantes), dotada de ricas casas, pórticos, estatuários, circo, teatro, foro, termas, templos (igrejas) (SAAK, 2018, p. 664).

Como destaca Renan Frighetto (2010, p. 114): “a Antiguidade Tardia é considerada, por muitos, como a fase da História da humanidade na qual a religião teve um papel destacado no ambiente da política e da sociedade”. Cronologicamente, a ascensão do cristianismo começa no século IV com o Édito de Milão, decretado por Constantino e assegurando liberdade para os cristãos seguirem seus cultos públicos e privados. É nesse contexto que nasce Agostinho, e sua mãe Mônica dá todo o suporte para que o filho fosse educado nas bases da cultura e fé cristãs, ainda que o pai não fosse cristão. Patrício, pai de Agostinho, não pôs empecilhos na educação cristã que Mônica repassou a Agostinho; sua maior preocupação, como comentado anteriormente, era que a educação *acadêmica* os levasse a melhores condições financeiras. Patrício não tinha muitas condições para bancar os estudos de Agostinho e, então, quem assume tal papel é o aristocrata Romaniano, que se tornou seu benfeitor pessoal (OLIVEIRA, 2014).

Milão foi de extrema importância para tudo que Agostinho viria a produzir mais à frente em seus escritos e serviu de local para que Agostinho despertasse o interesse pelo cristianismo. A ida do hiponense a Milão se deu por uma nomeação da corte, haja vista na fama adquirida como professor em Cartago. Na grande cidade do Império o cristianismo já era bastante importante, ao passo que Ambrósio possuía cargo político de Governador, além de bispo principal.

Por isso, quando o prefeito da cidade de Roma recebeu de Milão a ordem de providenciar um mestre em retórica para aquela cidade, oferecendo inclusive a viagem por conta do Estado, eu, pela intercessão daqueles maniqueus ébrios de vaidades (a mudança era para me livrar deles, mas nenhum de nós o sabia), solicitei ao então prefeito Símaco que me enviasse, depois de me aprovar na declamação de um discurso (*Conf.*, V, XIII, 23).

Agostinho ficou em Milão por cerca de 4 anos, o suficiente para se converter ao cristianismo e ser batizado na Páscoa com Alípio e Adeodato. Milão era o centro

da vida intelectual e aristocrática da Itália e Ambrósio teve bastante influência nessa parte. Para Agostinho, Milão se identifica com Ambrósio.

E cheguei a Milão, cidade do bispo Ambrósio, conhecido como uma das maiores personalidades do mundo, teu pio devoto, que naquela época, em seus sermões, distribuía dele gentilmente até o povo *a flor de teu trigo Alegria do óleo e a sobre a embriaguez do vinho* (*Conf.*, V, XIII, 23 – grifos do autor).

Ambrósio foi importante para angariar intelectuais não-cristãos para dentro das igrejas e, assim, trazê-los ao cristianismo. Como aconteceu com Agostinho, Ambrósio fora um intelectual que tinha a eloquência do retórico e a piedade dos fiéis não-letrados. Em um primeiro momento, Agostinho e Ambrósio não estabelecem nada de especial, seus primeiros encontros foram apenas de cortesia. Apesar do importante bispo não ter ignorado a posição que Símaco atribuía a Agostinho, a amizade entre os dois demorou a acontecer. “Todo domingo¹⁸, o jovem reitor que o escuta comentar as Escrituras perde alguma dúvida e ganha mais certeza. Já não são mais somente a forma, o som, a beleza das palavras que o atraem e o conquistam, como nos primeiros momentos” (VIGINI, 2012, p. 61). Milão torna-se um exemplo de Igreja viva, um povo unido na celebração eucarística, no canto dos salmos, atento à pregação e ativo nos cuidados pastorais.

Para o crescimento e disseminação do cristianismo no mundo romano a figura do bispo foi de exímia importância. No mundo da antiguidade tardia, o bispo se apresentava como um herdeiro político greco-romano, que tem nas bases de seu poder as forças da religião. Assim será Ambrósio para Milão, pela envergadura intelectual e pastoral o bispo angariou fiéis para o cristianismo e fez de Milão uma metrópole cultural cristã (BERARDINO, 2018). Como complementa Renan Frighetto, a respeito do significado cultural imbuído ao bispo:

Sua figura vista como um verdadeiro catalisador da fusão dos argumentos religiosos e políticos que serviram de base para a elaboração das teorias políticas relativas ao poder concedido ao soberano. De fato, a formação aristocrática e superior percebida pelo bispo cristão, equivalente nalguns casos aos antigos *rhetores* e *gramáticos pagãos*, colocava-o em condições extraordinárias para realizar a importante tarefa de articular os preceitos os existentes no passado pagão, que a partir do século IV, foram transformados

¹⁸ A passagem do livro VI das *Confessiones* (VI, III, 4) confirma as palavras de Vignini: “Ouvia-o, porém, todo domingo, quando dispensava com retidão a palavra da verdade perante o povo, e sempre mais me convencia de que todos os nós de engenhosas calúnias, que nossos enganadores atavam contra os livros divinos, podiam ser soltos”.

e reformulados com um discurso cristianizado (FRIGHETTO, 2010, p. 117 – grifos do autor).

Uma das estratégias dos bispos e da Igreja em geral não era destruir a cultura romana, africana e helênica, mas sim incorporar isso de modo a ter uma outra vestimenta. Uma ferramenta muito utilizada no início do século IV foi a “técnica e a experiência da arte berbere da cerâmica para expressar os valores religiosos de sua fé” (AMATO, 2015, p. 48). Desse modo, consolidou-se uma estética bem característica, que se afirmava nos altares, relicários, mosaicos, afrescos e lucernas. Nesse contexto, na África, o cristianismo conquistou certa aristocracia enquanto a elite intelectual se colocou em movimento. Em Hipona, cidade na qual Agostinho tornou bispo em 396, estava em posição estratégica com relação à costa e então, a fama de Agostinho foi irradiada para além da África e sua reputação se igualava à de Ambrósio em Milão. A fama de Agostinho em Hipona começa quando “o velho bispo Valério o chama pelo nome para ajudá-lo em seu ministério, para a grande alegria dos fiéis, que conhecem bem o professor de filosofia. Essa alegria se manifesta com barulho. Foi o início da carreira eclesiástica de Agostinho” (NORMAN, 2018, p. 495).

2.2 TRIVIUM QUADRIVIUMQUE: ANTIGUIDADE CLÁSSICA

Durante toda a Idade Média a educação ficou centrada no estudo das Artes Liberais, divididas entre o estudo do *Trivium* e do *Quadrivium*. A época de Agostinho foi fundamental para o fortalecimento dessas disciplinas, que, na alta Idade Média, eram pré-requisitos para o estudo da teologia. O *Trivium* era composto pelo estudo da gramática, da dialética e da retórica; já o *Quadrivium* era formado pela aritmética, geometria, música e astronomia. Scott Randall Paine (1997, p. 570 – grifos do autor), acerca do porquê do nome “artes liberais”, escreveu que:

Essas artes foram chamadas de artes liberais (*artes liberales*) por duas razões inter-relacionadas: primeiro, por serem as artes características dos homens livres, ou seja, dos homens relativamente libertados dos esforços e do investimento de tempo, requeridos pelo trabalho manual e suas artes correspondentes, as artes servis (*artes serviles*); e, em segundo lugar, por serem as artes que desenvolvem e aprofundam os atos mais livres e nobres do espírito humano, aqueles atos que se desempenham não para alcançar qualquer outro objetivo, mas por causa do valor e da essência do ato mesmo.

Durante o período da Patrística, os bispos – o grupo de cristãos mais instruídos – tentaram uma espécie de compilado da sabedoria que vinha desde a Grécia de Platão. Agostinho, o autor privilegiado nessa pesquisa, empreendeu *De Doctrina Christiana* como uma dessas compilações e, também, como forma de apresentar o cristianismo como continuidade de uma história já contada pela Antiguidade. Apesar do próprio Platão assumir que também era herdeiro de uma tradição prévia, pode-se supor que a forma das artes liberais começa a surgir desde que o homem começa a articular o saber de maneira racional.

As fontes da Gramática são Donato (séc. IV) e Prisciano (VI); da Dialética é sobretudo Aristóteles (nos diversos graus de familiarização com o seu *Organon* ao longo dos séculos medievais); da Retórica são Cícero (séc. I a.C.) e Quintilião (séc. I d.C.). Nas artes matemáticas, foi a Nicômaco de Gerasa (fins do séc. I) que os aritméticos olhavam; Euclides ficou como mestre incontestado da Geometria e Tolomeo (séc. II) era o mesmo na Astronomia. Um clássico na arte da Música não existia na mesma forma como nas outras artes (o nome de Pitágoras era o mais citado, mas existem pouquíssimos textos remontando a ele mesmo) (PAINE, 1997, p. 571 – grifo do autor).

A principal diferença das “artes liberais” em relação às “artes servis” é que o segundo grupo busca um saber e resultados materiais, enquanto o primeiro está voltado ao saber imaterial, propriamente linguístico. As sete artes liberais se resumem numa tradição intelectual tendo, eminentemente, cada arte um autor da Antiguidade, como na citação de Paine (1997). De nossa parte, notadamente, cabe dedicarmos um aprofundamento à arte da música, que, para o bispo de Hipona e para nós, configura a arte que privilegia o acesso ao ser.

Para a Antiguidade Clássica – e para Agostinho – a música tem valor educativo e lugar privilegiado entre as sete artes liberais. Pitágoras considerava a música uma medicina para a alma e, mais à frente, Aristóteles atribuiu à música uma função catártica. Marcos Arakaki (2018) comenta que “na Grécia Antiga, a música absorveu práticas das civilizações que a rodeavam. Culturas como a mesopotâmica, etrusca, egípcia dentre outras, foram importantes influências na evolução das práticas musicais e dos instrumentos”. Nessa época não havia uma distinção muito sistemática das disciplinas da educação, e a música, por se tratar da mais dialógica, encontrava-se em total interdisciplinaridade com as demais artes. Assim elucida Lia Tomás (2005, p. 13 – grifo da autora):

O que se pode dizer em linhas gerais é que a música era compreendida de modo complexo, pois ela possuía vínculos diretos com a medicina, a psicologia, a ética, a religião, a filosofia e a vida social. O termo grego para música, *mousiké* (pronuncia-se *mussikê*), compreendia um conjunto de atividades bastante diferentes, as quais se integravam em uma única manifestação: estudar música na Grécia consistia também em estudar a poesia, a dança e a ginástica. Estes campos, entretanto, não eram entendidos como áreas específicas, como saberes e atuações próprios como se os concebem hoje, mas sim como áreas que poderiam ser pensadas simultaneamente e que seriam, assim, equivalentes.

Então, *Mousiké* pode ser entendida em duas instâncias: num âmbito particular, no qual a linguagem musical e a execução sonora fazem lugar; e noutro geral, que ultrapassa o nível da teoria e da prática musical e se entrelaça com outros significados e conceitos, como harmonia, *cosmos* e *logos*. Daí, que, esse conceito enuncia não apenas aquilo que soa, mas também o que permite o soar. Esse significado tão multiforme do termo remonta a tempos imemoriais e vai perdurar por toda a Antiguidade e Idade Média, visto que a arte da música será integrada às outras disciplinas do *Quadrivium*. Assim comenta Enrico Fubini (*apud* TOMÁS, 2002, p. 39 – grifo do autor).

No conceito de *mousiké* achava-se compreendido um conjunto de atividades bem diversas, ainda quando todas elas se integraram em uma única manifestação; o termo música incluía, sobretudo, a poesia, assim como também a dança e ginástica. Uma educação de cunho aristocrático exigia, pois, o aprendizado da lira, do canto e da poesia, assim como da dança e ginástica.

A palavra música representa a arte dos sons que nos foi dada pelas Musas¹⁹. As Musas são as ninfas dos sons que vagavam pela antiga Hélade; essas divindades aparecem de diferentes formas na mitologia. André Balboni (2018, p. 20) destaca que:

Existe ainda uma constelação de divindades importantes para a música além das Musas – como Apolo, Harmonia, Orfeu, Hermes, Dionísio, dentre outros. Suas narrativas se entrecruzam numa genealogia simbólica, protagonizada por divindades e heróis que são igualmente relevantes para a formação da filosofia: a inspiração poética de Apolo e das Musas em Platão, a importância de Harmonia na contemplação física de Heráclito e Pitágoras, o papel de

¹⁹ Para o filósofo francês Pierre Hadot: “Para os gregos e os romanos, as Musas sempre foram as deusas protetoras da educação. Como a educação equivalia, na época clássica, ao conhecimento da literatura, ou seja, sobretudo a poesia, estreitamente ligada com a música e a dança, as Musas foram, primeiramente, colocadas em relação de uma maneira mais ou menos estreita, com estas manifestações artísticas literárias que compreendiam a *mousiké*” (HADOT *apud* TOMÁS, 2002, p. 39 – grifo do autor).

Orfeu na formação da teologia órfica e pitagórica e de Dionísio no teatro e nos antigos cultos catárticos.

No que se refere à teoria musical, essa parte era de aceção muito ampla. Nos tratados antigos de teoria musical encontravam-se estudos com discussões sobre ciência, metafísica, educação, política, religião e questões mais específicas – como instrumentação, estilos e construção de instrumentos ou de notação musical. Lia Tomás (2002) comenta que a história da música ocidental coincide, em partes, com várias áreas do estudo histórico – como a história da filosofia e da ciência:

No que se refere à conexão entre a música e a dança, pode-se dizer que o ponto central se encontra na ideia de que os movimentos harmoniosos do corpo procedem da mesma natureza da melodia e das palavras, ou seja, da mesma natureza equilibrada que o homem sensato privilegia. [...] As sugestões de um mimetismo entre o canto e a dança podem ser atestadas pelos vocábulos comuns às duas áreas. [...] No que tange à questão da música e da poesia, também sua origem remonta a tempos imemoriais. Seu propósito funcional é prover um registro contínuo em culturas orais, utilizando técnicas mnemônicas e reforçando os ritmos da métrica verbal associada aos ritmos da dança, dos instrumentos musicais e da melodia (TOMÁS, 2002, p. 44, 46).

Isso porque a música se apresenta como uma atividade humana com íntima relação com toda a área do pensamento. Assim, na Héliade grega, o cultivo da música sempre esteve relacionado com outras disciplinas, em especial a dança e a poesia, como assinala a citação anterior.

2.2.1 Mitos inspiram a arte: Orfeu e a catarse musical

A música é presente nos mitos gregos, como, por exemplo, na narrativa sobre Orfeu e Eurídice. O mito conta a história do filho de Apolo e Calíope – a musa da *bela voz* – e seu amor pela ninfa Eurídice. Orfeu era músico e, como conta a mitologia, muito talentoso. Thomas Bulfinch (2006, p. 183) escreveu que:

Não somente os mortais, seus semelhantes, mas os animais abrandavam-se aos seus acordes e reuniram-se em torno dele, em transe, perdendo sua ferocidade. As próprias árvores eram sensíveis ao encanto, e até os rochedos. As árvores ajuntavam-se ao redor de Orfeu e as rochas perdiam algo de sua dureza.

A história de Orfeu envolve seu amor incondicional por Eurídice circuncidado pela música de sua lira, e, como demonstra a citação anterior, para os gregos, a música

era essencialmente catártica. O fazer musical de Orfeu tinha o poder de amansar as mais bravas feras e chamar a atenção até mesmo dos deuses. Um clássico da mitologia grega, o livro *Metamorfoses* de Ovídio representa Orfeu com uma lira, presente de seu pai (OVÍDIO, 1983).

No século XVII, Roelandt Savery (1650-1715), por algum motivo diverso – certamente relativo ao acento cultural de sua época –, pintou o músico portando um violino, conforme a demonstração abaixo (cf. Fig. 2), titulada: *Orfeu*. Sobre esse personagem, André Balboni (2018, p. 45) destaca que:

Orfeu representa a virtude de músico e poeta por excelência. [...] Quando participou da expedição dos Argonautas ao lado de Jasão, ficou encarregado de manter a cadência dos remadores. Com sua música, pacificava a tripulação nas confusões e amainava até mesmo as tempestades. [...] O único herói do ciclo de mitos antigos que se valia unicamente da música para exercer seu poder.

Assim, Orfeu dá início a uma tradição antiga da música como catártica, ou seja, capaz de modificar e curar a alma. As histórias de Orfeu evocam uma ideia de purificação do emocional e capacidade de ancorar a harmonia divina no mundo humano (BALBONI, 2018). Não se sabe se Agostinho teve acesso aos mitos antigos como nós o temos hoje em dia, mas é certo que ele compactuava com essa tradição. Especialmente quando chega em Milão e começa a participar do canto dos Salmos com Ambrósio – tema que será melhor aprofundado no próximo capítulo. Nas palavras de Lia Tomás (2002, p. 41):

Nos mitos mais antigos sobre a música, Orfeu e Dionísio, encontra-se uma união indissolúvel entre o canto e o som da lira, além de uma potência mágica e obscura que subverte as leis naturais e que propicia a reconciliação dos princípios opostos que regem a natureza em uma unidade – vida-morte, bem-mal, entre outros; acentua-se, assim, o caráter mágico religioso.

Orfeu é uma figura emblemática na história da mitologia, desafia o Hades em prol de seu amor, Eurídice. O amor para além da vida. A música o fazia suportar as dores da tristeza e lhe concedia *poder* sobre a própria natureza. O fator que coloca a música como superiora das outras artes é que advinda de uma razão natural, isto é, ela teria ação sobre tudo ao seu redor. A música de Orfeu era catártica *per si*.

Figura 2: *Orfeu*, óleo sobre madeira



Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/roelandt-savery-orpheus>

No Renascimento, Orfeu permanece como uma imagem alegórica da música, de modo que variadas peças sinfônicas foram escritas tendo como inspiração as narrativas que o envolvem, como as óperas *Orpheus*, de Telemann (1681-1767), e *L'Orfeu*, de Monteverdi (1567-1643). Na época de Savery estava em alta as duas grandes famílias de luthiers de instrumentos de cordas, os Stradivarius e os Guarneri, que, de certa, contribuíram para o estabelecimento da forma da família das cordas como a conhecemos atualmente na composição de uma orquestra. Talvez, foi por esse contexto que o pintor optou por colocar um violino nas mãos de Orfeu, e não uma lira, como contou Ovídio. Ainda sobre a música de Orfeu, diz o importante musicólogo Vladimir Jankélévitch (2018, p. 52-53):

Orfeu atrela os leões ao arado para trabalharem as terras incultas e as panteras aos fiacres para levarem a passeio as famílias. Drena as torrentes desenfreadas e essas, agora obedientes, fazem girar a roda dos moinhos. Todos os seres da criação, atentos, fazem um círculo em torno do regente dos leões, os rouxinóis retêm seus arpejos, e as cascatas, seus murmúrios. [...] O inspirado cantor mítico não doma os monstros cimerianos pelo chicote, porém os persuade pela lira; a arma que lhe é própria não é a clava, mas um instrumento musical. [...] A música do condutor das Musas está em concordância com a verdade na medida em que impõe ao tumulto selvagem da avidez a lei matemática do número, que é a harmonia.

Algumas passagens do mito de Orfeu lembram a história bíblica de Davi²⁰. Davi era um exímio músico, e, como Orfeu, munia-se de uma bela harpa/lira. Saul só se acalmava ao som de Davi tocando a harpa e o espírito que o acometia fortes dores o deixava (cf. 1Sam 16,14-23). Mais tarde, Davi se tornaria rei e o célebre compositor dos Salmos. Assim como Davi, cuja música tinha o poder sobre os espíritos e as dores do rei Saul, a lira de Orfeu era o instrumento dominador da natureza (cf. Fig. 2). Nas antigas tradições, tanto grega, como judaica e romana, a música aparece como a disciplina que mais tem acesso ao interior da alma. Nesse sentido, Orfeu nos evoca a ideia de uma “musicoterapia”, “pois sua ação está na purificação emocional e em ancorar a harmonia divina no mundo humano” (BALBONI, 2018, p. 47).

Há também uma relação muito forte na transposição dos temas helênicos ao plano cristão, principalmente no campo da ontologia – vide a influência do neoplatonismo no pensamento de Agostinho em nosso *prelúdio* – e das lendas. O mito de Orfeu é, com certeza, o que mais teve êxito nesse sentido, seu simbolismo está na associação de Cristo como o novo Orfeu. Assim comenta Xabier Basurko (2005, p. 58):

Orfeu é colocado em paralelismo com Jesus Cristo, o Verbo de Deus que, com o novo cântico de sua doutrina revelada, busca a salvação dos homens. E percebemos também aqui que é a doutrina e a palavra de Cristo que é entrevista no canto e na música de Orfeu.

Os Padres consideravam a virtude mágica do canto de Orfeu como equivalente à ação de Cristo sobre os corações: ambos são soberanos e podem curar e a catarse é tanto psicológica como física. A ação de Cristo ocorre através de sua palavra e revelação. A transposição para o plano cristão é uma comparação e contraponto daquilo que significava o canto orfeônico para os gregos antigos. De acordo com essa ideia, “os efeitos psicológicos que a filosofia grega atribui à música, seu poder sobre os estados da alma e sobre a ética do indivíduo, aparecem agora comparados ao canto cristão, concretamente ao canto dos salmos” (BASURKO, 2005, p. 59). Acerca disso, dedicar-se-á mais espaço no *Segundo Movimento* de nosso trabalho.

²⁰ Conforme a explicação de Balboni (2018, p. 47), “Saul, o primeiro rei do povo hebreu, adoecido por surtos mentais violentos, só conseguia se acalmar mediante a música produzida pela harpa do jovem ruivo Davi. Essa loucura fora incutida em Saul pelo próprio *Elohim*, pois o monarca havia se distanciado dos mandamentos mosaicos”.

2.2.2 Pitágoras: a música como medida e ordenação do *kaos*

Enquanto Orfeu estava inscrito num mundo mitológico, Pitágoras, no séc. VI a.C. estava definido a ficar historicamente como o primeiro filósofo a organizar aquilo que, mais à frente, se chamaria de teoria musical. Pitágoras foi, inicialmente, matemático, e responsável pela divisão do *Quadrivium*. Para ele, as ciências matemáticas podiam ser divididas em quatro partes: a aritmética (quantidade discreta estática), a geometria (grandeza estacionária), a música (quantidade discreta em movimento) e a astronomia (grandeza dinâmica) (ARAKAKI, 2018).

Um outro aspecto diz respeito à presença de Pitágoras na história da música em diversos períodos (Idade Média, Barroco e mesmo no século XX), encontram-se referências a ele e às suas teorias, o que cumpriria o papel de sustentar e comprovar novas ideias, mostrando assim que, a bem verdade, elas já estavam escritas em um pensamento mais antigo, e que, portanto, têm seu fundo de verdade (TOMÁS, 2005, p. 14).

Falar sobre Pitágoras não é tarefa fácil, porque a história desse autor e de sua escola é bastante controversa. Existe muito material e a dificuldade é a reconstrução das informações. Pelo que as evidências apontam, Pitágoras já foi uma figura lendária enquanto ainda era vivo e sua imagem é transfigurada aos atributos de sábio, filósofo, matemático, vidente, líder político e poeta. Nasceu em Samos, por volta de 580/578 a.C. e pelo ano de 540 a.C. deixou sua pátria para fundar sua própria escola – o que sabemos dessa organização é que oscilava entre uma escola de caráter religioso-ético, com traços de religiosidade, e uma comunidade filosófico-científica. As informações sobre seus trabalhos são escassas e encontram-se mais nos escritos dos pitagóricos – seus seguidores. Como reitera Tomás (2002, p. 86 – grifo do autor):

Ainda contribuindo para o estado da questão, temos o fato de que Pitágoras não deixou nenhum documento escrito e as informações mais próximas à sua época chegaram até nós de maneira fragmentada e por intermédio de autores antigos posteriores (de Platão, século IV a.C., até Simplicio, século VI d. C.). Esse material, que se conserva sob a forma de excertos *verbatim*, citações aproximadas, reinterpretadas e mesmo adaptadas de um ponto de vista alheio, é encontrado nas obras de filósofos, historiadores, antologistas, comentadores e doxógrafos. Sendo assim, tornam-se evidentes as dificuldades ao acesso imediato aos pensamentos dessa escola ou de seu fundador, visto que o conjunto desse material se constitui praticamente de fontes mediadas.

Como matemático, Pitágoras teorizou que os números não poderiam ser entendidos apenas como contas aritméticas, mas como grandezas independentes, como possuidores de personalidade e limite determinado no espaço. Assim, como veremos no pensamento agostiniano mais à frente, Pitágoras via os números como formas indivisíveis, e, na música, “representá-los de uma maneira figurada era também uma forma de demonstrar visualmente como a harmonia, aquele princípio fundamental que regula e equilibra o universo, está presente em todas as coisas” (TOMÁS, 2005, p. 16). Há entre o som e a harmonia uma relação de interdependência, como continua Lia Tomás (2002, p. 78 – grifos da autora):

Na perspectiva pitagórica, as relações (em grego *lógoi*) dos sons entre eles são um caso privilegiado da estrutura harmônica do mundo em geral, na medida em que foi primeiramente nessas relações que se reconheceu a estrutura matemática do universo – a identificação e verificação do macrocosmo no microcosmo. Por isso, seria possível verificar também aqui a relação entre o nome e a coisa que ele nomeia: “os intervalos são os sons; eles são, por consequência, o que dizem seus nomes e atestam que ‘o que é’ e ‘é reconhecido’ é sempre dominante”.

Os números, para Pitágoras, não eram apenas dotados de sentido metafísico, mas eram realidades materiais. Eles funcionavam como os modelos das coisas. “Para eles [os pitagóricos], os números eram uma realidade independente responsável pela harmonia, o princípio que governa a estrutura do mundo, e simbolizavam ainda qualidades morais e outras abstrações” (TOMÁS, 2002, p. 92). Assim, não há nos números nenhuma distinção entre seu princípio ontológico e a realidade sensível. Ou seja, os números não são apenas operações aritméticas, mas essencialmente grandezas e figuras. O que destaca dos números em sua conexão abstrata, como iria pensar Platão, tanto para os pensadores neoplatônicos quanto para nós hoje é que: os números são distintos e separados das coisas sensíveis – seu significado é puramente metafísico.

Uma xilogravura do século XV representa a invenção de Pitágoras: o monocórdio (cf. Fig. 3 – *Theorica Musicae*²¹). Nesse instrumento, através de uma corda esticada, foi possível fazer a divisão dos sons. Com várias cordas ponderadas demonstram-se as relações matemáticas entres as notas musicais. Assim, Pitágoras registrou um tipo de sistema de afinação e ajudou a codificar a notação musical em uso à sua época (ARAKAKI, 2018).

²¹ Teoria da Música.

Figura 3: *Theorica Musicae*



Fonte: <https://fineartamerica.com/featured/11-pythagoras-greek-mathematician-science-source.html>

Pitágoras percebeu que a corda esticada gerava uma altura de som, mas que dividindo-a o som era distinto. Dessa forma, teorizou e organizou a estrutura das escalas musicais, que passaram a servir de base para a composição de músicas e de instrumentos musicais. Por exemplo: as cordas de um violoncelo são todas iguais, porém são esticadas de formas distintas, obedecendo à altura das notas. Quanto mais Pitágoras esticava a corda, mais agudo o som ficava. Ao dividir a mesma corda ao meio, com o auxílio de um anteparo, o som da corda parcialmente bloqueada gerava um som com o dobro de frequência do que se a corda estivesse sem proteção alguma.

A descoberta de Pitágoras foi importante para a relação da harmonia do som com a aritmética das proporções. Assim, 1:2 é a fração associada à oitava; 2:3 à quinta e 3:4 à quarta. A oitava é formada pelos intervalos de quarta e quinta ($3/4 * 2/3 = 1/2$) e essa relação é essencial porque explica os acordes. Pitágoras elaborou que os intervalos são determinados então pela correspondência com as proporções do número de suas vibrações.

Nessa perspectiva, a simplicidade da proporção é considerada como critério do grau de consonância. Essas proporções são representáveis mediante os algarismos 6, 8, 9 e 12 [como na Figura 3], com as quais se compõem dentro

de uma oitava as duas quintas, duas quartas e um tom inteiro com 8:9. Os outros intervalos derivam dos três primeiros (TOMÁS, 2002, p. 104).

Outro aspecto da filosofia de Pitágoras era a relação do mundo da música com o mundo da ética. Como uma espécie de continuidade filosófica do mito de Orfeu, para Pitágoras a harmonia, entendida por ele como o equilíbrio dos sons, exercia uma influência profunda sobre o espírito. “A música não só pode educar o espírito como também corrigir as más inclinações: a música imita determinada virtude e quando escutada elimina o vício ou inclinação que a antecedeu” (TOMÁS, 2005, p. 18). Como já mencionado, o ensino de música na Grécia estava relacionado com outras matérias, e encontrava-se não só no processo educacional, mas também cívico. Assim reitera Frederico André Rabelo (2007, p. 29 – grifos do autor):

Os gregos antigos postulavam que todo o mundo era regido pela harmonia e a música era sua expressão mais significativa. Além disso, como vimos, o *trivium* e o *quadrivium* eram os meios de expressar a ideia de integração e fusão dos conhecimentos. Tal concepção também se aplicava às artes, uma vez que todas elas compartilhavam de um princípio comum: os números. Mesmo que a matéria-prima tenha as suas especificidades, as leis de proporções harmônicas eram geralmente aceitas como conexão básica e unificadora. Contar, medir e numerar são critérios utilizados para julgar todas as artes ainda nos dias atuais.

É importante salientar que, apesar da lira ser bastante comum na Grécia antiga, a música helênica era predominantemente vocal. Assim, a prosódia musical era um exercício não só da rítmica, mas da matemática. Por isso, a relação de Pitágoras com a música e a aritmética não impõe estranheza. Esse, na verdade, é o elo que une as concepções músico-filosóficas de Pitágoras e Agostinho: ambos trataram o fazer musical em dois degraus: o racional (aritmético) e o interior (catarse musical). “É necessário observar, ainda, que o lado concreto da música e o metafísico da harmonia nunca foram considerados separados pelos gregos, pois o termo ‘música’ é também utilizado como sinônimo para ‘harmônico’” (TOMÁS, 2005, p. 18), e a mesma autora nos ajuda a compreender o que segue:

Assim, se para os pitagóricos a aritmologia geométrica é o que permite a verificação da harmonia em um plano espacial, a música é exatamente essa mesma verificação em um plano sonoro: pela harmonia sensível, produzida pela vibração das cordas dos instrumentos, pode-se constatar e reconhecer a harmonia inteligível, aquela que consiste nos números (TOMÁS, 2002, p. 100).

A passagem da música helênica à música cristã marca uma transição de fortes mudanças metodológicas, mas, ao mesmo tempo, com uma certa uniformidade no sentido filosófico de se pensar o fazer o musical. Amato (2015, p. 166) comenta que:

Se na antiguidade a música esteve associada à Grécia, principal centro de criação artística e intelectual da época, logo na passagem da Idade Antiga para o medievo a música, enquanto manifestação artística e historicamente relevante, torna-se intrínseca ao culto cristão. É na igreja que haverá os maiores desenvolvimentos em termos de prática e teoria música, pelo menos até o Renascimento – e inclusive neste período. A passagem da música helênica à música cristã implicou, como pressuposto e como consequência, mudanças ideológicas: a passagem de um homem que concebia sua liberdade como participação no autogoverno da *pólis* para o indivíduo cristão, o “o homem-só”.

Assim, Roma iria se tornar o centro no qual todo o restante do Império se espelharia. E, na música, não seria diferente. A teoria musical dos romanos deriva diretamente dos estudos de Pitágoras. Os romanos sempre foram mais práticos do que especulativos e daí nascem três vertentes para a interpretação da música:

A de Aristoxeno²² interessava-se por detalhar as relações numéricas tomando como base as cordas da cítara e a sua divisão e subdivisão em proporções que produziam, quando percutidas, sons harmônicos entre si. [...] Outra direção dizia mais respeito ao teatro e à indispensável relação do som cantado com a palavra, ou seja, música e letra. [...] Uma terceira orientação da teoria musical era a pedagógica: tal como no teatro se reconhecia e exigia o poder da palavra cantada assim na formação das crianças e adolescentes (LUPI, 2014, p. 83-84).

Assim, e de volta ao nosso horizonte temático mais específico nesta investigação, podemos dizer que dois eram os horizontes musicais em que Agostinho encontrava-se: a) o da música pagã em decadência, tanto como prática como teoria, e b) o da crescente prática da salmodia hebraica (uma tradição a que não nos referimos aqui, mas cuja importância será salutar para a compreensão do canto cristão nos primeiros séculos).

²² Aristoxeno de Tarento (séc. IV a.C.), discípulo de Aristóteles, desenvolveu e completou as relações numéricas pitagóricas da escala musical e deixou dois tratados: *Elementos da Rítmica* e *Elementos da Harmonia* (cf. LUPI, 2014, p. 83).

2.3 AGOSTINHO E AS ARTES LIBERALES

A ligação de Agostinho com as artes liberais é bastante estreita. Suas reflexões se tornaram uma *práxis* educativa. Para o hiponense, a compreensão das Sagradas Escrituras era de extrema importância para um cristão, e as artes liberais se tornaram uma ótima ferramenta para sua leitura e estudo. Seus postulados para a educação e contribuição às artes liberais vigoram por gerações no período medieval e perduram na cultura Ocidental. Assim, após sua conversão, dedicou-se na educação de clérigos e, sobretudo, de leigos:

O percurso formativo e a vida de dedicação aos estudos proporcionaram a Agostinho a condição de pensar que a formação do cristão passaria pela necessidade do conhecimento de leitura e escrita. Por isso, ao defender ferrenhamente a necessidade de que os cristãos compreendessem as Escrituras, ele identificou os conhecimentos e os meios a ser utilizados para formar aqueles que formariam outros cristãos (PEINADO, 2012, p. 2).

A escrita e a leitura são uma via de mão dupla com relação ao *Trivium* e ao *Quadrivium*, um pressuposto que Agostinho trabalhou sempre com foco nos seus alunos e fiéis que o acompanhavam. O *Trivium* foi muito valorizado por Agostinho na questão de desenvolver o aspecto lógico da linguagem e do pensamento. Assim diz Virgilio Pacioni (2018), sobre o fato de que Agostinho tratava o *Trivium* em função do *Quadrivium* – o que será desenvolvido ao longo dos próximos tópicos deste capítulo:

Ao primeiro nível, constituído por gramática, dialética e retórica, pertencem as tarefas seguintes: elaborar as maneiras de expressão (*grammatica*); descobrir a estrutura lógica do pensamento, base de todo raciocínio correto (*dialectica*); e traduzir as operações lógicas da dialética em forma persuasiva capaz de suscitar interesse e comoção (*rhetorica*) (PACIONI, 2018, p. 143 – grifos do autor).

As regras da lógica deviam ser utilizadas para compreender as Escrituras e para combater deflatores e hereges. Para compreender o saber que não era relativo aos sentidos do corpo, mas da razão ou inteligência da alma é preciso compreender a ciência da retórica, bem como a dialética e a gramática. Assim, Agostinho desenvolveu no *De Doctrina Christiana* (II, XXXII, 48) que “a ciência do raciocínio é de muitíssimo valor para penetrar e resolver toda espécie de dificuldades que se apresentam nos Livros Santos. Só que se há de evitar o desejo de discussões e certa ostentação pueril de enganar o adversário”.

A lógica de um pensamento faz com que valha por si mesmo, ao passo que a veracidade de um silogismo depende de quem crê ou do que admite como primeiras premissas o interlocutor. Saber sobre a formação de silogismos e sofismas era, para Agostinho, uma importante chave para a interpretação das Escrituras e ferramenta para a elaboração de sermões por parte dos clérigos e bispos. Assim, as disciplinas do *Trivium* seriam um instrumento para compreender conclusões lógicas ou ilógicas, silogismos e sofismas; para o estudo das Sagradas Escrituras, uma ótima ferramenta:

Uma coisa é conhecer as regras do silogismo e outra conhecer a veracidade das sentenças. Pelas primeiras, aprende-se o que é deduzido logicamente, o que é deduzido illogicamente o que repugna à razão. A dedução lógica é esta: “Se ele é orador, é homem”. A dedução ilógica: “Se ele é homem, é orador”. E a dedução que repugna à razão: “Se ele é homem, é quadrúpede”. Até aqui, julgamos o encadeamento do raciocínio (ou silogismo). Agora, para julgar sobre a veracidade das sentenças é por elas próprias e não por seu encadeamento que é preciso julgar. Contudo, quando sentenças incertas estão ligadas em um justo raciocínio às sentenças verdadeiras e certas, necessariamente elas se tornam também certas (*De Doc. Crist.*, II, XXXV, 52).

Como mencionado anteriormente, a escrita e a leitura são basilares nas artes liberais e, nas disciplinas do *Trivium*, têm uma posição privilegiada. Agostinho, um dos poucos Padres monoglotas, relembra, nas *Confessiones*²³, como foi dificultoso para ele o estudo da língua grega. Por falta de pedagogia ou autoridade conquistada/imposta, os professores constantemente faziam uso de palmatória ou outros meios para forçar os alunos a estudarem e a decorarem as regras de gramática.

O bispo de Hipona tinha o desejo de fazer uma enciclopédia sobre as artes liberais – o que, conforme já adiantamos, não teve êxito²⁴ –, e sobre as disciplinas do *Trivium* escreveu quatro pequenas obras: *De grammatica: Ars breviata*; *De grammatica: Regulae*; *De rhetorica*; *De dialectica*. Os dois primeiros textos tratam estritamente das partes do discurso e de seus aprofundamentos. Sobre a retórica

²³ Note-se as palavras de Agostinho: “Não amava as letras e odiava que me pressionassem a aprendê-las; pressionavam-me, contudo, e faziam bem, era eu quem não agia bem; com efeito, não teria aprendido se não me obrigassem” (*Conf.*, I, XII, 19).

²⁴ De acordo com Pacioni (2018, p. 143 – grifo do autor), entre “o fim de 386 e março de 387, [Agostinho] compôs os dois primeiros volumes, sobre a gramática e sobre a música. Mas, quanto às cinco disciplinas, dialética, retórica, geometria, aritmética e filosofia (que compreenderia, em seu esquema, a astronomia, já que a física era uma parte da filosofia), apenas redigiu notas. Esse *ordo studiorum* definitivo, que deveria ajudar a conduzir o espírito humano por etapas seguras e precisas das realidades corpóreas às incorpóreas, não foi concluído”.

dedicou-se ao ofício do orador e aprofundou-se nas questões civis de um retórico. Assim, Agostinho discorre que:

O ofício do orador, ao ser proposta de uma questão civil, é antes de tudo compreender a própria questão, se é genérica ou particular, simples ou composta de outras partes, absoluta ou comparativa. Depois, quando já tiver compreendido, deve encontrar nela os lugares adequados para a subdivisão e adaptar a eles as ideias morais ou naturais. Em seguida, deve fazer um juízo sobre o que foi encontrado, ou seja, repudiar as ideias menos adequadas que lhe ocorreram, e então dar a ordem certa ao que foi examinado pelo juízo. Na verdade, mesmo que sejam encontradas muitas ideias pertinentes, se não forem colocadas nos lugares certos e, por assim dizer, legítimos devido à sua qualidade e relevância, elas ou serão prejudiciais ao discurso ou não lhe permitirão fazer grandes progressos. Posteriormente, o retórico deverá dispor a explicação das coisas com ordenação; essa disposição consiste em duas partes segundo a qualidade de sua estrutura e a quantidade das palavras (*De rhet.*, I).

Já na dialética, Agostinho dá enfoque ao uso do discurso para disputas e momentos de debates em que a retórica é muito importante: “A dialética é a ciência de bem disputar²⁵. Ora, sem dúvidas disputamos com as palavras” (*De dialec.*, I). O uso da dialética perpassa também a interpretação e criação de imagens figuradas da natureza. Seja numa relação de disputa entre professor e aluno ou no estudo das Escrituras, a dialética faz parte da formação de pensamento crítico e esclarece os aspectos da linguagem. Sobre a figuração, enfim, o filósofo escreveu que “a ignorância da natureza das coisas dificulta a interpretação das expressões figuradas, quando estas se referem aos animais, pedras, plantas ou outros seres citados frequentemente nas escrituras e servindo como objeto de comparações” (*De Doc. Crist.*, II, XVII, 24).

Ao partir das ciências do raciocínio como a melhor forma de compreensão das Sagradas Escrituras, Agostinho faz um caminho metodológico que se inicia pelo mundo material. Ao contrário do que é recorrente de se pensar, o hiponense não despreza o conhecimento deste mundo material e corruptível. Pelo contrário – apesar da verdadeira sabedoria vir apenas da eternidade incorruptível –, as ciências, artes e instituições de instrução são ótimas formas para se compreender a mensagem deixada nas Sagradas Escrituras.

²⁵ Em latim, o verbo *disputare* tem o sentido de “expor os argumentos de uma causa, disputar, discutir ou debater” (FARIA, 2021, p. 319).

Na segunda camada que se pode elevar das coisas corpóreas rumo às incorpóreas (*Retrac.*), têm-se as disciplinas do *Quadrivium*. Os conteúdos dessa classe consistem num conjunto misto de saberes objetivos e abstratos:

Ao segundo nível pertence a tarefa de *beate contemplari*, de conduzir os homens pelo caminho do reconhecimento da verdade até a experiência da felicidade. Essa segunda etapa do processo é possibilitada pelas disciplinas matemáticas, que conduzem o homem das coisas sensíveis, materiais, ao ritmo (música), às figuras geométricas (geometria), aos movimentos do céu (astronomia), aos números inteligíveis (aritmética), que são *index universae veritatis* (PACIONI, 2018, p. 143 – grifos do autor).

O *Quadrivium* era de exímia importância porque levava “à compreensão das expressões referentes a essas artes utilizadas nas Escrituras como objeto de comparações a fim de alcançar o entendimento das coisas espirituais e, conseqüentemente, a rejeição das ficções supersticiosas” (PEINADO, 2012, p. 4). O estudo da astronomia teria como objeto a investigação dos astros e da natureza. A aritmética era importante pelo estudo dos números e de suas proporções. A geometria, pela preocupação que detinha para com as formas e propriedades dos espaços. Já a música, pode ser entendida como a arte do canto, de soar instrumentos e de disciplina que estabelece relação estreita com a aritmética. Assim, segundo Oliveira (*apud* PEINADO, 2012, p. 2):

A leitura, a matemática, a natureza, a música, o conhecimento das línguas e a memória tornam-se condição primeira para a conversão do cristão. O cristão deve ser antes de tudo um ser que consegue entender e interpretar os escritos sagrados pelo conhecimento não somente pela fé. O cristão também deve entender as relações sociais de cada tempo presente vivido pelos homens, pois são elas que imprimem os signos do conhecimento. É exatamente por isso que o autor [Agostinho] chama a atenção para as mudanças que ocorrem de uma dada sociedade para outra.

Desse modo, é possível perceber como Agostinho atribuiu sentido alegórico às disciplinas do *Trivium* e do *Quadrivium*. Já que as Escrituras foram escritas em linguagem humana e os cultos religiosos também são pautados numa linguagem, fora necessário utilizar-se das ciências terrenas para explicar e compreender a parte abstrata e ascética da religião. O ascetismo agostiniano perpassa esse duplo movimento de entrada ao interior e saída à comunidade e, desse modo, a educação é, reiterando uma vez mais, um ótimo meio de difusão do cristianismo.

Foi assim que a cultura da Antiguidade Clássica perdurou e teve uma nova interpretação com os cristãos: “Toda essa parte de instituições humanas que são convenientes para as necessidades da vida, os cristãos não têm razão nenhuma para evitá-la” (*De. Doc. Crist.*, II, XXVI, 40). Agostinho considerava as artes liberais como uma herança muito apropriada e não tinha nenhuma resistência até mesmo de utilizar alguns dos preceitos morais dos gregos antigos.

Imbricado na cultura clássica, Agostinho fundamenta o corpo teórico que daria a sustentação à compreensão e à difusão da doutrina cristã. [...] Uma vez que Agostinho considerava que o domínio do conhecimento clássico fornecia subsídios para o conhecimento das coisas espirituais e propiciava condições de aprimorar a fé, ele defendia que o homem cristão fizesse uso do pensamento racional, no qual a linguagem tinha papel fundamental (PEINADO, 2012, p. 5).

É evidente a importância da linguagem na filosofia de Agostinho, mas não só para ele, já que todas as disciplinas das artes liberais são tangenciadas pela linguagem. A linguagem é o instrumento fundamental para a transmissão do conhecimento (cf. *De Magist.*). Lorenzo Mammì destaca que Agostinho considerava a existência da linguagem pela impossibilidade de uma comunicação direta entre as almas:

Os signos linguísticos nascem da impossibilidade de comunicação direta entre as almas humanas, depois da queda no pecado; sua função é ensinar conceitos ou transmitir vontades. Em síntese, a linguagem é um instrumento que permite que as almas ajam uma sobre a outra (MAMMÌ, 2017, p. 322).

As pessoas, através da linguagem, têm acesso à interioridade uns dos outros. Assim, a comunicação assumiu proeminência na ação de uma alma sobre a outra. Por isso, a ação do rito religioso comunitário é tão frisada pelo hiponense. Agostinho viveu em uma época na qual a educação acadêmica era cara e de difícil acesso geográfico – apenas as grandes cidades tinham escolas com professores competentes. A educação dos cristãos, e principalmente a instrução sobre as histórias bíblicas, era ofício dos clérigos e bispos, que utilizavam do profícuo tempo do sermão para instruir os fiéis.

Recorrer à história produzia condições de apreensão de princípios e valores que deveriam permanecer e daqueles que deveriam ser transformados por hábitos fundamentados na proposição cristã que confrontava os costumes pagãos. Ao estabelecer a relação com o conhecimento do passado,

entendemos que Santo Agostinho ofereceu parâmetros para situar historicamente tanto a prática formativa, quanto os conteúdos programáticos que deveriam ser preservados, difundidos, com vistas à produção do conhecimento que os cristãos assumiriam, em virtude da desarticulação política do referido período (PEINADO, 2012, p. 9-10).

Finalmente, é preciso considerar a consciência desse autor em relação às artes liberais e toda a importância da história. Na perspectiva em que desenvolvemos esta pesquisa, a música funciona como um elo com todas as demais disciplinas do *Trivium* e do *Quadrivium*. O hiponense considera que o fazer musical é racional tanto quanto as atividades da aritmética ou da retórica. A beleza do som era compreendida como uma qualidade objetiva e mensurada. Desse modo, elucida Lia Tomás (2005, p. 35 – grifo da autora) que:

Se a beleza é fruto da inter-relação adequada entre as partes que compõem as coisas (sejam produtos da mente humana – pinturas objetos – ou o próprio ser humano) e pode ser mensurada, o “bem medir”, quando associado à música refere-se então ao ato de reconhecer auditivamente as proporções entre os intervalos e os tempos musicais, entre as partes e toda a obra.

Agostinho é herdeiro da concepção pitagórica – e por isso a digressão no início do capítulo sobre Pitágoras – de música, que conserva a ideia de que a música se baseia nos números e na proporção da harmonia. Lia Tomás comenta que “para Santo Agostinho, a música estava mais relacionada com a faculdade intelectual do que com os instintos e sentidos” (TOMÁS, 2005, p. 34). Ao tratarmos a música como uma disciplina matemática de razão entre os números e proporções, devemos admitir que ela realmente manifesta seu caráter estritamente racional. Isso posto, o fazer musical, aquele que traz deleite aos ouvidos, está relacionado com o caráter indeliberado da música: a parte de difícil mensuração. Eis o que, talvez, constitui o último acento de nossa análise neste capítulo, antes de nos apropriarmos especificamente do que significou o uso da música pelo filósofo hiponense com relação ao processo de ascensão da alma.

3 SEGUNDO MOVIMENTO: O PODER ESPIRITUAL DA MÚSICA – LÓGICA, PEDAGOGIA E ASCESE

O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado.

José Miguel Wisnik

A música, importante veículo de pedagogia e evangelização, foi muito utilizada no rito da celebração litúrgica, em especial no canto dos Salmos. Rita de Cássia Fucci Amato (2015, p. 69) assinala que “os Salmos favoreciam a participação do povo cristão na liturgia, pois prolongavam a leitura bíblica e introduziam a oração na vida”. O canto se tornou, à época de Agostinho, um importante modo de propagação da fé e os Salmos tomam grande parte dos hinos da celebração.

O rito cristão é propriamente um ato coletivo. Seja a celebração da eucaristia, orações em comunidade para devoção de algum mártir ou santo, seja festas ou por ocasião de algum luto. De acordo com Agostinho, a tríade de relação ascética das pessoas para Deus engaja todo o rito cristão. Mesmo se o indivíduo estiver fechado em seu claustro realizando suas orações, este ato nunca é individual, pois envolve a relação Homem-Interioridade-Deus.

Dentro da celebração cristã, em especial, existe outra tríade: (a) o clamor dos mortais, (b) a Boa Nova que salva e (c) o louvor dos redimidos. Assim explana Joseph Gelineau (2013, p. 17):

O homem todo engaja-se nesta ação ritual por meio da sua audição e de sua voz. [...] As liturgias cristãs percorrem toda a gama dos modos humanos da palavra e da música. Assim fazendo, oferecem àqueles que celebram uma grande riqueza de atitudes espirituais perante o mistério.

Agostinho, e sua época, são expoentes de uma tradição que vem desde o judaísmo antigo: o canto dentro do rito. A celebração se torna o local onde os fiéis podem ser abraçados pelo amor de Deus através do canto, tanto responsorial como o do interior do coração. Agostinho foi um dos fomentadores dessa prática, e, na

igreja de Hipona, reforçava o uso do canto responsorial por solista e coro de fiéis (HAMMAN, 1989). Assim, como ressaltou a *Sacrosanctum Concilium* (1963), o canto e a música se tornaram parte necessária e integrante da liturgia solene. E tanto os Padres como as Sagradas Escrituras cumularam louvores e definiram função ministerial à música dentro do culto cristão. Neste *movimento*, a parte central do trabalho, dedicar-nos-emos ao estudo da música e do canto cristão, bem como à passagem do canto ao *jubilus* agostiniano.

3.1 DE MUSICA: A LÓGICA DO FAZER MUSICAL

Agostinho, como visto no *movimento* anterior, fez a tentativa de escrever uma obra para cada disciplina das *Artes Liberales*. Infelizmente, este empreendimento não foi concluído. Sobre o que chegou até nós, os escritos sobre a música, como disciplina lógica, são de bastante importância para o presente capítulo. A obra é um tomo de seis livros que, possivelmente, foram escritos em meados de 387, enquanto o autor estava em Milão, pouco tempo depois de sua conversão. Sobre o contexto e a construção da obra, vale dizer que se trata de um texto precoce, iniciado, provavelmente, antes da morte de sua mãe, Mônica.

O *De Musica* faz parte do conjunto de obras em forma de diálogos que Agostinho compôs após sua conversão ao cristianismo. Como trabalhado no *Prelúdio* deste trabalho, a conversão de Agostinho foi um processo, talvez, deveras demorado; por suas questões pessoais, não aceitou a filosofia e o pensamento cristão simplesmente como uma verdade já concebida. Devido a isso, os escritos dessa época apresentam uma espécie de transição na vida do hiponense. Claudiberto Fagundes (2014, p. 26) comenta que “de modo geral, a composição dos diálogos, encaixa-se adequadamente entre duas fronteiras temporais: o término das aulas de retórica que Agostinho ministrava em Milão em 386 e sua ordenação como bispo de Hipona”. Ou seja, Agostinho ainda era jovem e se dedicava muito à pesquisa filosófica e livre.

Nessas primeiras obras, Agostinho privilegia a prática do diálogo, e no *De Musica* não seria diferente. Era prática comum empregar o tempo em certas discussões com as pessoas mais próximas e familiares, o que, certamente, ficou registrado em forma de diálogo literário e filosófico.

No *De Musica*, não se sabe ao certo quem é o *discipulus* com quem interage Agostinho – o *magister*. Acreditamos que, não necessariamente, Agostinho tenha tido um interlocutor na construção deste diálogo. Haja vista na discussão sobre a interioridade que perfizemos anteriormente, talvez o *De Musica* tenha sido construído sob essa teoria, uma espécie de monólogo, no qual dialogava com seu eu interior. Assim, esse texto assume uma função maiêutica, de fazer vir à luz aquilo que está junto com o mestre interior da alma. Claudiberto (2014, p. 32) mais uma vez corrobora: “As noções que pertencem às disciplinas liberais e à própria filosofia são descobertas pela mente que indaga, não exteriormente a partir das coisas sensíveis, mas interiormente a partir de si mesma. Tais noções já existem na mente, mas de forma inconsciente”.

O modo como Agostinho toma a música pode ser inserido na postura comum dos pensadores cristãos dos primeiros séculos. O passo que Agostinho dá na obra é a tomada do fazer musical como via dupla: ao mesmo tempo em que é razão, é emoção, as duas dimensões caminham juntas. Assim, na obra *De Musica*, o hiponense fez um percurso muito relevante na relação da música com a razão. Música, em primeiro lugar, é matemática; daí o liame da música e da aritmética estarem no mesmo grupo, o *Quadrivium*. A obra é bastante complexa, por pelo menos dois aspectos: (1) O modo como Agostinho fala da interpretação musical é historicamente muito distante de nós, não há registros que possam exemplificar melhor o texto; (2) A escrita musical, como se conhece hoje, é fruto de estudos e convenções que se iniciaram no século VIII – à época de Agostinho, a escrita musical era mais literária e tinha intrínseca relação com a poesia.

Desse modo, a discussão sobre essa obra versou, por muito tempo, sobre a compreensão dos termos utilizados. Dos seis livros, o último é considerado digno de nota, até mesmo pelo próprio autor. Na obra *Retractationum* (I, XI, 1 – grifos do autor) escreveu:

Depois, como lembrei acima, escrevi seis livros sobre a música, dos quais o sexto recebeu mais atenção, pois nele se versa matéria digna de nota – a saber, como de números corpóreos e espirituais, porém mutáveis, se alcançam os números imutáveis, que estão já na verdade imutável, e assim “as coisas invisíveis de Deus, compreendidas pelas que foram feitas, visíveis se tornem” (Rm 1,20). Porque aqueles que as não compreendem, mas “vivem da fé em Cristo” (Rm 1,17), após esta vida vão contemplá-las mais certa e bem-aventuradamente. Aqueles, porém, que as compreendem, se lhes falta a fé em Cristo, único “mediador entre Deus e os homens” (1Tm 2,5), com toda a sua sapiência perecem.

A passagem acima, retirada do livro das Retratações, demonstra como Agostinho estava junto da ideia de seus coevos latinos e gregos da escola neoplatônica de filosofia: “não poderiam deixar de exortar à busca do incorpóreo através do corpóreo” (NOGUEIRA, 2021, p. 11). Por esse motivo, o sexto livro é visto sob uma ótica diferente. Nele se busca a relação de toda a teoria e lógica, exposta nos cinco livros anteriores, com a ascese.

A partir de uma estrutura bipartida, Agostinho coloca os cinco primeiros livros como úteis e necessários aos estudiosos das letras mundanas, que, iniciando de forma gradual no estudo, desprendem-se das coisas corpóreas e ascendam às incorpóreas e espirituais. Como a música é a ciência das conexões, o prosseguimento do hiponense é estudar o fazer musical pelos dois aspectos: o exterior e o interior.

“A música é a ciência do bem modular” (*De Mus.*, I, II, 2)²⁶. Assim inicia Agostinho no diálogo. Modular é a organização da métrica. E bem modular faz parte de uma arte liberal – a música. Ou seja, através dela os homens são libertos da ignorância. Ciência, por sua vez, é, aqui, uma forma de conhecimento pensado, ligado à razão: “A ciência do modular seja a ciência do bem mover, de tal sorte que o movimento se persiga por si próprio e, por isso mesmo, por si próprio venha a agradar” (*De Mus.*, I, II, 3). Música, nesse princípio, é tratada como a arte da ordenação. A beleza do som se faz através do sentido, e o discernimento desse é atividade da razão. João Lupi (2014, p. 91) comenta, acerca disso, que:

Todo o desenvolvimento da exposição e argumentação partirá daqui: a música é em primeiro lugar ciência, como tal assenta na razão, que se exprime pela ordem, a medida, o número. Logo aparece também uma conceituação de música muito mais ampla do que apenas a de melodia: ela abrange todo o movimento sonoro e, conseqüentemente, inclui a poesia e a dança.

²⁶ Ao longo das leituras para esta pesquisa, algo nos chamou muitíssimo a atenção. Para o embasamento teórico do corpo textual foram utilizadas duas traduções da obra, a primeira de Felipe Lesage (Sobre a música), da editora Ecclesiae, advinda de uma versão em francês – *De musica, Traité de la musique*; a segunda de Érico Nogueira (A música), da editora Paulus, do original em latim – *De musica libri sex*. Por questão metodológica, as duas traduções foram utilizadas, mas a de Felipe Lesage apenas como suporte. No corpo do texto fora citada a tradução de Érico Nogueira para manter o padrão. Dito isso, outro ponto compenetrrou-nos, a saber, a divisão que cada um fez dos capítulos e parágrafos. Felipe Lesage segue a divisão da edição francesa, que divide a obra apenas por 6 livros e 83 capítulos. Já Érico faz a divisão em 6 livros e 199 parágrafos – apesar de no sumário ter o título dos 83 capítulos, no corpo do texto não fica claro que aqueles títulos foram contabilizados como capítulos. No texto original de Agostinho, disponibilizado no site www.augustinus.it, é possível ver mais claramente a divisão entre capítulos e parágrafos; a forma de citação neste trabalho seguirá a sequência clássica para citações de Agostinho: livro, capítulo e parágrafo (os dois primeiros em numerais romanos e o último em algarismos indo-arábicos).

No primeiro livro, Agostinho (M.) faz a relação da música e da gramática, bem como de suas particularidades. Através do diálogo com o discípulo (D.), ele interroga qual a área de atuação de cada uma dessas disciplinas. Quem seria a responsável pela técnica do som das palavras?

- M. Qual é o pé da palavra *modus*?
 D. Um pirríquio.
 M. Quantos tempos tem?
 D. Dois.
 M. E a palavra *bonus* – qual é o seu pé?
 D. O mesmo de *modus*.
 M. Então *modus* é o mesmo que *bonus*?
 D. Não.
 M. Por que, então, disseste serem o mesmo?
 D. Porque são o mesmo no tocante ao som, mas diferem em significado. (*De Mus.*, I, I, 1 – grifos do autor).

Pé, na métrica latina, é a unidade rítmica cuja repetição elenca os mais diferentes tipos de versos na poesia antiga. Veremos que, nessa obra, música estará constantemente relacionada à técnica da poesia – o ritmo, o metro e o verso. Mas a gramática não é senhora, mas serva da arte musical: “A música é, pois, ‘prosódia’, de *pro-odos*, caminho em frente, andamento ritmado, e isso tanto na dança como na palavra poética, como ainda na sonoridade melódica” (LUPI, 2014, p. 91-92 – grifos do autor).

Na antiguidade, bem como à época de Agostinho, o poeta é o cantor, aquele que canta seu texto em público. Para tal, o que coordenará na formação do ritmo é a métrica das palavras. O modo de cantar será equivalente ao tipo de métrica que o poema apresenta. Nesse sentido, Agostinho pergunta para seu discípulo quantos pés possuem as palavras *modus* e *bonus*.

Pirríquio, é o pé formado por duas sílabas breves, como se sucede com *viri*, *servi*, *parvae*, *pauci et cetera*. Érico Nogueira (2021, p. 28 – grifos nossos) comenta que “a escolha da palavra *bonus* como termo de comparação com *modus* está longe de ser casual: é antes sugestão sutil, mas não por isso menos eloquente, do que modo ou medida é virtude, em matéria de arte”.

Este início é bastante importante, porque definirá o *tom* dos outros livros – no sentido de definir o que é a arte musical. Agostinho desenvolve a ideia de que há outra “disciplina que contém tudo o que é numérico e técnico em emissões de voz” (*De Mus.*, I, I, 1), que é a música. Desse modo, comenta Nancy Van Deusen (2018, p. 684 – grifos da autora) que “embora os sons diferentes, particulares, descritíveis

em tempo (*tempora*) sejam comuns à música e à gramática, o som musical é mais composto que o som gramatical e, por conseguinte, pode ser conservado na memória mais eficazmente”.

Agostinho reitera que o som de *modus* e de *bonus*, bem como o de outras palavras formadas de um *pirríquio*, isto é, seu som ritmado, é o mesmo, embora o significado conserve-se diferente. A arte responsável pelo significado seria a gramática e a do som, a música. Ao som bem ordenado – como conceituado acima – dá-se o nome música. Vejamos:

M. Agora quero saber o seguinte: se eu percutisse duas vezes um tímpano ou uma corda tão rápida e velozmente quanto dizemos *modus* ou *bonus*, dar-te-ias conta de que são os mesmos tempos, ou não?

D. Sim, claro.

M. Dirias, pois, tratar-se de um pirríquio.

D. Sem dúvida. (*De Mus.*, I, I, 1 – grifo do autor).

No fragmento em destaque Agostinho demonstra como o som possui suas particularidades específicas, sendo uma delas a igualdade na rítmica. Na poesia, o fonema pode ser diferente, mas, se for um *pirríquio*, por exemplo, a duração será a mesma. Como demonstrado na figura abaixo (cf. Fig. 4) – rítmica do *pirríquio* – há igualdade entre o ritmo e a divisão.

Figura 4: Rítmica do pirríquio



Fonte: Exemplo elaborado pelo próprio autor.

Ao decorrer do diálogo, Agostinho enquadra o espaço da música como disciplina no escopo do *Quadrivium*. Assim, “Agostinho delimita o campo disciplinar dos escritos referentes à música, não apenas para seu próprio meio intelectual, mas para a posteridade” (DEUSEN, 2018, p. 684). Algo a salientar é que, nessa obra, o hiponense escolhe trabalhar especificamente com os esquemas rítmicos – ou modelos de acento – com relação à métrica do texto, ao invés das proporções tonais de intervalo de Pitágoras. Demonstrar o tempo musical pelo visual do texto pode ter

sido uma escolha metodológica de Agostinho, visto que seu discípulo – não só esse, mas os fiéis de sua comunidade no geral – não era letrado nessa técnica.

Nos capítulos subsequentes, Agostinho trabalha o som como passível de discernimento racional, e de como isso é deleitoso à alma. Logo, “a música é agradável e, por isso, memorável; o *cantus* é extremamente doce e acaricia os sentidos quando corretamente executado. [...] Agostinho passa a discutir o som no movimento, ou o discernimento mensurável do ritmo no interior do metro” (DEUSEN, 2018, p, 684 – grifo da autora).

Dizer que a música é uma arte liberal é designar que ela é atributo dos homens livres; cultivá-la, noutras palavras, é libertar-se da ignorância e acender à luz da sabedoria. Desse modo, a música é essa ciência da modulação do som, que implica não apenas em modular, mas “bem modular”, como disse Agostinho (*De Mus.*, I, II, 3 – grifos nossos):

A música é a ciência do bem mover. Mas se tudo que se move numericamente, observadas certas medidas de tempo e de espaço, pode dizer-se bem movido – o que já deleita e, pois, por isso mesmo, é muito a propósito chamado modulação –, também pode suceder que esse carácter numérico e essa medida venham a deleitar quando não convém; por exemplo, se um ator, cantando suavissimamente e belissimamente dançando, quiser gracejar quando o argumento demanda seriedade, de maneira alguma faz bom uso da modulação numérica; ou seja, usa mal, isto é, despropositadamente, movimento que por seu mesmo carácter numérico já poderia dizer-se bom. *Donde uma coisa é modular; outra, modular bem.* Estime-se, pois, que a modulação concerne a qualquer cantor, desde que não erre a medida dos sons e da voz, mas a boa modulação a uma disciplina liberal – no caso, a música. Finalmente, se um movimento não te parece bom porque é impróprio - conquanto admitas que é tecnicamente numérico –, atenhamo-nos àquele nosso princípio que sempre se deve observar, e não nos ocupemos de querelas verbais quando a matéria em questão for suficientemente clara, nem nada nos preocupemos se a música se deixa descrever como ciência do modular ou antes do bem modular.

Pode-se dizer, então, que Agostinho fez uma construção hierarquizada do fazer musical: primeiro é preciso entender o *modus* em que se baseia a música. No caso do canto e da poética, tudo começa pela forma material do som. A música não é apenas uma realidade material do som – disso, todos sabem. O hiponense elabora uma análise para além dessa questão, trabalha *como* o som chega aos nossos ouvidos e é transformado em realidade espiritual. Sobre isso, comenta Nancy van Deusen (2018, p. 685 – grifos da autora):

O tratado *De Musica* é, pois, estruturado numa discussão hierarquizada sobre 1) a particularidade no campo do material sonoro, 2) o movimento, 3) a mente e o conhecimento, dois temas que teriam de um modo ou de outro, ocupado Agostinho pelo resto de sua vida. “Onde está a música?”, pergunta Agostinho. Resposta: no som, nos ouvidos, no coração ou “nos mais íntimos recônditos”, na mente, na memória, e em termos de números que ressoaram e foram lembrados. Em seu resultado deliberado de distanciar-se da forma corporal, música é também uma realidade espiritual.

O comentário acima faz-nos observar o tratado de Agostinho como um processo. Algo que se inicia no particular da materialidade rumo à ascese espiritual. Isso faz casamento com a ideia proposta no início do *Primeiro Movimento* desta investigação: as ideias de Agostinho põem sempre em jogo uma dimensão relacional. Apesar de toda a sabedoria fazer morada apenas nas realidades espirituais, para bem acessá-las é preciso saber compreender e valer-se das realidades materiais existentes. Por isso, a ideia de utilizar as *res materiales* para fruir às *res spirituales* faz-se presente. A música é, além de som, um *algo* que nos conduz em um caminho espiritualizante. Nesse interim, Agostinho propõe para o *discipulus*:

M. Por essa razão, se, dimanando como que de secretíssimos sacrários, a música deixou certos rastros em nossos sentidos e nas realidades que sentimos, será que não convém rastreá-los primeiro, a fim de que mais comodamente e sem erro algum nos conduzamos, se pudermos, até os sacrários que mencionei? (*De Mus.*, I, XIII, 28).

Agostinho dá a indicação de um possível local de partida para o estudo da arte musical. Iniciar por aquilo que o som deixa na mente é caminho para a construção de uma espiritualidade através da música. Desse modo, muito bem elencou anteriormente a comentadora, ao estruturar os seis livros do *De Musica* em três degraus hierárquicos. Seja para o intérprete ou para o ouvinte, a música sempre será, num primeiro momento, sentido material. O som é produzido por movimentos racionais; sem a matemática não se produz a *boa modulação*. Ademais, a obra é iniciada – além de todo seu corpo – com uma análise lógica da poética e como isso soa.

Diz Agostinho: “Quem quer que não puder valer-se da razão, portanto, da arte também não poderá valer-se” (*De Mus.*, I, IV, 6). Eis, pois, uma clara referência acerca da junção da arte com a razão. Para o hiponense, arte é movimento pensado, deliberado. A mera imitação não se configura como arte de acordo com a lógica interna do pensamento agostiniano. A arte racional do executante pode ser ensinada

e transmitida pelo mestre. Os pássaros e outros entes, por exemplo, apenas refletem um efeito de imitação da natureza. Os rouxinóis baseiam-se no instinto natural para seu canto; certamente têm sua beleza, mas a arte humana tem sua complexidade própria, como a de uma sinfonia, por exemplo.

Existe um modo que Agostinho estabelece no *De Musica* para o florescimento humano da arte musical. Existem as técnicas e os métodos, que fazem parte da ciência e da modulação e existe o estudo e o aperfeiçoamento, que é a imitação e a repetição. Os mestres de música ensinam pela base da imitação e os alunos aprendem através da repetição, mas isso vale apenas para a execução de determinado canto ou peça ao instrumento.

Agostinho elucida que a arte usa a técnica da imitação – até porque, a lógica matemática do som é apreendida como um saber pragmático –, mas que não é puramente isso, pelo que já existem a modulação e a ciência: “D. Eu disse que muitas artes constam de imitação, mas à própria imitação não chamei de arte” (*De Mus.*, I, IV, 7).

Os homens também aprendem pela mesma imitação que os pássaros, contudo, os movimentos humanos são pensados racionalmente e com propósito fixo. A produção sonora da arte é projetada em vista de um *telos*. Apesar dos sons da natureza e dos rouxinóis serem belos e agradáveis de ouvir, eles louvam a grandeza da criação ao seu modo: apenas pelo modo imitativo e intuitivo. Agostinho não despreza esses sons e o quão agradáveis podem parecer aos ouvidos, certamente eles nos levam a Deus; eles também podem ser utilizados como frutífera fonte de uma espiritualidade interior. Contudo, é preciso saber diferir a ciência musical dos outros sons. A ciência é lógica, pensada, mesmo que para o aprendizado necessite da pura imitação, o intérprete sempre exercerá sentimentos e finalidade ao fazer musical – o que é próprio do *bonus modulare* (*De Mus.*, I, IV, 6). O assunto, porém, demanda a compreensão de um significado mais alargado da música na época de Agostinho, como nos foi legado por sua forte presença, por menção, numa série de outros autores coetâneos.

3.2 MÚSICA E SUA INFLUÊNCIA NEGATIVA NA PATRÍSTICA (?)

À época de Agostinho a música encontrou dificuldades nos círculos dos Padres. Embora não existisse nenhuma convenção para uma organização *do que e*

como se deveria cantar nas igrejas e celebrações, muitos Padres e Bispos rejeitavam o canto e o uso de instrumentos. Em alguns lugares se cantava tão pouco que pareciam estar apenas lendo. João Lupi (2014, p. 86), acerca disso comenta:

As notícias a este respeito são escassas e as avaliações positivas da música vêm principalmente das Igrejas Orientais. Mesmo assim, sabe-se das reticências e mesmo o repúdio dos Padres do Deserto (os eremitas do Egito) liderados por Antão (250-356 d.C.) quanto ao emprego da música no ritual cristão, provável origem das restrições que eram feitas em Alexandria.

É relevante pensar sobre essas restrições. No Egito quem sabe tenham ocorrido por causa do silêncio que era necessário nas catacumbas, ou pelo medo que ainda subsistia das perseguições; os cristãos não deveriam/queriam fazer muito barulho. Também há uma associação das melodias com a música pagã. Por certo, acreditavam estar replicando as práticas das religiões antigas. Clemente de Alexandria, por exemplo, foi contra não somente a música cantada, mas também ao uso de instrumentos musicais. Na obra *Paedagogus* (II, IV) disse:

Que deixemos o oboé aos pastores e a flauta aos homens cegos que rendem aos ídolos um culto supersticioso. Esses instrumentos devem ser banidos dos banquetes sóbrios e bem regrados, pois eles convêm melhor a bestas do que aos homens, a não ser aos homens ferozes e selvagens. [...] É preciso mesmo evitar ouvir canções muito doces e efeminadas, e essa espécie de encantamento das músicas muito suaves, que corrompem os modos e redobram o ardor da depravação.

É possível observar que o Padre não julgava coerente com o espírito o sentimento que o som dos instrumentos despertava nas pessoas. Nessa época, o uso de instrumentos era comumente associado a assembleias profanas e às práticas pagãs. E Clemente ainda retifica que, apesar de nas Sagradas Escrituras se incitar o uso dos instrumentos para louvar a Deus, isso não passaria de alegorias, e que, na verdade, o verdadeiro instrumento é a voz humana:

O Espírito Santo nos ensina o uso que devemos fazer dos instrumentos musicais, para louvar os divinos Mistérios: “Louvai-o ao som da trombeta, louvai-o na lira e na harpa; louvai-o com instrumentos de corda e de sopro, louvai-o nos címbalos sonoros, louvai-o nos címbalos retumbantes”. Esses instrumentos dos quais fala o Espírito Santo são a boca, o coração os lábios e o espírito do homem (*Paedagogus* II, IV – grifos do autor).

Clemente compreendeu que as passagens bíblicas que pediam para louvar a Deus ao som de instrumentos eram apenas alegorias para ilustrar o aspecto da

versatilidade da voz humana, e que apenas essa era o verdadeiro instrumento divino. No período da Patrística, desse modo, muitos foram os Padres que eram contrários ao canto e aos instrumentos nas celebrações. Alguns eram contra apenas ao canto, outros apenas aos instrumentos, alguns aos dois e outros recomendavam um canto interior. Jerônimo, por exemplo, sugeria uma hierarquia do canto: era melhor salmodiar com o espírito e, quando cantar, dar sempre primazia ao texto do que à melodia. Assim apresenta nos Comentários à epístola aos Efésios (III, 5 *apud* BASURKO, 2005, p. 40 – grifo do autor):

Devemos cantar, salmodiar e louvar ao Senhor mais com o Espírito do que com a voz. Isto é o que nos é dito: “cantando e salmodiando em vossos corações a Deus” (Ef 5, 19). Ouçam isto os meninos, ouçam os que têm o ofício de salmodiar na Igreja: a Deus não se deve cantar com a voz, mas com o coração: nem há por que cuidar da garganta com doces medicamentos, à imitação dos atores do teatro, para logo fazer ouvir no templo modulações próprias para o teatro; mas, antes, deve-se cuidar para cantar a Deus com o temor, com as obras e com o conhecimento das Escrituras.

Tanto Jerônimo como Clemente enfatizaram em seus escritos e sermões o fator hierárquico que separa o canto cristão do canto secular. Algo a salientar é a importância que esses autores davam ao silêncio. Para eles, o canto interior era superior ao canto vocal ou ao acompanhado de instrumentos. Sempre com receio de que o canto cristão se parecesse com o canto pagão, Jerônimo dava indicações para os cantores, que diferissem da prática dos cantores de teatro, por exemplo. Também existiam indicações de que os cantores interiorizassem que a beleza de suas vozes era um dom da natureza, logo, de Deus, e não fruto de esforço próprio (BASURKO, 2005).

É visível que não existia nenhuma regulamentação acerca de como prosseguir e o que fazer com as diversas formas de louvar a Deus. Agostinho foi um importante pensador que trouxe não uma regra a ser seguida, mas pôde colocar em pauta algumas reflexões. A começar pela questão do reconhecimento do cantor e do instrumentista pelo seu dom musical. Saber executar uma melodia é um dom? É um dom no sentido da ontologia, apenas.

Ao pensar acerca dessa questão, entra cena um ponto de análise importante: o fazer da música se encontra dentro das *artes liberales* e seu papel é, além de educativo, formativo. Acreditava-se que as artes eram libertadoras e retiravam os

homens da ignorância perante o mundo criado. A música é arte que, educadora por excelência, por meio dos sons se insinua à alma formando-a nas virtudes.

No *De Musica*, Agostinho conversa com seu interlocutor acerca do treinamento dos músicos. O flautista precisa repetir muitas vezes o mesmo trecho caso ele seja difícil; além disso, é sempre preciso aprender técnicas anteriores à execução da peça. Ler a partitura é puramente um trabalho matemático, por isso, formativo:

Além da rapidez e da agilidade de movimento, a própria medida do movimento nos membros há que se atribuir à prática, não à ciência. Não fosse assim, qualquer um usaria melhor as mãos por ser mais instruído – o que bem podemos aplicar às flautas e cítaras, por exemplo, a fim de que não pensemos que o que realizam dedos e articulações nesse domínio, porque difícil nos é, suceda antes por ciência que por prática e diligente imitação e aplicação (*De Mus.*, I, IV, 9).

Retomamos a discussão anterior do *De Musica*, que questionava se a música seria puramente ciência. Agostinho discorda dessa hipótese e, certamente, de que o fazer musical é puramente dom inato de Deus. Todas as artes exigem muito treino e boa memória. A pintura exige minucioso manuseio dos pincéis e a escultura, controle preciso do peso das mãos. A música cantada necessita de boa e saudável voz e a música tocada, de memória muscular para tocar afinado.

A música é feita de movimentos congruentes e incongruentes com os sentidos humanos. É uma arte que exige muita disciplina e estudo. A ideia de Agostinho faz convergência com sua ontologia, que visitamos no *Prelúdio* desta pesquisa. Deus fez todas as coisas e a ele deve-se louvar sempre. Usar as coisas materiais para tal finalidade não é nada errado, pelo contrário, é artifício altamente recomendado.

Fica evidente, então, que aquele cantor que tem a voz bela e afinada desde a infância tem uma pré-disposição a essa arte: o canto. Aquele que não tem uma voz afinada, tem dificuldades nas técnicas vocais, mas estuda e se esforça bastante também tem uma pré-disposição: a persistência. Ambos os cantores têm o dom, porque são criaturas advindas de Deus.

A música sempre foi refém em um local que não era propriamente seu. Todos os problemas apresentados acima, acerca das proibições da arte musical no rito cristão, têm relação com o pragmatismo do pastor encarregado e a pretensão da arte de alcançar sua autonomia. Ratzinger comenta que esse atrito sempre existiu e

sempre existirá. Ele diz que “a liturgia é um ‘agir’ comunitário; a inteligibilidade e a possibilidade da execução fazem parte, pois, de suas leis. A arte é, sob certo aspecto, o ‘agir’ de uma elite; ela resiste, portanto, à inserção numa legalidade que não é sua” (RATZINGER, 2017, p. 43 – grifos do autor). Assim, é necessário buscar entender as diferentes exigências temporais e ansiar equilíbrio entre as diferentes posições.

3.3 *ENARRATIONES IN PSALMOS*: O CANTO CRISTÃO NA SUA PEDAGOGIA

Após ser sagrado bispo e já tendo um caminho bastante extenso como pastor, Agostinho, no ano de 392 começou a escrita de sua maior obra. As²⁷ *Enarrationes in Psalmos* devem ser consideradas como uma obra quase indatável. No Brasil, foi publicada em 3 grandes tomos com quase mil páginas cada exemplar. É, certamente, a maior obra em extensão do hiponense e a maior em quantidade de tempo que levou para ser escrita. O texto é construído à base das interpretações do bispo a seus fiéis. Logo, como justificativa para a demora na conclusão é preciso lembrar que cada comentário foi tecido com minúcia à comunidade. Agostinho, certamente precisou da ajuda de seus secretários, os taquígrafos, que iam transcrevendo seus sermões e as explicações.

Imagina-se que Agostinho depois revisava esses textos com precisão, e, obviamente, retirava e acrescentava passagens que julgava serem modificadas. Agostinho, desde sua conversão, teve bastante proximidade com o livro dos Salmos, e, depois que se tornou bispo, quis transmitir essa espécie de devoção aos fiéis de Hipona. Roque Frangiotti (1997, p. 15) comenta que:

Agostinho encontrava, na leitura dos salmos, as luzes que lhe iluminavam os mistérios divinos, provocavam seus afetos, suas alegrias, suas esperanças de catecúmeno. Desse modo, o *Comentário aos Salmos* será obra de toda a vida de Agostinho. A leitura dos salmos ainda como catecúmeno o cativou e, apenas ordenado sacerdote, começou a expor os salmos sem ordem determinada. Mesmo que não pudesse pregar ao povo, não deixou de escrever um comentário sobre cada um dos salmos.

Enarrationes in Psalmos é um texto bastante honesto de Agostinho, no sentido de ser desprezioso. Seu caráter é quase que puramente pedagógico.

²⁷ Optou-se nesta pesquisa por utilizar o artigo definido no feminino plural por uma questão de prosódia; apesar do substantivo latino ser masculino, em português soa mais natural que o artigo esteja no feminino.

Agostinho já estava maduro o suficiente para compreender as necessidades de seu povo e de sua época. Como diz o comentador acima, mesmo que se não tivesse a oportunidade de estar junto à comunidade para fazer o sermão sobre determinado Salmo, não deixou de escrever algum comentário, sempre de cunho mais pedagógico.

As análises de Agostinho carregam toda a carga de sua vida como professor e estudioso. Ele soube bem como colocar a filosofia e a teologia em confluência. Essa obra reflete o próprio título de maneira adequada: *Enarrationes* é o nominativo²⁸ plural de *enarratio*, substantivo para comentário, uma explicação ou exposição detalhada. Também pode significar uma conversação com cunho educacional. Michael Cameron (2018, p. 364) escreveu que é uma obra da maturidade agostiniana: “[...] não revela apenas sua diligência como exegeta, sua infatigabilidade como pregador, seu zelo como apologista, sua habilidade como filósofo e sua profundidade como teólogo, mas também uma mente dotada de surpreendente mestria das Escrituras”.

Por volta do ano de 392, o bispo já tinha muitos documentos separados de seus sermões e, então, começou a organizá-los em formato de livro. O canto dos Salmos seguido de sermão foi tradição que Agostinho recebeu de Ambrósio na igreja de Milão. Como visto anteriormente, seu processo de conversão foi longo e, nesse meio tempo, na igreja de Milão ouviu e recitou os Salmos junto aos demais fiéis. Ali, percebeu que o canto tinha função não apenas litúrgica, mas também pedagógica. Nas *Confessiones* (IX, VI, 14) disse: “Quanto chorei comovido profundamente por teus hinos e cânticos, que faziam ressoar suavemente tua igreja! Aqueles sons enchiam meus ouvidos e destilavam a verdade em meu coração!”. Ao proclamar que a música daquele texto desvelava a verdade diante seus olhos, Agostinho está em concordância, mais uma vez, com a ideia grega de catarse musical. A música tem o poder de modificar e fazer nascer sentimentos na alma. Assim comenta o musicólogo brasileiro José Miguel Wisnik (2017, p. 30-31):

O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. [...] A música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, de condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. Existe nela uma gesticulação fantasmática, que está como que modelando objetos interiores.

²⁸ Os substantivos da terceira declinação também possuem o acusativo e o vocativo com a mesma desinência do nominativo plural.

Assim, Agostinho deixou-se conduzir pela beleza do canto, e, por vezes, teve que cuidar para não ser levado puramente pelo prazer musical, como comentado anteriormente. A relação do ser humano com o fazer do canto é bem explicada por Lorenzo Mammi (2017, p. 328):

Significa abandonar-se aos próprios ritmos vitais, tomando-os não como instrumentos para a satisfação de necessidades ou desejos, mas como valores em si, expressões íntimas de uma beleza universal; rezar significa reconhecer em nós (em Deus que está em nós) a origem dessa beleza, e dialogar com ela.

O conteúdo das *Enarrationes in Psalmos* é diverso, visto que em um único versículo Agostinho podia debruçar-se em conceitos e histórias, o que leva a, mais uma vez, justificar a extensão da obra. Cameron (2018, p. 365) diz que “a maior parte das homilias pregadas tem o estilo vívido da conversação, com traços de espontaneidade e com várias referências à vida cotidiana”. Algo interessante é que, em muitos sermões, há reações imediatas da comunidade, o que nos leva a crer que, se não todos, pelo menos grande parte da obra realmente foi escrita a partir das pregações ao vivo às comunidades de Cartago e em Hipona. Por exemplo, se desculpa por se delongar ou fazer muitas digressões (ver comentário aos Salmos 103; 72) e até justifica o porquê de a homilia do dia ter sido encurtada por motivo de anúncio de funeral (ver comentário ao Salmo 103).

Através do canto, os fiéis eram envolvidos no texto bíblico e a palavra tomava lugar principal. O uso litúrgico do canto ganhou força justamente na época de Agostinho. Apesar de existir as divergências entre os Padres, pelas questões comentadas anteriormente, os autores que eram a favor da maior inserção do canto dentro do rito foram mais convincentes. Apesar de que a música, como esta arte com um poder tão grande, hora ou outra, iria reivindicar seu local. A música é naturalmente ritualística, e dentro dos ritos cristãos parece que houve uma identificação quase divina. Basurko comenta que o canto dos Salmos seguido do sermão era considerado um remédio para a alma, capaz não só de educar, mas de alimentar na fé.

O salmo é o remédio divino pelo qual o cristão vai recebendo o conhecimento da virtude e curando assim as feridas do pecado. O fiel, com a ajuda principalmente dos comentários que seus pastores fazem sobre os salmos, aprenderá a ver neles o resumo da doutrina contida em todos os demais livros da Escritura, a síntese de toda a história da salvação (BASURKO, 2005, p. 34-35).

Por ocasião deste longo processo de entronização da música no âmbito do culto cristão, os instrumentos foram inseridos bem mais tarde. De início, o texto era muitíssimo importante, mas a melodia não ficava para trás, porque era através dela que o texto era introduzido na alma. Pelo seu poder de transformação e universalidade, a melodia favorecia o florescimento de sentimentos nos fiéis, levando-os não a compreender a mensagem do texto – papel do sermão que vinha logo após – mas a deleitar-se na ascese promovida pelo fazer musical do canto. “A música se torna presente por meio do canto, como uma composição literária, um poema vinculado à melodia” (MARTINS FILHO; MARQUES, 2016, p. 607). Em um trabalho publicado recentemente tivemos a oportunidade de pesquisar mais essa relação de Agostinho com os Salmos e parte dessa pesquisa pode nos ajudar também aqui:

A música faz-se necessária no cristianismo porque promove uma identificação das pessoas com seu ser; o estilo sublime que Agostinho constrói, através da narrativa de suas experiências espirituais é agraciado sempre com a companhia de Deus mesmo em seu interior. [...] O bispo, além de relacionar a música com a beleza da natureza, atrela o fazer musical como próprio da natureza humana; o canto é algo que, de forma natural, agrada aos ouvidos e à mente dos homens. Cantar é natural às pessoas, algo que ressoa com frequência durante os diversos momentos do dia. [...] A forma expressiva das palavras, atrelada à modulação melódica, atrai e cativa o fiel ouvinte (SILVA; SILVA, 2022, p. 64-65).

O estudo da maior obra de Agostinho nos leva a uma compreensão mais abrangente de seu pensamento. Cameron ressalta que “para se alcançar toda a extensão do espírito de Agostinho, não se pode considerar somente suas obras escritas e deixar de lado suas homilias, especialmente suas homilias sobre os Salmos”. Pela extensão da obra é possível captar diversos aspectos de todo o pensamento de Agostinho, seja da ontologia, da cosmologia, da teologia, da filosofia, da retórica etc. Seu papel como pastor era de instruir os fiéis nessas questões. Para o mestre de Hipona, era importante ensinar, nem que fosse minimante, a comunidade não letrada. Ademais, como visto em nosso *movimento* anterior, Agostinho acreditava que a maior entronização na fé se dava pela via da educação nas Escrituras. Era preciso entender a palavra de Deus nas Sagradas Escrituras de modo mais profundo.

Sempre que podia, Agostinho explicava à comunidade coisas do mundo musical, como a diferença entre o saltério e a cítara:

Lembram-se os que estavam aqui ontem qual a diferença entre saltério e cítara. [...] A cítara consiste num pedaço de madeira côncavo, semelhante a

um tímpano, com uma caixa de ressonância. As cordas se apoiam na madeira e soam quando tocadas. [...] A cítara tem a concavidade de madeira na parte inferior, e o saltério na superior. [...] A cítara tem a parte sonora em baixo e o saltério em cima (*Enarr. in Ps.*, 36, II, S. I, 5).

Nessas narrativas, poesia, música e oração são relacionadas por Agostinho de uma maneira muito estreita. Essas questões, como elementos artísticos, movem os sentimentos da comunidade e dos indivíduos. É a relação mística entre Deus e os seres humanos. A música, e em especial o canto, faz com que não só o corpo esteja em movimento de oração – através da movimentação física – mas também a alma. Como a matéria da música é o som e o silêncio, esses dois convergem numa harmonia própria, que faz com que nosso ser converta a melodia ou um simples ritmo em fazer espiritual.

Enrico Fubini (2019, p. 32) comenta algo que vai em convergência ao nosso caminhar desde o *Primeiro Movimento* desta pesquisa: “A existência de uma certa relação entre a música e o mundo dos afetos, das emoções, dos sentimentos é algo que se repete de vários modos desde a mais remota Antiguidade”. A música sempre esteve presente nas comunidades religiosas e não religiosas, aí, mais uma vez, morava o receio dos Padres. A música teria muito poder espiritual, por isso era preciso tomar cuidado. Mas Agostinho viu que esse cuidado estava na arte de usar da música para fruir a Deus. Fubini (2019, p. 56) ainda complementa: “É verdade que é necessário aprender a escutar música, a fruí-la, a apreciá-la, caso contrário não passa de um ruído aborrecido e indistinto”.

As *Enarrationes in Psalmos* são uma obra na qual, já no cuidado para com o aspecto musical, Agostinho se dedica ao aspecto pedagógico e ritualístico. Ao contrário do que se propôs no *De Musica*, ali seus interlocutores são outros. O *De Musica* é uma obra puramente de filosofia especulativa, é puramente um tratado. Nos sermões, coloca em prática as análises que fez da música dos Salmos e exercita junto aos fiéis uma espiritualidade cristã através disso.

O fazer musical, presente na grandiosa obra agostiniana, que comenta cada versículo dos salmos, é evidenciado nos pequenos detalhes que o hiponense não deixava passar. Seja ao ensinar a função dos instrumentos musicais, ao destacar a importância do cantor na récita do salmo, ou ao explicar os tons e modos, Agostinho faz das *Enarrationes in Psalmos* um tratado sobre a música ritualística. A comunidade bem entendia os sermões e, através do canto, era feita uma verdadeira escola bíblica. Segundo Agostinho, a música se faz como caminho de encontro junto a Deus e aos irmãos em Cristo (SILVA; SILVA, 2022, p. 68).

Os comentários de Agostinho que tangem diretamente ao fazer musical são de extrema importância para a continuidade da prática responsorial do canto dos Salmos. Nessa prática, há um valor metafísico inegociável, que o bispo compreendeu bem. Ele sabia como a música era benéfica para a comunidade. Através disso ele pôde transmitir não só ensinamentos de cunho acadêmico, mas fazer florescer uma espiritualidade coletiva e individual. No canto dos Salmos, Deus mesmo conduz os fiéis nessa caminhada; é um caminho circular, porque usa-se do canto para louvar a Deus com sua própria palavra sagrada – como comentou Agostinho no sermão ao Salmo 144 (I), que será visitado adiante.

Agostinho ajudou a fundar, através do canto dos Salmos, uma escola de oração cristã. É um índice vital para a vida dos fiéis. Basurko (2005, p. 46) salienta que “as palavras dos salmos suscitarão na alma ecos de vida, superiores aos simples conceitos racionais, e introduzirão o cristão no caminho da oração propriamente mística”. A igreja louva a Deus e continua o projeto de Salvação de Cristo através do rito – a música, dentro dessa empreitada, é parte intrínseca e não apenas com papel marginal. A música não é mero adereço litúrgico, mas faz-se condição *sine qua non* – pelo menos àquela época. “O canto vocal da assembléia cristã expressa e atualiza a própria essência da Igreja, comunidade de louvor por Cristo, no espírito, ao Pai” (BASURKO, 2005, p. 120).

Agostinho fez com que o canto fosse algo para além de mero suplemento litúrgico, ao passo de dizer que o canto é próprio de quem ama (*Serm.*, 33, 1). E o amor é uma das manifestações de Deus em seu modo mais pleno: “Quem não ama não conhece a Deus, porque Deus é amor” (1 João 4:8). Cantar e louvar, na visão de Agostinho, era uma ótima forma de manifestar o amor.

Um outro modo de manifestar o amor a Deus e à criação executa-se através do canto do *jubilus*. Algo que está entre o canto interior/silencioso e o canto responsorial. *jubilus* é uma forma de canto, conceituada por Agostinho, na qual somente existe um som vocalizado, sem palavras ou com apenas uma ou pouquíssimas sílabas.

Agostinho é uma importante fonte para o estudo da espiritualidade no início da Idade Média e fim da Idade Antiga. Atrelados a isso estão seus escritos sobre a música e o canto dos Salmos. Além da célebre obra *De Musica*, o hiponense distribuiu seus comentários acerca do tema ao longo de inúmeros outros escritos. Isso só conota como a música e o fazer musical estavam incutidos em sua vida e como lhe

eram considerados importantes. Conforme comenta Xabier Basurko (2005, p. 14), “a riqueza e a profundidade do pensamento patrístico é insuspeitável”. Alguns contemporâneos de Agostinho, os outros Padres, também foram muito adeptos e simpatizantes do uso do canto dentro do rito cristão, como Ambrósio, Eusébio de Cesaréia, Boécio, João Crisóstomo, Cipriano, Orígenes etc.

O canto seria a porta de entrada para muitos candidatos ao cristianismo e as melodias eram um atrativo nas assembleias cristãs, detendo um papel certamente muito importante. Ambrósio, em seus sermões, trazia a relação do ruído das ondas do mar para representar a ressonância do canto na assembleia (BASURKO, 2005). Agostinho indica que há nos indivíduos um prazer conatural ao canto (*Serm.*, 159). Isso vai ao encontro da ideia de Ambrósio, visto que o canto da assembleia é um fazer musical majoritariamente coletivo. Sobre isso, outra vez nos valem do comentário de Basurko (2005, p. 32,33):

O prazer conatural ao canto não está excluído do canto cristão. Se o profano canta nos diversos momentos e ocupações do dia, instintivamente impulsionado pelo agrado e pelas satisfações que nele experimenta, também para o cristão deve resultar agradável o canto dos louvores divinos. [...] A melodia musical, como prazer que naturalmente produz em nós, tem uma missão providencial, querida por Deus para nossa salvação.

Assim, o canto é importante na constituição da espiritualidade cristã da época de Agostinho. Como retratado no *movimento* anterior, a música, desde os tempos da Antiguidade Clássica, tem função catártica. Para os cristãos, cantar, significaria desde o louvor a Deus até um pedido de remissão de culpas e pecados. Através do poder interior do fazer musical, o fiel sempre teria a oportunidade de, além de exteriorizar sua fé, adentrar o campo íntimo da alma e estar mais junto de Deus. Ocorre um movimento duplo de ascese, uma mostra exterior, demonstrada pelo canto, e outra interior, o canto da interioridade.

O fazer musical foi absorvido por todos os cristãos dos primeiros séculos, seja pela tradição judaica, seja pela tradição grega. Cantar em comunidade trazia um sentimento de pertencimento e, frequentemente, de proclamação da vida. Agostinho, em seus comentários aos Salmos, traz constantemente que o canto é a expressão do homem racional diante de Deus – o que ainda será retomado no que segue. Para os Padres, era imprescindível a inteligência da palavra sobre o que se canta. No sermão ao povo do Salmo 18, Agostinho disse:

Tendo pedido ao Senhor que nos purifique dos pecados ocultos, e preserve os seus servos dos alheios, entendamos o que isto quer dizer, para não cantarmos como aves canoras e não segundo a razão humana. Pois, também os melros, os papagaios, os corvos, as pegas e outras aves semelhantes muitas vezes aprendem dos homens a imitar sons que não entendem. Cantar sabiamente é dom da vontade divina à natureza humana. [...] Por conseguinte, caríssimos, devemos também com serenidade de coração conhecer e ver aquilo que cantamos com vozes uníssonas (*Enarr. in Ps.*, 18, II, I).

Agostinho, na citação referida, ressalta como os animais também podem cantar pela via da imitação e que isso nada tem de valor espiritual. O hiponense não quer dizer que o canto é puramente razão, mas lembra-nos que o que é ouvido ou cantado, precisa ser entendido. Além disso, ele enfatiza o caráter catártico de purificação dos pecados pelo fazer musical e acrescenta um valor à atenção ao texto. Assim como no *movimento* anterior destacou-se a importância que Agostinho dá para o letramento em prol do entendimento das Sagradas Escrituras, aqui, nos comentários aos Salmos, observa-se a mesma preocupação do hiponense no que se refere ao canto. O canto, se trata, então, de uma ação consciente, deliberada, dos fiéis junto à comunidade, e não mera repetição de fórmulas sem vida.

Durante a conversão de Agostinho ao cristianismo, o canto foi bastante importante para a instrução na fé. O canto em comunidade foi uma via para o canto interior do coração. Aquele fazer musical anterior só foi possível porque Agostinho se via abraçado pela comunidade. O canto comunitário suscita na alma ecos de vida eterna, chega a ser o índice para o estado espiritual do cristão. Como comentamos em outro estudo: “Agostinho encontra bases para uma espiritualidade pautada nesse encontro interior com Deus. O Sumo Bem habita no indivíduo e há uma centelha dele nas outras criaturas” (SILVA, 2022, p. 132).

No rito cristão, o canto dos salmos era muitíssimo importante, pois era dotado de vários aspectos. Como visto, alguns Padres eram contra o uso de melodias e instrumentos. Agostinho, porém, sempre olhou com parcimônia para essa questão. Para ele, é inegável que o canto tem local privilegiado sobre o espírito humano. E, ao seguir a recomendação dos bispos mais velhos, reconhece, nas *Confessiones*, que, por vezes, teve que tomar cuidado com o prazer e deleite que o canto lhe causava:

Agora, confesso, encontro alguma satisfação nas canções que tuas palavras animam, quando são cantadas com voz suave e com arte, não ao ponto, porém, de me prender, mas de maneira que possa ir embora quando quiser. Todavia, esses cantos, associados aos textos que os vivificam e pelos quais penetram em mim, merecem no meu coração um lugar de certa dignidade,

e mal consigo lhes tributar o que seria adequado. Às vezes, de fato, lhes atribuo um valor maior do que o oportuno, quando sinto que nossas mentes são comovidas mais intensa e piamente pelos textos sagrados, se eles forem cantados assim, do que se não forem cantados assim, e que todas as afeições de nosso espírito, segundo sua diversidade, encontram seus modos próprios no som e no canto, pelos quais são estimulados por não sei qual afinidade (*Conf.*, X, XXXIII, 49).

Após Agostinho ser sagrado bispo de Hipona, para ele, um dos ofícios do pastor era a instrução na fé. Agostinho utilizou bastante o canto como forma pedagógica em sua comunidade, em especial o canto dos Salmos. Cantar os Salmos significava estar inserido dentro da palavra de Deus. Através dos salmos, os pastores conseguiam fazer com que as melodias não fossem vazias de significado e se tornassem mera repetição impensada de fórmulas sem vida (BASURKO, 2005).

Assim, Agostinho e os outros Padres fundaram uma espécie de escola de oração cristã baseada no canto e na salmodia. Baseado na forma responsorial de salmodiar, Agostinho disse no sermão ao Salmo 144 que encontramos nas Sagradas Escrituras o convite a louvar a Deus pelo canto, e também que Deus louvou a si mesmo, para que os homens soubessem como fazê-lo.

Tínhamos desejado louvar convosco ao Senhor; e como ele se dignou no-lo conceder, de sorte que o louvor tem uma ordem que lhe é própria, para que não aconteça que alguém se exceda no ato de louvar, procuramos nas Escrituras de Deus o melhor modo de louvar, sem nos desviarmos deste caminho, nem para a direita, nem para a esquerda. Pois ousou dizer a Vossa Caridade: A fim de que o homem pudesse louvar convenientemente a Deus, louvou-se a si mesmo o próprio Deus; e como ele se dignou louvar-se, o homem descobriu como deve louvá-lo (*Enarr. in Ps.*, 144, I).

O canto dos Salmos se tornou, nessa época, uma parte intrínseca da liturgia, ao passo que, como não havia ainda os compêndios de regras litúrgicas, reunir-se para cantar salmos e outros hinos e ouvir o sermão do pastor já era a celebração semanal, seguida da partilha do pão e do vinho. Esse movimento de canto responsorial deve, por isso, ser considerado em seu duplo aspecto: Deus ensina o homem e o homem se dirige a Deus, pelas palavras que recebeu do próprio Deus. O cantor proclama a palavra Sagrada e a comunidade responde com algum refrão. Assim, todos participam ativamente. “A frequente repetição do canto vai fazendo com que as ideias e afetos do cristão sejam cada vez mais semelhantes aos expressos nos salmos” (BASURKO, 2005, p. 45).

Os textos que fazem parte do livro dos Salmos são compostos de hinos que tratam de diversos temas e ocasiões. A música daqueles textos ajudava quem os cantava a superar os sentimentos de angústia, sofrimento e dor. Destarte, Agostinho, desde o catecumenato, é apresentado ao texto dos Salmos e, a partir daí, nasceria uma tradição em sua vida: o canto seria um constitutivo do amor a Deus.

O discurso de que Cristo aparece em cada salmo remete, também, não apenas ao conteúdo objetivo do texto. Como existe uma relação entre Cristo e Igreja, o cristão é sujeito vivo participante da voz que fala no texto. Um salmo após o outro, descobre-se a própria voz. Por isso quem canta o Hino? O corpo de Cristo como um todo a partir da voz do próprio Cristo. “Assim, o saltério não é apenas informativo, mas também performativo para Agostinho” (CAMERON, 2018, p. 367). Relembremos o caso da igreja de Milão, na qual Agostinho se deleitava e confortava junto aos àqueles com quem cantava os Hinos:

Vamos ouvir como oram Cabeça e corpo, esposo e esposa, Cristo e a Igreja, ambos um só. Mas o Verbo e a carne não são uma só natureza. O Pai e o Verbo são um só. Cristo e a Igreja são um só corpo, um só homem perfeito na condição de sua plenitude (*Enarr. in Ps.*, 101, I, 2).

A Igreja performativa aparece nas imagens bíblicas em que Agostinho a retrata como a “escola de Cristo”, a “esposa”, e como a “carruagem divina”. Todo o discurso das pregações abarca a complexa relação entre uma teológica imagética e pragmática. Cameron (2018) formula que este período dos escritos das *Enarrationes in Psalmos*, apesar de se tratar do Agostinho maduro, foi um laboratório no qual ele colocou sua arte de interpretar as Escrituras. O hiponense diz que “se, portanto, ele é a cabeça, e nós somos o corpo, é um só homem que fala; quer seja a Cabeça que fale, quer sejam os membros, é um só Cristo que fala” (*Enarr. in Ps.*, 140, 3). Além disso é próprio da Cabeça falar em lugar dos membros. Disso segue a prática do salmo cantado de forma responsorial; o cantor é a própria voz de Cristo.

Para Agostinho, o centro hermenêutico de toda a Escritura diz respeito ao tema do amor (*caritas*). Nos salmos, os cânticos espirituais têm seu cumprimento ou propósito em Cristo. Cristo é amor. “O amor não é um princípio desencarnado, mas está ligado a Cristo, especificamente à humildade de sua Encarnação e de sua crucifixão” (CAMERON, 2018, p. 366). Agostinho ensinava que tudo aquilo que está de obscuro nas Escrituras possui como raiz o amor. Cristo está presente em toda a

História da Salvação. “Tudo que há de obscuro na Escritura traz oculta a caridade; tudo o que é manifesto a revela. Se a caridade em parte alguma aparecesse claramente, não te nutriria; se nunca estivesse oculta, não te exercitaria” (*Enarr. in. Ps.*, 140, 2).

O mistério de Cristo escondido nos textos do Velho Testamento pode ser associado com a teologia imagética e performática que Agostinho apresenta acerca dos salmos. A prática de cantar os salmos traduz-se bem no sentido da música ritualística que se instaurava na época. Existia certa primazia do texto sobre a melodia, justamente porque no texto é Deus mesmo que nos fala, e a melodia é uma criação humana para elevar espiritualmente a prática terrena do fazer musical. Quando se trata de transmitir o discurso de Deus nas Escrituras para os fiéis através do canto dos salmos, Agostinho se encanta e deleita.

As homilias de Agostinho eram munidas de diferentes perspectivas, mas sempre com centralidade para o ensinamento da Palavra de Deus. Para ele, esse era o mais importante de seus deveres. Segundo Amato (2015, p. 70) “a duração do seu sermão dependia do tema, da disposição do orador e da atenção do público. Normalmente, variava entre meia hora e uma hora de duração”. Agostinho mantinha em seu discurso o caráter confessional, além disso tais momentos constituíam-se como “uma confissão permanente, como o livro que leva esse título: confissão da ternura de Deus e de sua própria fraqueza” (HAMMAN, 1989, p. 188).

Com a materialização desses discursos nas *Enarrationes in Psalmos* Agostinho não pretendia realizar uma obra estritamente apologética, filosófica ou exegetica. Por se tratar de textos transcritos de falas homiléticas, o conteúdo seria certamente profundo, por se tratar de Agostinho, contudo os interlocutores eram os fiéis da comunidade. Ao contrário dos diálogos agostinianos, nos quais ele sempre interage com algum interlocutor letrado para discutir determinado assunto, em *Enarrationes in Psalmos* os interlocutores do “diálogo” são os não-instruídos.

Seus comentários não são, por isso obra de especialista nem dirigidos a especialistas. Agostinho, portanto, não elabora, obra de cientista bíblico, mas de pastor que visa diretamente a alimentar o seu rebanho. Sua tarefa consistia em fazer ver, ao homem pecador, desesperançado, filho de um império que ruía, a possibilidade de salvação (FRANGIOTTI, 1997, p. 19).

Agostinho era defensor de um estilo literal de interpretação do texto bíblico. Contudo, sabia que isso pouco dizia ao espírito dos fiéis. Por isso, a forma semântica

com que trabalhava suas pregações envolvia ao máximo a vida cotidiana do povo. Era utilizado um método para alcançar, o quanto possível, através da salmodia, os mistérios ocultos na letra. O mestre de Hipona não poucas vezes utilizou a metáfora para reflexões sofisticadas sobre o texto bíblico. No sermão proferido na basílica da Massa Cândia sobre o salmo 144, Agostinho aprofunda o sentido de movimento duplo que as Sagradas Escrituras possuem: de Deus, que quis louvar a si mesmo e que se dirige ao homem, e do homem que se dirige a Deus. Essa ideia é figurada no ato de cantar os salmos de forma responsorial, que ilustra o caráter pedagógico das palavras que o homem recebeu do próprio Deus.

A pregação agostiniana estava volvida a uma formação a partir das coisas visíveis para as invisíveis (*Enarr. in Ps.*, 44, 6). Além disso, o texto e a forma de como eram vivenciados por aquelas comunidades traziam à tona os mesmos sentimentos do povo judeu relatados nos Salmos. Assim, o fiel gemia, sentia-se perseguido, enfermo, preso e escravo, dado o sentido que os Hinos tinham para aquele povo.

Junto a todo o discurso homilético, Agostinho introduz algo bastante particular para sua teologia e que influenciaria todos os pensadores posteriores a ele na Idade Média. Cristo é quem fala nos Salmos. Toda a profecia do Antigo Testamento remete a ele. O louvor jubiloso dos Hinos é volvido para a história de Cristo. Agostinho ressalta que a graça é que produz o deleite, a cura e a libertação através das vivências em comunidade junto ao texto. Trazer todo o sentimento vivido pelo povo judeu à luz de Cristo pode ser considerado como o centro hermenêutico agostiniano. No cosmos figurativo das Escrituras, Cristo encontra-se escondido em todo o Antigo Testamento.

O canto dos salmos possui função salvífica e pedagógica. Através da instrução contida no texto e do prazer nas melodias, os cristãos construíram em torno da prática responsorial dos salmos uma escola de oração. É o melhor caminho para louvar a Deus: “O canto dos salmos pode chegar a ser, um índice vital do estado espiritual do cristão, no qual apalpa suas próprias relações mais íntimas com Deus” (BASURKO, 2005, p. 46). Feito esse itinerário acerca da presença do canto e da música no legado agostiniano, passamos ao último momento de nossa reflexão, que se concentrará no que Agostinho chamou de *jubilus*.

3.4 JUBILUS AGOSTINIANO: A MÁXIMA DA EXPERIÊNCIA ASCÉTICA

Na ótica agostiniana, o canto não é propriamente/somente um ato linguístico, visto que existe a possibilidade de cantar sem palavras. O mesmo acontece com a oração, em que há a contingência de cumpri-la a sós, em silêncio (MAMMÌ, 2017).

Sobre esse silêncio no canto e na oração, encontram-se duas famosas passagens bíblicas: uma do texto veterotestamentário, do livro dos Salmos²⁹, e outra do Novo Testamento, do livro de Mateus³⁰. Mammì (2017, p. 324 – grifos do autor) escreve que “o quarto fechado é interpretado por Agostinho, metaforicamente, como espaço interior, mental (*penetralia mentis*). [...] no pensamento, as palavras têm a função mnemotécnica de chamar à mente os conteúdos da consciência”. Assim, os signos linguísticos possuem uma opacidade, e demandam que o interlocutor já conheça algo relativo ou a coisa de fato. Com as palavras, aprende-se apenas signos, isto é, sinais sonoros, que, deliberadamente, foram carregados de sentido ao longo do desenvolvimento da humanidade.

Dessa maneira, as palavras da oração ou do canto, como ato interior, funcionam como lembretes para as operações do pensamento. Por esse silêncio, o fazer musical se aproxima bastante da oração, e, como ato litúrgico, o canto também era utilizado como modalidade de reza:

Rezar implica mergulhar em si mesmo, já que Deus habita as profundezas da alma; de modo análogo, quando cantamos para nosso prazer pessoal, nos dirigimos a nós mesmos, afastando-nos do mundo. Cantar significa abandonar-se aos próprios ritmos vitais, tomando-os não como instrumento para a satisfação de necessidades ou desejos, mas como valores em si, expressões íntimas de uma beleza universal; rezar significa reconhecer em nós (em Deus, que está em nós) a origem dessa beleza e dialogar com ela (MAMMÌ, 2017, p. 328).

Agostinho desenvolve que o canto na liturgia é um ato de interiorização³¹ e conexão com a comunidade. Além disso, o hiponense “concebe que a música purificaria a alma e seria uma ferramenta de catarse, pois somente os espíritos puros

²⁹ Salmo 4,5: “Falem em seus corações, e mortifiquem-se em seus aposentos”.

³⁰ Mateus 6,6: “Tu, porém, quando oraes, entra no teu quarto, e, fechada a porta, ora a teu Pai em segredo”.

³¹ O hiponense desenvolveu o fator da interioridade a partir das próprias escrituras. Paulo diz na primeira carta aos Coríntios (3,16): “Não sabeis que sois o templo de Deus, e que o espírito de Deus mora em vós?” Também na carta aos Efésios (3,16) existe uma indicação para isso: “Cristo habita o interior do homem”.

subiriam aos céus, como pregava e continuava apostolando a Igreja Católica” (AMATO, 2015, p. 116). Ao seguir que a música possui um aspecto natural e sensível, Agostinho converge novamente com Pitágoras, na expressão catártica do fazer musical na alma. Assim, a música, além de utilidade no rito já precedente, funciona como ótimo instrumento de evangelização. Foi pelo segundo aspecto que Ambrósio conquistou a atenção de Agostinho. Além de toda eloquência e inteligência das Escrituras que tinha o bispo de Milão, Ambrósio havia instaurado o uso do canto dos Salmos e outros hinos, a fim de promover a evangelização e maior participação dos fiéis. Assim registrou no livro IX das *Confessiones* (VII, 15):

Não havia muito tempo que a igreja milanesa começara a praticar esse gênero de estímulo e consolo, com grande desempenho dos irmãos em juntar vozes e corações. Mal se passara um ano, ou pouco mais, que Justina³², mãe do imperador criança Valentiniano, perseguira teu homem Ambrósio por cauda da heresia dela, porque fora seduzida pelos arianos. O santo povo pernoitava na igreja, pronto a morrer com seu bispo, teu servo. Lá minha mãe, tua ancila, entre as primeiras em solicitude e vigílias, viviam em oração. Nós, ainda frios ao calor de teu Espírito, contudo sentíamos a tensão da cidade atônita turbada. Foi então que se estabeleceu cantar hinos e salmos à moda das terras de Oriente, para que o povo não adoecesse de tristeza; e a prática foi mantida desde então até hoje por muitos, aliás, por quase todos os teus rebanhos, e imitada no resto do mundo.

O canto ambrosiano – assim conhecidos os hinos compostos ou implementados pelo bispo – nasceu da forte capacidade organizadora de Ambrósio em sua comunidade. Sabendo da função catártica e espiritual do canto, o bispo de Milão inseriu a sua prática na vida da Igreja, especialmente a partir dos salmos, a fim de instituir uma espécie de catequese permanente e como parte essencial do rito litúrgico (e de resistência da comunidade). Ambrósio é o Padre que usa a salmodia bíblica como escola de oração cristã. Certamente, sua influência acaba chegando a outros bispos e comunidades, ao ponto de ser prática oficial da liturgia o canto da salmodia ainda atualmente.

Se os Padres não se preocupam diretamente com a estética musical, falam, pelo contrário, com muita frequência do canto, por exigências de seu próprio ministério pastoral. Sendo o canto a atividade mais comum dos cristãos reunidos em assembleia, é natural que os pastores tratassem de expor e de

³² Lupi (2014, p. 89) lembra que a “perseguição de Justina e o refúgio dos fiéis com Ambrósio aconteceram no ano de 385, dois anos antes do batismo de Agostinho, mais de 20 depois da passagem de Hilário de Poitiers por Milão. [...] O certo é que a partir de Milão, e quando Agostinho era discípulo de Ambrósio, o ‘canto ambrosiano’ se espalhou pelas igrejas”.

considerar os valores espirituais desse exercício aos olhos dos fiéis (BASURKO, 2005, p. 21).

O canto dos salmos será o elo de salvação dos fiéis do pecado e reconciliação com Deus. Assim, aquilo que Orfeu cantava e tocava, deleitando toda a natureza, agora é figurado pelo Cristo ressuscitado, que é a medicina divina para a cura do espírito humano: uma catarse através do prazer do canto.

A melodia musical, com o prazer que naturalmente produz em nós, tem uma missão providencial, querida por Deus para nossa salvação. A tendência ao prazer é congênita à natureza do homem. O próprio Deus havia proposto ao homem, desde os primeiros dias de sua existência, como estímulo para a virtude, a deleitação e a fruição de uma felicidade futura (BASURKO, 2005, p. 33)

Outra vez dando destaque para a nossa leitura, podemos dizer que a música, desde o judaísmo antigo, foi associada à prática ascética. A experiência que os crentes fazem do Sagrado parte sempre de uma linguagem. Mesmo na oração silenciosa a linguagem aparece como fruto da consciência de si. Em Agostinho esta consciência é conhecida como interioridade.

Agostinho declarou que Deus se encontra no mais íntimo do homem e que para encontrá-lo é preciso tecer um caminho interior rumo ao Sumo Bem. É preciso voltar-se para si mesmo e buscar a Deus e o sentido da própria existência, como, pela terceira vez nesta pesquisa, podemos recordar nas clássicas palavras de Agostinho: “Não saias de ti, mas volta para dentro de ti mesmo, a Verdade habita no coração do homem” (*De vera rel.*, XXXIX, 72). Naturalmente, a tese agostiniana de um Deus interior não declara que se pode atingir Deus plenamente na vida terrena. Contudo, uma vida interior junto a Deus já anuncia a eternidade celeste.

O *eu interior*, a música e o silêncio possuem uma relação muito estreita. Ao contrário do que se imagina o *não-dito* muitas vezes tem muito mais a comunicar do que o dito. O rezar e o cantar, para Agostinho, estão além da linguagem, ou pelo menos situam-se fora, como que parcialmente; visto que é possível rezar em silêncio e cantar sem palavras. A música como oração é tomada como uma via de acesso ao *eu interior*, no qual habita Deus. Mesmo o silêncio foi bastante evidenciado em suas homilias, porque demonstrava uma interiorização da linguagem na consciência.

No *De Musica* (I, III), Agostinho afirma que “a música é a ciência dos movimentos bem ordenados. Sem dúvida, pode-se dizer que os movimentos são

regulares quando observamos com arte as medidas do tempo e repouso”. Como visto acima, a arte musical é uma afecção do intelecto. Contudo, seus desdobramentos não podem ser entendidos pela razão.

Todo o fazer musical voltado para o rito religioso possui função dentro da espiritualidade. No rito cristão, de que Agostinho compactuava, a música é um meio de afastamento e aproximação do homem mesmo. Afastamento porque o distancia das coisas terrenas e materiais; aproximação porque Deus permanece no interior do homem como seu substrato.

O *telos* do pensamento agostiniano sobre a música é, então, o *jubilus*. O silêncio vocal entra no pensamento musical do período patrístico para seguir o conselho bíblico: “cantai com o espírito e cantarei também com a mente” (1Cor 14, 15). Nesta passagem da carta aos Coríntios, Paulo dá enfoque à importância de interiorizar o canto, para que se cante também com o espírito. É um movimento duplo: (a) cantai sempre com o espírito, e não apenas com meras repetições vocais; (b) cantai também com a voz do coração, sem vocalização audível de palavras.

Nesse caminhar, o silêncio dá lugar ao louvor interior, puramente mental, no qual o interlocutor é o próprio Deus. Essa atitude vai em confluência com a prática responsorial do canto dos Salmos, na qual o fiel aguarda sua vez de repetir em comunidade o refrão. Nesse meio tempo, acompanha o cantor salmista com um canto interno, sem palavras. Nessa prática, o fiel pode meditar interiormente o texto enquanto ouve o canto vocal do cantor solista. Xabier Basurko complementa sobre a importância do sermão após o canto do salmo para esta interiorização:

O canto cristão deve ser a expressão do homem, dotado de inteligência, não a repetição de sons sem vida. Fiel cristão há de esforçar-se em prestar atenção àquilo que se canta no salmo; com a meditação própria e com as explicações de seus pastores vai adentrando-se nos tesouros ocultos de seu sentido espiritual. Desta forma, chegará a alcançar uma perfeita sintonia entre o que a voz proclama ao exterior e o que a mente entoia no interior (BASURKO, 2005, p. 44).

O canto da melodia irá mover o cristão para dentro de si, num movimento que transforma a voz do cantor em interioridade e sentimento. O texto fica encarregado de criar uma sinfonia de paz e tranquilidade dentro do espírito tanto daquele que canta como no que ouve. Assim, os dois ficam conectados num só espírito de oração. Nesse sentido, ainda mais, o canto é uma escola de oração cristã, sobre o que Basurko auxilia-nos mais uma vez:

Como em um teatro é necessário fazer silêncio para escutar o canto do coro, assim, também é necessário o silêncio interior em nossa alma para receber a palavra de Deus. No canto do salmo, a melodia tem esta função de realizar o silêncio em nosso interior, para que seja eficaz o contato que o homem estabelece com a palavra divina no próprio salmo (BASURKO, 2005, p. 61).

O comentador traz a perspectiva de que, assim como em um concerto é preciso silêncio, para que o sentimento da melodia possa adentrar em nossa alma, também é preciso certa preparação. O papel da melodia é levar o dito do texto para nossa alma, mas se a alma estiver atribulada, a música não terá lugar, porque é uma arte que exige concentração e preparação. A alma precisa de desprendimento para que a melodia a leve à harmonia espiritual.

O canto interior é, muitas vezes, comparado com a alegria e o amor. No Sermão 33 Agostinho diz que cantar é próprio de quem ama. O canto vem a ser a exteriorização do amor, como que numa necessidade natural de quem ama. No sermão ao Salmo 72 ele disse que “quem canta o louvor, não apenas canta, mas louva também com alegria; quem canta o louvor, não somente canta, mas ainda ama aquele a quem canta” (*Enarr. in Ps., 72, 1*).

O amor se comunica por si próprio. A alma que ama não é capaz de enganar, se assim faz, está domada pelo pecado. O amor é sempre ligado com a verdade superior, como ele poderia promover o mal? O canto do coração é legítimo quando atrelado ao amor. Amor e coração sempre estiveram presentes no pensamento de Agostinho de formas bastante peculiares. Segundo Tarcisius J. van Bavel (2018, p. 109 – grifo do autor):

O amor é o que há de mais profundo para caracterizar o ser humano. Ciência e conhecimento podem ter muita importância, mas, como tais, não podem tornar uma pessoa boa. Só o amor pode fazê-lo. Que sentido há em saber o que é bom se isso não for amado? Sem amor, o conhecimento não pode salvar-nos. [...] Pelo amor, somos arrastados para fora de nós mesmos, além dos limites de nosso pequeno mundo chamado “eu”.

O texto do comentador acima está de muito acordo com o que escreveu Agostinho na abertura de suas *Confessiones* (I, I, 1): “Nosso coração é inquieto, até repousar em ti”. O encontro do amor com o coração é a figuração perfeita do plano de Deus para a vida dos indivíduos. Nessa relação, o canto entra como o elo que torna um só o que ama e o que é amado. Por isso, o amor não poder ser apenas proclamado, deve ser vivido. “As pessoas podem ser cristãs apenas no nome; seu

modo de vida, seu comportamento, sua falta de fé, de esperança, de caridade mostram que não são aquilo de que são chamadas” (BAVEL, 2018, p. 110).

Destarte, o amor é um movimento tanto interno quanto externo, assim como o canto de louvor. O canto, como já visto, é uma expressão do amor dos indivíduos por si mesmos e por Deus. Aquele que canta, no som de sua voz demonstra afeto ao interlocutor e, pelo silêncio de sua alma, louva a Deus.

O louvor, no pensamento de Santo Agostinho, inclui sempre e necessariamente o amor. Se alguém lhe objeta que também se pode louvar a um inimigo, ele responderá que haverá nesse inimigo alguma qualidade da alma pela qual é amado; assim então, nunca há louvor sem amor (BASURKO, 2005, p. 85).

Acerca da interioridade do canto e de sua função catártica – objetos de dissertação no *Primeiro Movimento* dessa pesquisa – Agostinho vale-se de um exemplo sua própria vida. Sua conversão foi marcada pelo canto dos salmos e hinos, bem como dos sermões de Ambrósio acerca das Sagradas Escrituras. É bem o que o próprio hiponense viria a inserir como prática comum em sua comunidade:

Quanto chorei, comovido profundamente por teus hinos e cânticos, que faziam ressoar suavemente tua igreja! Aqueles sons enchiam meus ouvidos e destilavam a verdade em meu coração; um sentimento pio transbordava dali, e escorria em lágrimas; e elas me faziam bem (*Conf.*, IX, VI, 14).

Agostinho foi um grande místico. Certamente a música o ajudou bastante nessa caminhada. Uma forma de canto que lhe agradou bastante e que ele ajudou a propagar foi o *jubilus*. Essa forma bem particular de cantar é o prolongamento vocalizado de alguma sílaba ou final de palavras que, segundo Basurko (2005), pode ser o último *a* do *aleluia*, mas não temos nenhum texto de Agostinho que se refira explicitamente a isso. No sermão ao Salmo 99 (*Enarr. in Ps.*, 99, 4) ele diz:

Quem jubila não pronuncia palavras. O júbilo é som alegre, sem palavras. É a voz da alma, transbordante de alegria, a exprimir quanto possível seu afeto, sem dar-lhe sentido preciso. O homem, com alegria e exultação inexprimíveis e ininteligíveis, deixa transbordar sua alegria, sem palavras. Demonstra na voz a alegria, mas repleto de excessivo gáudio, não o explica oralmente.

Esse tipo de canto é bastante encontrando nas tradições profanas (BASURKO, 2005). E, era um exercício dos Padres retirá-lo de dentro das Igrejas.

Mas Agostinho sabe como interpretar bem essas questões, afinal, como ser considerado profano aquilo que naturalmente nos agrada? Agostinho entendia, com base numa ontologia de cunho platônico, que tudo o que existe é obra de um só criador. Como Deus é bom, todas as coisas são boas à sua maneira. O eixo principal do pensamento de Agostino concentra-se em como usar das coisas para fruir a Deus. No caso do canto do *jubilus*, não há problemas no fato de que essa mesma tradição esteja em outras manifestações religiosas, o papel do cristão é saber como utilizá-la de modo substancialmente adequado para o louvor a Deus.

Nessa época, as vocalizações estavam em todos os lugares, tanto nas tradições profanas como na Igreja. E o *jubilus* é essencialmente uma manifestação de alegria. Ao comentar sobre os versículos do Salmo 26 Agostinho escreveu:

“Andei ao redor e imolei em seu tabernáculo uma vítima de júbilo”. Imolamos uma vítima de júbilo, imolamos uma vítima de alegria, vítima de agradecimento, de ação de graças, vítima inefável. Mas onde? Em seu próprio tabernáculo, na santa Igreja O que imolamos? Uma alegria superabundante e inenarrável, sem palavras, com sons inefáveis. Isto é que é vítima de júbilo. Como foi procurada, onde foi encontrada? Andando ao redor. Diz o salmista: “Andei ao redor, e imolei em seu tabernáculo uma vítima de júbilo”. Tua alma percorra toda a criação. Em toda parte, te clamarão as criaturas: Deus me fez. É uma recomendação para o artista tudo o que deleita em sua arte. Quanto mais percorreres o universo, refletirás, conceberás o louvor do artífice. Vês os céus, grandiosa obra de Deus. Vês a terra. Deus fez as numerosas sementes, as variedades dos gérmenes, a multidão dos animais. Vai ainda dos céus à terra. Nada omitas. Em toda a parte, se fala do Criador. A própria beleza das criaturas são vozes a louvar o Criador. Quem, porém, descreverá toda a criação? Quem enumerará seus louvores? Quem dignamente exaltará o céu e a terra, o mar e tudo o que eles contêm? No entanto, trata-se apenas de coisas visíveis. Quem louvará de maneira condigna os anjos, os tronos, as dominações, os principados, as potestades? Quem encarecerá devidamente nosso vigor, que desenvolve o corpo, move os membros, estimula os sentidos, faz a memória abranger tantos fatos, e discernir tantas questões o intelecto? Quem o apreciará adequadamente? Aliás, se estas criaturas de Deus dão tanto trabalho para se chegar a uma expressão humana, que sucederá ao se tratar do Criador, a não ser faltarem as palavras e só restar o júbilo? “Andei ao redor e imolei em seu tabernáculo uma vítima de júbilo” (*Enarr. in Ps., 26, 12*).

Essa prática já foi encontrada em outras tradições anteriores ao cristianismo e o mais antigo canto cristão registrado, nos papiros de Oxyrynchos, remete ao século III d.C., ou seja, relativamente próximo ao tempo de Agostinho (E. J. WELLESZ, 1945). Em um estudo de musicologia histórica, foi feita a reconstrução do texto e a tradução para a notação em partitura moderna. Na figura que segue (cf. Fig. 5), com destaque para a parte final do Hino, pode-se observar como ocorre a repetição da mesma vogal na palavra *Amén* (amém).

Figura 5: Parte final do Hino



Fonte: E. J. WELLESZ, 1945, p. 36

O trecho foi reconstruído na Clave de Fá. Na primeira repetição, ocorre o alongamento em ritmo de tercina no sentido ascendente. Já na segunda vez, a primeira vogal é alongada no período de uma única colcheia. Apesar dos musicólogos terem interpretado esse papiro de diferentes maneiras, pelo menos nesse final, há algum consentimento (BASURKO, 2005). O mais importante para nossa pesquisa não é a real altura das notas do manuscrito, mas entender que já há algum tempo a vocalização de sons sem palavras completas se tornara comum – como está presente nas constantes recorrências de Agostinho ao *jubilus*.

O *jubilus* parte desses alongamentos de certas letras ou até mesmo sílabas. Segundo Agostinho, isso acontece naturalmente em nós. A alegria e o amor que tem no coração do indivíduo que está intimamente ligado a Deus pela interioridade não são expressas apenas por palavras. As palavras, aqui, perdem força; o inefável precisa ser expresso de outra forma. No sermão ao Salmo 99, o mestre usa de uma observação que fez sobre os agricultores para explicar aos fiéis como ocorre o *jubilus*:

Os trabalhadores do campo são os que mais se dão ao júbilo. Os ceifeiros, os vindimadores, os que colhem frutos, contentes com a abundância da messe, satisfeitos com a fecundidade e a fertilidade da terra, cantam exultantes; entremeiam nos cânticos sons sem palavras, em expansão alegre. A isso denominam júbilo. Se alguém não o sabe, por não ter aplicado a atenção ao fato, advirta agora. Oxalá não encontre o que advertir, não descubra Deus a quem punir. Como, no entanto, não cessam de nascer os espinhos, reconheçamos o júbilo reprovável nos que se regozijam mal, e a Deus ofereçamos o júbilo merecedor de coroa (*Enarr. in Ps.*, 99, 4).

Tal referência corrobora, mais uma vez, a verdade de que o *jubilus* também se faz presente nas tarefas mais cotidianas da vida, como expressão da alegria fundamental de ser e viver – um otimismo sempre presente na ontologia agostiniana. O eixo de Agostinho no sermão 99 é explicar como utilizar o *jubilus* para expressar louvores a Deus de forma a construir um caminho de ascese. No sermão ao Salmo

32, ele também fala das pessoas que trabalham com a colheita e reitera como o *jubilus* é propriamente a expressão do coração:

Não procures palavras, como se pudesse explicar em que Deus se compraz. Canta “com júbilo”. Cantar bem a Deus é cantar com júbilo. O que quer dizer: cantar com júbilo? Entender, não poder explicar com palavras o que se canta no coração. Pois, aqueles que cantam na colheita, na vinha, em algum trabalho pesado, começando a exultar de alegria por meio das palavras dos cânticos e estando repletos de tanta alegria que não podem exprimi-la, deixam as sílabas das palavras e emitem sons jubilosos. O júbilo é som significativo de que o coração está concebendo o indizível. E diante de quem é conveniente tal júbilo senão diante do Deus inefável? Inefável é aquilo de que é impossível falar. E se não podes falar e não deves calar, o que resta senão jubilar? O coração rejubila sem palavras e a imensidão do gáudio não se limita a sílabas. “Cantai-lhe bem com júbilo” (*Enarr. in Ps.*, 32, *sermo* I, 8).

A expressão do homem é naturalmente o *jubilus*, um caminho interior que deixa *vazar* a louvação através de vocalizações. No rito religioso, a música se encontra vestida de vários modos. Agostinho buscou retratar o fazer musical lógico (*De Musica*), pedagógico e místico (*Enarrationes in Psalmos*). O hiponense compreendia que a prática musical era benéfica para a alma, e, como uma arte que se ocupa da palavra e do som, viu que era passível de ser utilizada para a educação e para a mística da comunidade. Daí a música ter, paulatinamente, se tornado parte essencial da liturgia. Ratzinger (2017, p. 75) comenta que:

A liturgia e a música foram irmãs desde as suas origens. Desde o instante em que o homem quer louvar a Deus, a simples palavra não mais lhe basta. Falar com Deus está para além dos limites da linguagem humana. Assim, o homem sempre recorreu à música, ao canto, e aos sons dos instrumentos, vozes da criação. O louvor divino não é matéria exclusiva do homem. Louvar a Deus é participar, com a nossa voz, da fala de todas as coisas.

O ensejo do santo padre nos conduz mais uma vez ao pensamento ascético de Agostinho. Por sua natureza, a música pode ajudar na vida espiritual de modo bastante profícuo. Além do aspecto catártico que ela possui, também é manifestação do amor. Destarte, a música sacra – música feita para ser tocada nas celebrações ou em ambientes religiosos – não deve ser uma ocasião de mera exibição musical e de músicos, isso já está imbuído na apresentação. É preciso sempre buscar o caminho de ascese, deixar-se conduzir pela melodia para a louvação. É um caminho de sobriedade na embriaguez da fé.

Agostinho, de certo modo, ajudou a reforçar a tradição do canto religioso, mas, como visto ao longo de nosso caminho, não apenas o canto litúrgico, mas o

canto e a música em geral, como formas integrais para se chegar a Deus. O som tem esse poder, de nos levar aos confins da alma, no mais íntimo de nós mesmos. O fazer musical ajudou Agostinho tanto pela formalidade da boa modulação, quanto pela pedagogia da oração e pelo *jubilus*. Sendo este último, na visão do hiponense, a expressão máxima daquilo que pode significar a música para um cristão: a manifestação vocal de uma espiritualidade, pautada no canto.

CODA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desse ensejo não consigo concluir muito, ou apenas muito pouco. Foram tantas perguntas ao longo do caminho, tantos empecilhos, mas creio que chego ao final com ao menos algumas respostas. Não se tratou de uma tentativa de construir algo extremamente novo dentro da vasta ágora acadêmica. Pelo contrário, ensaiou-se sempre às margens de um tema bastante intrigante para quem vos escreve.

O caminho proposto por esta pesquisa foi se modificando ao longo do percurso. Por inúmeros motivos, a cada leitura um mundo novo de ideias e possibilidades nascia, ao passo que a estrutura inicialmente descrita no Projeto de Pesquisa foi sendo ao menos parcialmente modificada. Foi preciso muitas leituras para compreender que o espoco principal de minha investigação era uma espécie de suíte violoncelística.

Sem o *Préludio* de uma suíte não se sabe qual o *tom* da peça. Os dois *movimentos* deste texto se enquadram nas outras danças que compõem uma suíte. E a *Coda*, a esta altura? É a parte onde o compositor faz algo diferente (ou não). É quando ele, antes de acabar por definitivo a peça, mostra que tem algo a mais, uma outra melodia, talvez; às vezes o mesmo tema com um ritmo diferente, enfim... A tentativa aqui foi de espelhar, nem que seja um pouco, na estrutura de uma peça musical.

Foram longos meses de pesquisa, horas e horas dentro do quarto, no escritório da casa de amigos, na salinha da faculdade. Apenas lendo e pensando sobre esse assunto que tanto me intriga. A escrita de uma obra acadêmica é solitária. Muitas vezes ficamos pasmados nesse mundo da escrita e nos perdemos. Acabamos por perder o fio da meada e temos que tomar cuidado para não esquecer que isso é um contributo importante, que ficará como legado a outros, além de contribuir conosco mesmos e com os nossos problemas de investigação.

No meio de todo o turbilhão que é a vida, descobri coisas maravilhosas. Apeguei-me ao texto, às leituras, às pesquisas. Descobri uma espécie de amizade para com Agostinho. Foram 15 obras lidas e relidas para a construção deste texto. Sabemos que a obra desse célebre autor é vastíssima, mas considero que essas 15 são muito basilares para a compreensão geral de seu pensamento, sem reduzir o

texto que ora presto à conclusão a uma espécie de saudosismo pouco relevante. Minha própria idade denota que estou a meio caminho como pesquisador, mas conquistas devem ser celebradas.

Neste tempo de dois anos, algo me acompanhou de uma forma muito próxima: a música. Ouvi muitas coisas, mas gostaria de ressaltar e registrar particularmente uma delas. O concerto para violoncelo e orquestra de Anna Clyne, intitulado *DANCE*. O álbum foi lançado em 2020, no ápice da pandemia da COVID-19. É interpretado pela renomada violoncelista Inbal Segev, em parceria com a London Philharmonic Orchestra, conduzidos pela maestrina Marin Alsop. Foi, inclusive, indicado ao Grammy de melhor álbum de música de concerto, embora, infelizmente, não tenha obtido a laureação.

A peça é estruturada em cinco movimentos de curta duração e a compositora se inspirou em um poema de Rumi, poeta e teólogo persa do século XIII. Cada movimento ganhou o nome de uma linha do poema, como se segue:

DANCE: I. when you're broken open

DANCE: II. if you're torn the bandage off

DANCE: III. in the middle of the fighting

DANCE: IV. in your blood

*DANCE: V. when you're perfectly free*³³

A obra de Clyne foi descrita pelo *The Guardian* (2020) como mística e vibrante. Além disso, a matéria ainda acrescenta que “às vezes, ela toma emprestado da música folclórica – particularmente destaca ecos judaicos e irlandeses em sua escrita melódica – e às vezes de modelos clássicos, especialmente barrocos, mas a fusão é sempre maravilhosamente rica e atraente”.

É uma obra extremamente pessoal e impactante. Ao longo de todos os capítulos me fez companhia. Nos momentos de tristeza, me acompanhou na desesperança. Nos momentos de euforia e alegria, me ajudou a comemorar. É uma peça muito significativa para mim. Em cada movimento, Clyne consegue repassar a

³³ Dance quando você estiver com as feridas abertas (Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=La22CjPFbLY>).

Dance se você retirou seu curativo (Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=2NDSzFJ4d3M>).

Dance no meio da guerra (Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=2wS9G7vhk60>).

Dance no seu sangue (Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=pozGX1GWvNU>).

Dance quando você estiver finalmente livre (Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=TomxxO1mlkk>).

mensagem dita por Rumi no poema e, claramente, cada movimento fez lugar em algum momento da jornada ora concluída.

Essa caminhada termina por aqui, mas isso é apenas simbólico. O mundo da filosofia e da música é gigante, e estou certo de ainda ter uma longa estrada pela frente. Todas as descobertas ao longo do caminho foram muito importantes para a construção final desta pesquisa. O pensamento musical não só de Agostinho, mas de todos os autores da Patrística, tem muito ainda a nos dizer. Infelizmente, pelo tempo e especificidade da escrita, não pudemos colocar outras perspectivas de autores que concordavam e discordavam do hiponense.

Pelo menos dois pontos são muito importantes a serem realçados do trabalho. 1) Escrever um *Prelúdio* foi de exímia importância para a compreensão do pensamento agostiniano. Não há como aprofundar-se no pensamento de um autor sem antes entender seus precedentes e formações. Essa parte da pesquisa foi bastante basilar para o que viria a seguir, porque ofereceu condições de compreender melhor as escolhas metodológicas de Agostinho e de onde poderia advir aquele pensamento. 2) A música é transpositora do cosmos. Ela nos mostrou, quase numa personificação de entidade própria, como tem poder sobre a alma humana. Através das leituras, percebi como em todas as épocas a música se fez presente e que o debate sobre seus benefícios ou malefícios à alma é também bastante antigo.

Nesse ínterim, aprendi bastante. O modo como Agostinho argumenta sobre sua visão ontológica do universo nos mostra que a música pode sim ser benéfica à alma e auxiliá-la a chegar a Deus. A música tem um poder de movimento, de levar a mente para nosso interior. É uma arte que, só com a matéria do som, causa grande impacto em todo o corpo. Assim pudemos observar nos sermões e homilias sobre os Salmos elaborados por Agostinho.

No *Segundo Movimento*, ficou bastante nítido que a discussão de se a música é benéfica ou não à alma é algo antiquíssimo e, como comenta Ratzinger (2017), essa discussão durou e dura até hoje. Em nossas ideias finais, coloco novamente que estou completamente de acordo com Agostinho: a música é, sim, benéfica à alma; mas não só isso: é benéfica ao corpo como um todo. Quanto a isso, o *Primeiro Movimento* muito contribuiu com nosso argumento, sobretudo quando adentramos a seara do pensamento Grego Antigo: como no mito de Orfeu sua música era capaz de curar não só a alma e o corpo humano, mas também mover toda a natureza.

Como em um círculo, volto ao início desta *Coda*. Não quero concluir esta pesquisa. Quero deixá-la em aberto, quero voltar mais vezes a este texto. Quero reviver minhas leituras, quero investigar mais sobre este assunto.

Pensar o século IV é pensar em uma época de bastante debate filosófico e teológico. É a época das heresias nascidas e combatidas em contexto de efervescência do cristianismo. Cada um deveria defender suas ideias – mas isso entre os grandes intelectuais. Num mesmo tempo, o que faziam os pobres cristãos iletrados, senão apenas louvar a Deus em sua fé através do canto de hinos e Salmos?

Os cristãos da época de Agostinho só tinham voz em seu canto de louvor ou de tristeza. Sempre esperançosos, eles ouviam as pregações de seus pastores e era nesses momentos que aprendiam mais sobre sua crença. Desse modo, Agostinho empenhou-se para entregar algo não só para os fiéis de sua época, mas para a posteridade – na escrita e na manutenção de seus sermões e diálogos.

Este trabalho mostrou-me muitos aspectos de como o fazer musical é importante para a formação dos indivíduos, seja pela via da lógica, pela pedagogia ou pela via ascética, seu ponto de culminância. Assim, ao final do que desde o primeiro instante considerei a composição de uma *Suíte*, continuo a trilhar o caminho da vida em suas variadas experiências; e a música tem sido uma ótima guia.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE AGOSTINHO:

AGOSTINHO. *A doutrina cristã*. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002. (Patrística, 17).

AGOSTINHO. *A Música*. Tradução de Érico Nogueira. São Paulo: Paulus, 2021. (Patrística, 45).

AGOSTINHO. *A Trindade*. Tradução e introdução Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 1995. (Patrística, 7).

AGOSTINHO. *A verdadeira religião; O cuidado devido aos mortos*. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002. (Patrística, 19).

AGOSTINHO. *Comentário aos Salmos*. Tradução das Monjas Benedictinas do Mosteiro de Maria Mãe do Cristo – Caxambu. São Paulo: Paulus, 1997.

AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução e prefácio de Lorenzo Mammì. 2. ed. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2017.

AGOSTINHO. *Contra os acadêmicos*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2014. (Vozes de Bolso).

AGOSTINHO. *De Magistro*. Tradução de Antonio A. Minghetti. Porto Alegre: Editora Fi, 2015.

AGOSTINHO. *O livre-arbítrio*. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2014. (Patrística, 8).

AGOSTINHO. *Retratações*. Tradução e notas de Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 2019. (Patrística, 43).

AGOSTINHO. *Sermões*. Disponível em <https://www.augustinus.it/latino/discorsi/index2.htm> Acesso em: 01 de jan. de 2023.

AGOSTINHO. Sobre a Dialética. In. AGOSTINHO. *O Trivium de Santo Agostinho*. Tradução de Roger Campanhari. São Paulo: Kírión, 2021, p. 155-185.

AGOSTINHO. *Sobre a Música*. Tradução de Felipe Lesage. Campinas: Ecclesiae, 2019.

AGOSTINHO. *Sobre a potencialidade da alma*. Tradução de Aloysio Jansen de Faria. Petrópolis: Vozes, 2013.

AGOSTINHO. Sobre a Retórica. In. AGOSTINHO. *O Trivium de Santo Agostinho*. Tradução de Roger Campanhari. São Paulo: Kírión, 2021, p. 129-154.

DEMAIS OBRAS:

AMATO, Rita de Cássia Fucci. *Santo Agostinho: Deus e Música*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

ARAKAKI, Marcos. *A história da música clássica através da linha do tempo*. Belo Horizonte: Editora do autor, 2018.

ARAÚJO, Hugo Filgueiras de. *A dualidade corpo/alma, no Fédon, de Platão*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2009, p. 96.

BALBONI, André. *Sopro das Musas: fundamentos filosóficos da música*. Prefácio de Gilberto Safra. São Paulo: Odysseus, 2018.

BASURKO, Xabier. O canto cristão na tradição primitiva. Tradução de Celso Márcio Teixeira. São Paulo: Paulus, 2005. (Coleção Liturgia e música).

BAVEL, Tarcisius J. van. Amor. In: FITZGERALD, Allan D. (Org.). *Agostinho através dos tempos*. São Paulo: Paulus, 2018, p. 109-115. (Coleção Filosofia Medieval).

BERARDINO, Angelo de. Milão. In: FITZGERALD, Allan D. (Org.). *Agostinho através dos tempos*. São Paulo: Paulus, 2018, p. 664. (Coleção Filosofia Medieval).

BEZERRA, Cícero Cunha. Agostinho de Hipona: Considerações Neoplatônicas. *Basílide – Revista de Filosofia*, v. 3, n. 5, Curitiba, 2021, p. 85-104.

Bíblia de Jerusalém. GORGULHO, Gilberto da Silva; STORNILO, Ivo; ANDERSON, Ana Flora Anderson (Coords.). São Paulo: Paulus, 2002.

BRACHTENDORF, Johannes. *Confissões de Agostinho*. Tradução de Milton Camargo Mota. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2020.

BROWN, Peter Robert Lamont. *Santo Agostinho, uma biografia*. Tradução de Vera Ribeiro. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMERON, Michael. Enarrationes in Psalmos. In: FITZGERALD, Allan D. (Org.). *Agostinho através dos tempos*. São Paulo: Paulus, 2018. p. 364-370. (Coleção Filosofia Medieval).

CARY, Philip. Interioridade. In: FITZGERALD, Allan D. (Org.). *Agostinho através dos tempos*. São Paulo: Paulus, 2018, p. 557-559. (Coleção Filosofia Medieval).

CLEMENTE DE ALEXANDRIA. *O Pedagogo*. Tradução de Iara Faria & José Eduardo Câmara de Carneiro. Campinas: Ecclesiae, 2014.

CNBB. *A música litúrgica no Brasil: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica na Igreja de Deus que está no Brasil*. São Paulo: Paulus, 1999.

COSTA, Marcos Roberto Nunes. A metafísica Cosmológico/Soteriológica Dualista Maniqueísta. *Princípios*, v. 9, n. 11, Natal, 2002b, p. 219-238.

COSTA, Marcos Roberto Nunes. *Introdução ao pensamento ético-político de Santo Agostinho*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

COSTA, Marcos Roberto Nunes. *O problema do mal na polêmica antimaniqueísta de Santo Agostinho*. Porto Alegre: EDIPUCRS/UNICAP, 2002a.

COSTA, Marcos Roberto Nunes. Tempo e Eternidade em Santo Agostinho. *Mirabilia*, n. 11, 2010, p. 136-155.

COYLE, J. Kevin. Mani/Maniqueísmo. In: FITZGERALD, Allan D. (Org.). *Agostinho através dos tempos*. São Paulo: Paulus, 2018, p. 626-629. (Coleção Filosofia Medieval).

DALPRA, Fábio. A Fundamentação da Antropologia Agostiniana no *De Trinitate*. *Revista Ética e Filosofia Política*, v. I, n. 18, agosto, 2015, p. 118-128.

DEUSEN, Nancy Van. *De Musica*. In: FITZGERALD, Allan D. (Org.). *Agostinho através dos tempos*. São Paulo: Paulus, 2018, p. 684-685. (Coleção Filosofia Medieval).

DEUSEN, Nancy Van. Música/Ritmo. In: FITZGERALD, Allan D. (Org.). *Agostinho através dos tempos*. São Paulo: Paulus, 2018, p. 685-688. (Coleção Filosofia Medieval).

DUFFY, Stephen J. Antropologia. In: FITZGERALD, Allan D. (Org.). *Agostinho através dos tempos*. São Paulo: Paulus, 2018, p. 121-128. (Coleção Filosofia Medieval).

EDWARDS, Mark J. Neoplatonismo. In: FITZGERALD, Allan D. (Org.). *Agostinho através dos tempos*. São Paulo: Paulus, 2018, p. 693-696. (Coleção Filosofia Medieval).

FAGUNDES, Claudiberto. “*De Musica*” – *Diálogo filosófico de Agostinho de Hipona (354-460): Introdução, tradução e notas*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014, p. 386.

FARIA, Aloysio Jansen. Apresentação. In: AGOSTINHO. *Sobre a Potencialidade da alma*. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 9-18. (Vozes de bolso).

FARIA, Ernesto. *Dicionário latino-português*. 2. ed. Belo Horizonte: Garnier, 2021.

FORTIN, Ernest L. Civitate Dei. In: FITZGERALD, Allan D. (Org.). *Agostinho através dos tempos*. São Paulo: Paulus, 2018, p. 234-239. (Coleção Filosofia Medieval).

FRAILE, Guillermo; URDANOZ, Teófilo. *Historia de la Filosofía*. 4. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.

FRANGIOTTI, Roque. Introdução. In: AGOSTINHO. *Comentário aos Salmos*. Tradução das Monjas Beneditinas do Mosteiro de Maria Mãe do Cristo – Caxambu. São Paulo: Paulus, 1997.

FREDRIKSEN, Paula. Paulo. In: FITZGERALD, Allan D. (Org.). *Agostinho através dos tempos*. São Paulo: Paulus, 2018, p. 745-749. (Coleção Filosofia Medieval).

FRIGHETTO, Renan. Religião e política na Antiguidade Tardia: os godos entre o arianismo e o paganismo no século IV. *Dimensões*, v. 25, 2010, p. 114-130.

FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Tradução de Sandra Escobar & José Serra. Lisboa: Edições 70, 2019.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

GELINEAU, Joseph. *Os cantos da missa no seu enraizamento ritual*. Tradução de Marta Lúcia Ribeiro. São Paulo: Paulus, 2013.

GILSON, Étienne. *Introdução ao estudo de santo Agostinho*. Tradução de Cristiane Negreiros Abbud Ayoub. São Paulo: Discurso Editorial, 2010.

GOMES NETO, Pedro Adalberto. *A psicologia rudimentar de Platão*. Goiânia: Editora Vieira, 2015.

HAMMAN, A. *Santo Agostinho e seu tempo*. Tradução de Álvaro Cunha. São Paulo: Paulinas, 1989.

HANKEY, Wayne J. Razão. In: FITZGERALD, Allan D. (Org.). *Agostinho através dos tempos*. São Paulo: Paulus, 2018, p. 821-826. (Coleção Filosofia Medieval).

HINRICHSEN, Luís Evandro. Agostinho e a Cidade: de Deus ou dos homens? Sobre a inquieta dinâmica da paz. In: HINRICHSEN, Luís Evandro; SILVA, Paula Oliveira (Orgs.). *Agostinho de Hipona: ensaios sobre Deus, liberdade e comunidade*. Porto Alegre: Letra & Vida, 2014, p. 13-30.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Tradução de Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

KNUUTTILA, Simo. Temo e criação em Agostinho. In: VINCENT, David; STUMP, Eleonore (Orgs.). *Agostinho*. Tradução de Jaime Clasen. São Paulo: Editora Ideias & Letras, 2016.

LUPI, João. Agostinho e a Música. In: PIRATELI, Marcos Roberto (Org.). *Ensaio sobre Agostinho de Hipona: história, música, filosofia e educação*. Maringá: Eduem, 2014, p. 79-106.

MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MARTINS FILHO, José Reinaldo F. Do problema do mal à alegria de ser como dom: um comentário ao *De libero arbitrio*, de Agostinho. *Brasiliensis: Revista do Centro de Estudos Filosófico-Teológicos Redemptoris Mater*, v. 7, n. 13, 2018a, p. 49-91.

MARTINS FILHO, José Reinaldo F. *Música e Identidade no catolicismo popular: um estudo sobre a folia de reis e a romaria ao divino pai eterno em Goiás*. São Paulo: Edições Terceira Via, 2020.

MARTINS FILHO, José Reinaldo F. *A música como rito: aspectos teológicos e pastorais*. Curitiba: Brazil Publishing, 2019.

MARTINS FILHO, José Reinaldo F. Do problema do mal à alegria de ser como dom: um comentário ao *De libero arbitrio*, de Agostinho. *Brasiliensis: Revista do Centro de Estudos Filosófico-Teológicos Redemptoris Mater*, v. 7, n. 13, 2018a, p. 49-91.

MARTINS FILHO, José Reinaldo F. A relação entre sujeito e música na perspectiva da complexidade. *Fragments de Cultura*, v. 28, p. 482-591, 2018b.

MARTINS FILHO, José Reinaldo F.; MARQUES, Mariosan de Sousa. Música e ritualidade na tradução bíblico-cristã: Salmos e cânticos de ontem e hoje. *Fragments de Cultura*, Goiânia, v. 26, n. 4, 2006, p. 607-619.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NOGUEIRA, Érico. Introdução: A música de Agostinho, por Agostinho. In: AGOSTINHO. *Sobre a Música*. Tradução de Érico Nogueira. São Paulo: Paulus, 2021, p. 1-25.

NORNAM, Naomi J. Hipona. In: FITZGERALD, Allan D. (Org.). *Agostinho através dos tempos*. São Paulo: Paulus, 2018, p. 495. (Coleção Filosofia Medieval).

OLIVEIRA, Julio Cesar Magalhães de. A África de Santo Agostinho e a sociedade de seu tempo. In: PIRATELI, Marcos Roberto (Org.). *Ensaio sobre Agostinho de Hipona: história, música, filosofia e educação*. Maringá: Eduem, 2014, p. 33-78.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Ediouro, 1983.

PACIONI, Virgilio. Artes Liberais. In: FITZGERALD, Allan D. (Org.). *Agostinho através dos tempos*. São Paulo: Paulus, 2018, p. 143-145. (Coleção Filosofia Medieval).

PAINE, Scott Randall. Das artes liberais à filosofia nas universidades medievais. *Veritas*, v. 42, n. 3, Porto Alegre, 1997, p. 569-578.

PEINALDO, Maria Rita Sefrian de Souza. O ensino do *Trivium* e do *Quadrivium*, a linguagem e a história na proposta de educação agostiniana. *Imagens da Educação*, v. 2, n. 1, 2012, p. 1-10.

PEREIRA JÚNIOR, Antonio; COSTA, Marcos Roberto Nunes. Fundamentação ontológica da cosmogonia agostiniana. *Perspectiva Filosófica*, v. 1, n. 39, jan/jun, 2013, p. 71-81.

PESCH, Edison Henrique. Aspectos Hermenêuticos em Santo Agostinho. *Teologia e Espiritualidade*, v. 1, n. 5, Curitiba, 2015, p. 51-65.

PIRATELI, Marcos Roberto. O conceito de Homem em Santo Agostinho. *VIII Jornada de Estudos Antigos e Medievais & I Jornada Internacional de Estudos Antigos e Medievais, Anais da Jornada de Estudos Antigos e Medievais*, Maringá, 2009, p. 1-15.

PLOTINO, *Enéada II: a organização do cosmo*. Introdução, tradução e notas de João Lupi. Petrópolis: Vozes, 2010.

RABELO, Frederico André. *Arquitetura e Música: Interseções Polifônicas*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São Paulo, 2007.

RATZINGER, Joseph Aloisius. *O Espírito da Música*. Tradução de Felipe Lesage. Campinas: Ecclesiae, 2017.

REALE, Giovanni. *Plotino e neoplatonismo*. Tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

RUSS, Jacqueline. *Filosofia: os autores, as obras*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2015.

SANTOS, Danilo Nobre dos. O conceito de Beatitude em Santo Agostinho. *3º Encontro de Pesquisa na graduação em Filosofia da Unesp*, v. 1, n. 1, São Paulo, 2008, p. 25-34.

SIBLIN, ERIC. *As Suítes para violoncelo – J. S. Bach, Pablo Casals e a busca por uma obra-prima barroca*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Editora É Realizações, 2009.

SILVA, Gustavo Augusto da. *De Homine in Civitate: A concepção antropológico-política de Agostinho de Hipona*. Porto Alegre: Editora Fi, 2022a.

SILVA, Gustavo Augusto; SILVA, Valmor. Os salmos e o canto cristão: as Enarrationes in Psalmos e o fazer musical em Agostinho de Hipona. *Reflexus*, v. 16, p. 51-71, 2022b.

SILVA, Gustavo Augusto. Um coração inquieto: Agostinho de Hipona e as *Confessiones*, uma espiritualidade vivencial. In: ECCO, Clóvis; MARTINS FILHO,

José Reinaldo F. (Orgs.) *Espiritualidades: múltiplos olhares*. Porto Alegre: Editora Fi, 2022c.

SILVA, Nilo César B. A antropologia de Agostinho de Hipona, *fortitudo corporis* na hierarquia dos bens criados. *Dissertatio*, v. 1, n. 44, 2016, p. 170-186.

SILVA, Nilo César Batista da. *As paixões da alma e as vicissitudes do desejo em Santo Agostinho*. Curitiba: Editora CRV, 2018.

SILVA, Paula. Fundamentos ontológicos e antropológicos da visão de Deus em Agostinho de Hipona. *Civitas Augustiniana*, v. 1, n. 1, Porto, 2012, p. 116-130.

SILVA, Valmor da; SILVA, Gustavo Augusto da. Os salmos e o canto cristão: as *enarrationes in psalmos* e o fazer musical em Agostinho de Hipona. *Reflexus*, n. 27, p. 51-71, 2022.

SOUTO PINTO, Ana Kelly Ferreira; MARTINS FILHO, José Reinaldo F. A ideia do mal no Comentário ao Gênesis de Santo Agostinho. *Reflexus: Revista Semestral de Teologia e Ciências da Religião*, v. XVI, p. 15-34, 2022.

TOMÁS, Lia. *Música e Filosofia: estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o Lógos: música e filosofia*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

VAHL, Matheus Jeske. *Santo Agostinho: Os Fundamentos Ontológicos do Agir*. Pelotas: NEPFIL Online, 2016.

VATICANO. *Sacrosanctum Concilium*. 1963. Disponível em <https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html> Acesso em: 13 de dez. 2022.

VAZ, Henrique C. de Lima Vaz. *Antropologia Filosófica I*. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

VIGINI, Giuliano. *Santo Agostinho: a aventura da graça e da caridade*. Tradução de Antônio Efro Feltrin. São Paulo: Paulinas, 2012. (Coleção luz do mundo).

WELLESZ, E. J. The Earliest Example of Christian Hymnody. *The Classical Quarterly*, v. 39, 1945, p. 34-45.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido, uma outra história das músicas*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.