

Santo Agostinho e o canto ambrosiano

Rita de Cássia Fucci Amato

Aurelius Augustinus (354-430) nasceu na cidade de Tagaste (atual Souk Ahras) e faleceu em Hipona (atual Annaba, na Argélia), durante o cerco dos vândalos. Na África do Norte, sob domínio do Império Romano, Agostinho fundou as bases da hegemonia cristã, inaugurando a patrística, a filosofia dos padres da igreja. Sintetizou a filosofia platônica e a poética romana à luz da fé católica, e transmitiu o legado clássico ao medievo. Em tratado *De Musica*, escrito na forma de diálogo socrático, abordou a arte que congregava a palavra, o canto e a dança.

Apesar de Agostinho fazer citações relativas à dança e ao canto, a obra que nos chegou traz somente a palavra poética em sua configuração de metros e versos. Provavelmente, outros seis livros sobre melodia e canto, pertencentes a seu projeto inicial, encontram-se definitivamente perdidos. Tal projeto, na verdade, cobria os *Disciplinarum libri*, espécie de enciclopédia das artes liberais: gramática, dialética, retórica, música, geometria, astronomia e filosofia. O *De Musica* pertence à primeira série de seus escritos didáticos e filosóficos, iniciada à época de sua estada em Cassiciaco (hoje Cassago Brianza, à distância de sete léguas ou 40 quilômetros de Milão). Foi um período especial de sua vida: a conversão, a preparação para o batismo e para a sua inserção definitiva no cristianismo. Em Cassiciaco, Agostinho permaneceu de setembro de 386 até março de 387. Estava ele em companhia de sua mãe Mônica, seu irmão

Navigio, seu filho Adeodato, seus primos Lastidiano e Rústico, seu amigo Alípio e seus discípulos Licencio e Trigecio. Agostinho reuniu os materiais sobre música e realizou a redação definitiva do tratado na África, no outono de 388, publicando-o em 389, ano da morte de seu filho, Adeodato (LOPE CILLERUELO *et al.*, 1988, p. 52).

A música, para o bispo de Hipona, era indissociável do bom e do belo; além de intrínseca à moral, constituía ponte direta entre o sensível e o espiritual. Somente uma música esteticamente bela e eticamente boa levaria à Bondade e Beleza Suprema – Deus, pura harmonia da melodia vital. E a Beleza Suprema era o próprio amor a Deus. No pensamento agostiniano, Ele ocupa o lugar das formas puras do pensamento, à semelhança do número no pensamento platônico. Ambrósio (340-397), bispo de Mediolanum (atual Milão) que impressionara Agostinho por sua retórica, foi também organizador do canto litúrgico romano, e forneceu a Agostinho o modelo poético dessa prática musical.

Eis a semântica filosófica e artística que contextualiza a primeira idade média, período histórico que abrange desde os princípios do século IV até meados do século VIII. Foi uma era codificada pela inicial interpenetração dos três componentes históricos determinantes do mundo medieval: Roma, os germanos e a igreja. Novas estruturas que perduraram por muitos séculos foram estabelecidas pelo império romano em decadência: o caráter sagrado da monarquia, a petrificação da hierarquia social, a aceitação de germanos no exército imperial, o progressivo fiscalismo no campo e o desenvolvimento de uma nova espiritualidade (FRANCO JÚNIOR, 1999). A grande força de articulação entre romanos e germanos foi a igreja, que possibilitou a fusão dessas duas sociedades, intensificando seu caráter universalista por meio do cristianismo (transformado em religião do Estado) e por meio da língua latina, divulgada em regiões antes inacessíveis.

Valendo-me do fio condutor da obra agostiniana sobre a música, tratarei do encontro nela plasmado de três influências: a poesia latina, o canto ambrosiano e a filosofia platônica e neoplatônica.

A poética latina

Foi no império romano, governado por Augusto (27 a.C.-14 d.C.), que se consolidou a produção escrita do latim, em poetas como Virgílio e Horácio. O projeto literário destes autores tornou-se paradigma da cultura latina até o

renascimento, fazendo-se sentir em figuras como Dante Alighieri. Isso porque conformaram, em suas epopeias, poemas épicos e bucólicos, o sentido e a originalidade de uma cultura latina distinta das raízes helênicas – embora a nova tradição se estabeleça como imitação da tradição anterior, e em disputa com ela (PICCOLO, 2009). Como nas sagas heroicas de Homero, Virgílio, por exemplo na *Eneida*, narra a saga do herói mítico que, sendo salvo dos gregos em Tróia, teria errado pelo Mediterrâneo até chegar à península itálica e fundar Roma. Entre os sopros dos deuses e a força do destino, nasce o homem romano. Quanto à forma, os poetas latinos a imprimem até mesmo nas epístolas, compostas por hexâmetros, versos de seis pés métricos. Quanto à substância, adotam tom didático e de conselho, da sabedoria perene – uma retórica prenhe de imagens e ensinamentos que viriam a ser fonte para toda a sorte de adaptações por parte dos futuros pregadores do cristianismo.

O poeta modela o ritmo, conjugando som e sentido, por meio do metro. Se a arte poética sistematizada por Aristóteles já consagrava a imitação e seus elementos – o ritmo, o canto, o metro, o verso –, na poesia bucólica de Virgílio, o pastor, é retratado como poeta, músico e cantor. A avena, espécie de flauta pastoril, é evocada nas obras do gênero. E há temáticas proféticas (como o nascimento de um menino sob cujo império floresceria paz e prosperidade) que foram reapropriadas pelo cristianismo (RIBEIRO, 2006; POLASTRI, 2010).

Filho tardio do império romano já decadente, Aurélio Agostinho foi desaguardo da cultura latina às portas do medievo. No início do tratado *De Musica*, especificamente o Livro I, Agostinho não apresentou uma prévia ambientação do diálogo e dos dialogantes (o mestre – M. – e o discípulo – D.). Não explicitou quem foi seu discípulo dialogante, se é que realmente houve um, e se não se tratava de um recurso ou artifício com certo valor pedagógico. Entre os dois alunos que compartilharam os dias em Cassiciaco – Licencio e Trigecio –, somente o primeiro, ao suplicar-lhe em uma carta escrita em hexâmetros (versos) o envio da obra *De Musica* (*Libros quibus in te lenta recumbit/ Musica tradideris*, Carta 26), poderia ser considerado como colaborador do tratado. Entretanto, o jovem não passou nominalmente à história deste diálogo, mesmo que o indicassem muitos códigos antigos.

A conversação inicial do *De Musica* foi marcada pela pergunta sobre a definição de pé, fundamento material do ritmo na poesia antiga. Um importante questionamento sobre qual ciência possibilitaria a aquisição de tal conhecimento

foi determinado e, dessa forma, fez-se a condução para a definição de música no capítulo II.

M. – Música é a ciência de modular bem.

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

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

O estudo da palavra elaborado no *De Musica* encontra novas cores sob a perspectiva agostiniana da linguagem: Agostinho concebeu a finalidade mnemônica da palavra, sendo a música não necessariamente integrada pela palavra, mas essencialmente pelas modulações que exprimem o radical do prazer estético proporcionado a partir da fruição de uma obra musical.

Na formação de uma língua ocorre fenômeno paralelo, que é a formação de nova cultura, como foi o caso da constituição do latim medieval e da estruturação do canto eclesiástico nos primeiros séculos cristãos. A ordenação, fixação e metodização do canto litúrgico da igreja constituíram-se em largo processo histórico, que apresentou uma enorme variedade de situações e influências nos primeiros séculos do cristianismo, principalmente na alta idade média, em que a língua da igreja deixou de ser o grego, cedendo lugar ao latim e a suas transformações. O novo modo de falar o latim, segundo uma prosódia isossilábica (palavras ou versos que têm o mesmo número de sílabas), herdada dos idiomas orientais, foi um fenômeno sincrônico com a transformação da música, refletido nos textos cantados pela igreja.

Por seu caráter hierarquizante e estratificador, a igreja resistiu, inicialmente, a admitir semelhantes influências que provinham de um povo indócil e, ademais, de um oriente sobre o qual Roma, com seu forte poder de ocidentalização, reagia vigorosamente. Junto às influências orientais, encontrou-se também a colaboração popular, na maioria das vezes mal aceita pela igreja, mas que influenciou de maneira decisiva o canto eclesiástico. Importantes lutas foram travadas no sentido de interferir na linguagem da igreja para evitar que o canto ficasse somente reduzido à linguagem do clero e passasse a ter o entendimento da comunidade na vivência que os unia ao mesmo Deus.

O latim coloquial, ao iniciar seu processo de expansão pela Europa, distanciava-se cada vez mais da língua de Horácio e Quintiliano e dos latinos dos primeiros séculos. O latim culto, dos patrícios e pagãos, perdia lugar para a linguagem plebeia, em formação desde os tempos de Augusto. Quando as massas foram conquistadas para o cristianismo, tal processo se acelerou. A prosódia e o idioma antigos ficaram cristalizados no ensino escolar, e, depois, mais recônditos, nos mosteiros, enquanto a língua viva fundava uma nova forma de falar e cantar, bem expressa nos hinos eclesiásticos. A poesia estrófica de versos breves e acentuação silábica, em contraste com a métrica antiga, manteve sua popularidade com a nova sistematização dos hinos sacros levada a efeito pelo Papa Gregório Magno (540-604), já na fusão entre elementos romanos, francos e germânicos. Tal forma de cantar é a base da qual irão se diferenciar os cantos populares, com sua diversidade regional ou nacional, já por volta do ano mil (SALAZAR, 1989, p. 81-5). Antes de Gregório, a organização do canto litúrgico deveu-se à figura do bispo Ambrósio de Milão.

O canto ambrosiano

As cidades que conjugaram as capacidades organizadoras no canto eclesiástico foram Roma e Milão. Roma serviu de ponto de encontro, onde se fundiram todas aquelas substâncias pagãs, orientais e propriamente latinas. Milão, sobre a forte capacidade organizadora de santo Ambrósio, traçou linhas mais definidas, mas ainda fortemente emparelhadas com as práticas orientais.

Não havia muito tempo que a Igreja de Milão começara a adotar o consolador e edificante costume dos cânticos, com grande regozijo dos fiéis, que uniam num só coro as vozes e os corações. Havia um ano ou pouco mais que Justina, mãe do jovem Imperador Valentiniano, perseguia o vosso servo Ambrósio por causa da heresia que fora seduzida pelos arianos. A multidão dos fiéis velava na igreja, pronta a morrer com o seu bispo, vosso servo. Minha mãe, vossa serva que era a principal nas vigílias e na inquietação geral, vivia em contínua prece. Nós mesmos, ainda frios sem o calor do vosso espírito, nos comovíamos com a perturbação e consternação da cidade. Foi então que, para o povo se não acabrunhar com o tédio e tristeza, se estabeleceu o canto de hinos e salmos segundo o uso das igrejas do Oriente. Desde então até hoje tem-se mantido entre nós este costume, sendo imitado por muitos, por quase todos os vossos rebanhos de fiéis, espalhados no universo (AGOSTINHO, 1973, p. 178).

O século IV foi decisivo para o cristianismo, convertido em catolicismo e como política religiosa útil para a estruturação da Europa ocidental. Foi nesse século que se iniciou uma perseguição geral contra os cristãos (ano de 303), a qual não foi obedecida por todas as autoridades da época. A força ideológica do cristianismo e a excelente organização com que seus adeptos se agrupavam para difundir suas ideias, tanto quanto para defender-se contra a perseguição oficial, resultou na criação de uma entidade oficial de considerável importância política e com enorme força de pressão junto às autoridades num momento de crise do império romano. A fé em recompensas das boas ações de agora em uma vida “mais adiante”, era atualizada pela mística musical.

Essas práticas, para que conservassem seu prestígio, não poderiam ser de invenção recente: sua antiguidade era a melhor credencial. Convém destacar que em duas passagens das epístolas de São Paulo, aos Efésios (5,19) e aos Colossenses (3,16), existe a exortação para a prática de cânticos (*tebillim*), hinos integrados pelo *mizmor* e canto salmodiado (*sir*), verdadeiramente entoado, denotando a forte presença da música em práticas rabínicas puras aceitas pelas comunidades cristãs (SALAZAR, 1989). Entretanto, não eram aceitas todas as práticas orientais, principalmente as que diziam respeito ao uso de instrumentos musicais. Na época em que a igreja começou a consolidar-se, no século IV, a proibição se manteve restrita ao ocidente e, somente quatro séculos mais tarde, Roma cedeu à introdução do instrumento musical – no caso, o órgão.

Em Milão, os esforços do bispo Ambrósio foram para codificar e estabelecer uma doutrina musical capaz de sustentar a autoridade da igreja, justificada pela legitimidade que seria dada pela criação de hinos elaborados em modelos dignos de respeito e, ao mesmo tempo, produtos de beleza melódica que envolvesse os fiéis (PAREDI, 1994). Crescido em um ambiente aristocrático onde a música era valorizada, Ambrósio apreciava sobremaneira a melodia coral em sua igreja. As primeiras formas de salmodia, tanto como as de liturgia, chegaram ao ocidente procedentes da Síria e Caldéia, cujo grande repertório melódico (aproximadamente 1400 melodias) tinha na Antioquia e Alexandria um foco de irradiação, semelhante ao de Roma com suas “*scholae*”, desde o século VII. Os textos provinham do saltério (designação que os *Setenta* – tradutores do antigo testamento em grego – deram ao hinário de Israel, isto é, aos salmos) e eram executados de três maneiras:

- *solo salmódico*, que seria a forma mais antiga, na qual o precentor (cantor de salmos) assumia o papel de leitor dos textos na sinagoga;
- *canto responsorial*, em que a massa de fiéis “respondia” ao solista;
- *canto antifônico*, aquele em que o texto bíblico estava dividido em dois coros.

Ambrósio foi criador, em sentido simbólico, do repertório que leva seu nome, pois, de fato, foi ele quem realizou um grande esforço na compilação de tais hinos. Poucos hinos são diretamente atribuídos a ele. O estilo do canto é a modulação agradável, entoada, novidade na igreja ocidental, que coloca suas marcas até mesmo na prática já conhecida do canto antifônico ou alternado.

O que se sabe dessas músicas, tão anteriores à notação musical, é mais referente ao texto do que propriamente a melodia que cantavam; entretanto, acredita-se que a estrutura de tais melodias era muito simples, com uma ou duas notas, três no máximo, sobre cada sílaba, a fim de que não se perdesse o sentido da acentuação prosódica. No que diz respeito ao sistema modal utilizado por Ambrósio, isto é, à organização das escalas musicais, segundo intervalos, a tradição o coloca como tendo adotado apenas quatro dos modos gregos: dórico, eólio, yastio e hipofrígio, que foram chamados “autênticos”. Depois, suas denominações foram mudadas para: dórico, frígio, lídio e mixolídio.

O bispo de Milão fixou determinados cânticos para cada ofício religioso e foi um dos primeiros a conceber a ideia de um “Katholon” musical. No entanto, toda essa tentativa de centralização não se concretizou pela falta de união das paróquias, que mantiveram seus próprios hinos. É importante destacar, por outro lado, que a liturgia ambrosiana com seu corpo completo de cânticos manteve-se, em certa medida, na Milão atual, apesar de ter havido várias tentativas para suprimi-la. Por vezes, há registro de duas versões da mesma melodia: “quando esta é de tipo ornamentado (como, por exemplo, um aleluia), a ambrosiana é, geralmente, mais elaborada do que a romana; nas de tipo mais despojado (como um salmo), a ambrosiana é mais simples do que a romana” (GROUT; PALISCA, 1997, p. 41).

O canto gregoriano veio a suceder a música ambrosiana no repertório eclesíástico. Gregório Magno não foi o inventor do canto eclesíástico e também não foi o primeiro a introduzi-lo em Roma: já se cantava um vasto repertório, quer seja no ofício divino, quer seja na missa. Ele coordenou e codificou com maestria o que já existia, escrevendo o *Anthiphonale Missarum*, compilando os cantos do ofício e da missa e distribuindo-os por todo ano litúrgico.

O canto gregoriano preservou o sentido da música vocal posta à serviço da oração; seus ritmos são os do discurso falado (tão próximos quanto possível), com naturalidade prosódica em conformidade com os acentos do idioma e elasticidades na combinação silábica. É um estilo elaborado a partir de giros ou grupos melódicos. Neste sentido, a sua importância é extraordinária na história da música europeia, porque essas condensações melódicas viriam a engendrar o *motivo*, utilizado nas repetições ou imitações em diferentes planos de voz, no começo da arte da polifonia (ERNETTI, 1990). A base do canto gregoriano está assentada sobre a teoria dos oito modos gregos, com as particularidades em giros, com a condução melódica e cadências que distinguiam esses modos, incluindo seu especial sentido expressivo, seu *ethos*. Posteriormente a Gregório, a igreja católica em um crescente processo de dominação, por volta do ano de 800, com missionários a divulgar os cânticos e melodias gregorianas, passou a enfrentar um sério problema: a preservação das melodias sacras. A música, ao ser anotada por meio de signos convencionais, perdeu seu caráter místico (predominante quando apenas iniciados a praticavam) e se converteu em arte executável por todos que conseguissem interpretar tais signos de notação.

Voltando aos tempos de Ambrósio e Agostinho: o entendimento da concepção musical ambrosiana pode ser contemplado na composição *Deus creator omnium*, canto vespertino que indica o momento da tarde em que se realiza o último ofício dessa jornada, o primeiro da noite. Esse hino causou profunda impressão a santo Agostinho, que o menciona em vários escritos, especialmente numa passagem das *Confissões*. Este canto apareceu também, por duas vezes, mencionado no tratado *De Musica* como um célebre monumento de piedade e como um exemplo de arte, elevando-se como exemplo de poesia rítmica e estética (BONATO, 1992).

A construção estilística do verso apresenta uma estrutura habilmente variada, exemplo típico e complexo da concepção ambrosiana: plena de místico sentimento e de lirismo, solicitando a Deus o repouso para mais um dia de trabalho e a proteção para a noite que se inicia, numa atitude de recolhimento e íntimo abandono. O texto é composto por oito estrofes, número esse que, segundo especulações neoplatônicas, simboliza a perfeição (PAREDI, 1994, p. 477).

| | |
|--|--|
| <p>1. Deus, criador de todas as coisas, Regendo o mundo supremo, Vestindo o dia com a beleza da luz, Vestindo a noite com a graça do sono,</p> | <p><i>Deus creator omnium polique rector, vestiens diem decoro lumine noctem soporis gratia,</i></p> |
| <p>2. Para que o repouso, ao labor de cada dia, Os membros fatigados restitua, As mentes cansadas alivie E as tristezas angustiosas dissipe;</p> | <p><i>artus solutos ut quies reddat laboris usui mentesque fessas allevet luctusque solvat anxios,</i></p> |
| <p>3. Decorrido já o dia, Erguemos-te louvores de gratidão, Cantando um hino ao início da noite Para que nos ajudes a manter fé nas promessas,</p> | <p><i>grates peracto iam die et noctis exortu preces, voti reos ut adiuves, hymnum canentes solvimus.</i></p> |
| <p>4. És cantado das profundezas do coração, Aclama-te a voz ressonante, Ama-te o casto amor, Adora-te a mente sóbria,</p> | <p><i>Te cordis ima concinant, te vox sonora concrepet, te diligat castus amor, te mens adoret sobria,</i></p> |
| <p>5. Para que, quando o abismo das trevas noturnas Tenha engolido o dia, A fé não conheça escuridão, E da fé se ilumine a noite.</p> | <p><i>ut cum profunda clauserit diem caligo noctium fides tenebras nesciat et nox fide refulgeat.</i></p> |
| <p>6. Não permita que o espírito adormeça, Mas aprenda, ao invés, a adormentar a culpa, E a fé, que dá alívio aos puros, Apague o ardor do sono.</p> | <p><i>Dormire mentem ne sinas, dormire culpa noverit, castis fides refrigerans somnia vaporem temperet.</i></p> |
| <p>7. Liberta de toda sensualidade, Cobiça-te a intimidade do coração, E nenhum temor, por engano do inimigo infiel, Disturbe a quem repousa.</p> | <p><i>Exuta sensu lúbrico te cordis alta somnient nec Hostis invidi dolo pavor quietos suscitet.</i></p> |
| <p>8. Invocamos Cristo e o Pai, E o Espírito de Cristo e do Pai: Trindade que és um único ser, Poderoso em todas as coisas, ampare a quem Te invoca.¹</p> | <p><i>Christum rogemus et Patrem, Christi Patrisque Spiritum: Unum potens per omnia fove precantes Trinitas.</i></p> |

¹ As duas primeiras estrofes estão nas Confissões de Agostinho (1973, p. 186). As demais estão em Paredi (1994, p. 472-3). Destas apresento a tradução livre do italiano por Ilde Suto. O texto completo deste hino ambrosiano está em latim (Migliavacca, 1979, p. 48).

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

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

Fig. 1: *Deus creator omnium* – Hino ambrosiano da Véspera
 Dominical. Modo II²

Há densa interpretação das palavras deste hino (BONATO, 1992). Na primeira estrofe, exalta-se a grandeza de Deus, criador e maestro de todas as coisas, expressando o estupor e a maravilha diante da beleza e harmonia do universo. Ambrosio extasia-se na grandeza de Deus que veste o dia com a luz e a noite com o manto do sono e se expressa nesse canto com inconfundível atitude estética e contemplativa. A segunda estrofe versa sobre o providencial descanso noturno e a restituição de forças para o novo amanhecer. (Vale registrar, como nota Hamman [1989], que Agostinho veio a encontrar em Hipona o prazer de trabalhar à noite, uma vez que a grande produção de azeite permitiu à África resolver um dos problemas cotidianos mais sérios à época: a iluminação.)

O agradecimento a Deus pelo findar de um dia e a evocação para uma noite livre de perigos, estabelecem um momento de convite à louvação divina na terceira estrofe, com a crença na infinita bondade e benevolência de Deus ao conceder tais pedidos. Na quarta estrofe, Ambrósio, com todo seu coração, implora a Deus proteção e exprime sua preocupação de que a gratidão deve ser feita com exemplos de vida fiel e casta, e não apenas por palavras. Entende ainda que somente por meio da luz da fé é possível vencer a escuridão da noite e louvar a Deus de corpo e alma.

O temor, no plano simbólico, e o terror do mal e do pecado, no plano espiritual, invadem a noite – sinônimo de infidelidade e malícia – e mostram que é preciso que a fé, com sua quietude e silêncio, irradie luz: essa é a proposição da quinta estrofe. Emerge a concepção cristã de noite como um momento de intensa luta que utiliza a fé, instrumento único de luta contra as intempéries da carne. A fonte dessa elaboração encontra-se no salmo 138, que diz “mesmo as trevas não são trevas para ti, e a noite é clara como dia” (Salmo 138,12).

² Bas (1975, p. 108).

Um tom de exortação caracteriza a sexta estrofe, na qual Ambrósio recomenda prudência e vigilância aos desejos corpóreos e passionais: a prática de uma perfeita disciplina não permite que a mente seja consumida pela sedução da carne. A recomendação de Ambrósio se estende à sétima estrofe, com a colocação de que só existe progresso no caminho da perfeição com o constante orar e pensar em Deus. Ratifica ainda que a manutenção viva da fé e da piedade mantém nossa boca e coração longe do inimigo, sobretudo à noite, quando as tentações invadem nosso ser – vigiai e orai.

O hino, que se inicia com a exaltação ao Deus criador do universo, termina com a invocação e louvor à Santíssima Trindade (oitava estrofe). Ambrósio acentua, sobretudo, a unidade: um único Deus, uma só essência, que estende seu domínio a tudo e que por seu intermédio realizou a criação, a salvação e a santificação. Portanto, defende o dogma trinitário, no qual a unidade não contradiz a distinção de cada pessoa, e nessa perspectiva ressalta a beleza da súplica final: “Trindade, [...] ampare a quem te invoca”.

A filosofia platônica e neoplatônica

O pensamento filosófico essencial do cristianismo no medievo esteve intensamente ligado à figura de Agostinho, às suas concepções neoplatônicas e a ação decisiva de sua conversão graças aos seus contatos com Ambrósio. O ponto de simbiose entre os dois foi realizado por meio da interpretação alegórica utilizada pelo bispo de Milão. Agostinho foi convencido de que a igreja dispunha de uma capacidade de interpretação refinada, além de suas intenções racionais e de sua presunção. A dualidade platônica de corpo e alma foi a matriz da qual Agostinho procedeu para descrever o processo ascensional, que vai das coisas sensíveis ao espírito, e deste, a Deus.

Nessa concepção, Deus, fonte da verdade, imprime na alma humana sua marca, já que a fez “à sua imagem e semelhança”, nos termos bíblicos. Deus, essência, inteligência e amor, aproxima-se do homem também nessa forma tríplice: pela alma, pelo intelecto e pelo amor; “o cristão opera na história do mundo, apoiado pela igreja que o conduz da cidade dos homens para a cidade de Deus, para aquela Jerusalém celeste, cidade dos santos e da redenção total, que é ponto de desembarque final de toda história humana” (CAMBI, 1999, p. 136).

Platão e Aristóteles posicionaram a arte correta como o prazer estético que se transmuda em formação ética. Agostinho, que descrevera a Cidade de Deus em contraposição à cidade dos homens e que elaborara o paradoxo central da alma humana pela graça do livre-arbítrio, prega a ascensão espiritual ao *Deus Creator Omnium*.

Os prazeres do ouvido prendem-me e subjagam-me com mais tenacidade. [...] Confesso que ainda agora encontro algum descanso nos cânticos que as vossas palavras vivificam, quando são entoadas com suavidade e arte. Não digo que fique preso por eles. Mas custa-me deixá-los quando quero. [...] Quando ouço cantar essas vossas santas palavras com mais piedade e ardor, sinto que o meu espírito também vibra com devoção mais religiosa e ardente do que se fossem cantadas doutro modo. Sinto que todos os afetos da minha alma encontram, na voz e no canto, segundo a diversidade de cada um, as suas próprias modulações, vibrando em razão dum parentesco oculto, para mim desconhecido, que entre eles existe. [...] ao sentir-me agora atraído, não pela música, mas pelas letras dessas melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço, de novo, a grande utilidade deste costume (AGOSTINHO, 1973, p. 219-20).

A música, na concepção agostiniana, foi interpretada como uma técnica auxiliar de vida interior, um meio de fazer reinar em nós a calma, a tranquilidade necessária à contemplação e também à oração. Neste sentido, em seu diálogo *De Musica*, Agostinho apresentou tal arte como um prazer sensível, que acusava a presença da raiz de um bem eterno, e estabeleceu uma ponte entre a beleza sensível e a Beleza Suprema e Criadora (FUCCI AMATO, 2015).

Dentre as densas fontes de inspiração de Agostinho, encontra-se Platão (429-348 a.C.), que elaborou a natureza das ideias quando, nos seus últimos diálogos (*Filebo* e *Timeu*), tratou especialmente das ideias matemáticas e as concebeu como números. Nessa elaboração, o mundo das ideias podia ser dividido em duas seções; de um lado, as ideias éticas e metafísicas e, de outro, as ideias matemáticas. A dialética permanece como topo da hierarquia do saber. Abaixo dela, a matemática, que permite elevar os números à categoria das ideias. Agostinho fez uma apropriação dos números ideais platônicos, de sua concepção de eternos, de gêneros supremos, semelhantes ao “ser”, e foi mais além, fazendo-os convergir para a ideia de Deus. No livro VI do *De Musica*, elaborou, na sua introdução, um “*Deus, fonte e lugar dos números eternos*” (AGOSTINHO, 1988, p. 284). Era a concepção platônica revestida da figura fundamental do cristianismo: Deus.

O amor da música, como todo amor real, é extático: ele não tolera que este que ama se demore nele mesmo, comprazendo-se em si; o força a sair dele para uni-lo à coisa amada. Por ela ser uma beleza espiritual, a música participa da realidade própria de Deus: estes que são penetrados por seu esplendor se tornam belos, como o alpinista que escala um rochedo inundado de luz é também banhado por esta luz, e são unidos a Deus “silenciosamente presente” no seio desta beleza (DAVENSON, 1942, p. 132).

Em Plotino (203/4-270 d. C.), Agostinho encontrou relações entre mundo inteligível e mundo sensível muito mais estreitas que em Platão. A existência de seres múltiplos e contingentes do mundo sensível reclamou, necessariamente, a existência de um ser Uno e essencial. Na concepção plotiniana, a realidade passou a proceder em apenas uma raiz divina, o Uno, desfazendo o pluralismo platônico e aristotélico. Neste sentido, o plotinismo é uma simbologia total da realidade, fazendo-a depender do Uno e tender ao Uno. Agostinho elaborou a doutrina da iluminação sob o influxo de Platão, de Plotino e de Porfírio (233-304 d.C.), aluno de Plotino, imprimindo-lhe um cunho cristão. O Uno de Plotino foi reapropriado, por Agostinho e pelo cristianismo, na imagem de Deus. Para o bispo de Hipona, as verdades eternas e imutáveis do mundo espiritual platônico tinham sua sede em Deus, a Verdade. Nas *Enéadas*, Plotino conceituara o Uno.

Estando o Uno além de toda essência, de todo pensamento, de todo conceito e de toda determinação, é impossível defini-lo nem formar dele nenhuma ideia positiva. Em todos quantos conceitos queiramos formar do Uno entra sempre um fundo de negatividade. Neste sentido devem entender-se os atributos que Plotino assinala como próprios do Uno. O primeiro, e a nota mais característica e distintiva do Uno, é sua mesma “unidade”. Mais que Uno é a Unidade mesma, a identidade mesma, a simplicidade absoluta. É a negação de toda pluralidade e de toda classe de composição. Não se trata de unidade numérica, senão de uma unidade superior a tudo quanto nós podemos compreender. O Uno é indivisível, não pode dividir-se nem multiplicar-se.

É “perfeitíssimo” (απευθεεστατον) e contém em grau eminente todas as perfeições que se encontram nos demais seres. É “autossuficiente” (ικανωτατον, αυταρκεστατον), tudo tem e não tem necessidade de nada. Não é o Bem, mas a “Bondade” mesma. É “eterno”, não tem passado nem futuro, existiu sempre e sempre existirá.

É “imóvel”, pois esta acima de toda mudança e de toda mutação. “Sua operação é, por sua vez, a mais ativa e a mais imutável”. É “Ato Puro”, potência infinitamente ativa e sempre em ato perfeito. É “auto-criador”, se dá a si mesmo o ser, a essência e a existência.

[...] É “vontade pura”, cujo único objeto é ele mesmo e, portanto, é também “liberdade pura”, pois não está sujeito a nenhum outro ser. É “infinito”, pois nele não há nada que o possa limitar nem termo onde possa ficar isolado (FRAILE, 1965, p. 728-9).

Plotino exprimiu ainda as dificuldades inerentes ao processo de entendimento do Uno, *origem de todos os seres*. Essa incompreensibilidade de Deus permaneceu também em Agostinho, que chegou a afirmar que, nesse caso, o silêncio era preferível à palavra. “Chamámo-Lo eterno, imortal, imperecível, imutável, vivo, sábio, poderoso, belo, justo, bom, feliz, espírito; nenhum desses adjetivos, porém, são atribuídos a Deus à maneira de propriedade; todos são predicados dele segundo a substância ou essência” (BOEHNER; GILSON, 1995, p. 173-4).

Outra elaboração especulativa de Plotino consistiu na ideia de que todos os caminhos eram bons desde que conduzissem ao fim a que se queria chegar. A música ocupou um lugar de destaque nesses procedimentos, junto ao amor e à filosofia. A música permitiria ao homem ascender da harmonia sensível, da esfera sonora, à harmonia inteligível, participando do Uno, “fonte universal de toda harmonia” (FRAILE, 1965, p. 739). Chega-se à beleza universal, desprendendo-se do plano dos ritmos e melodias particulares. Essa passagem do sensível para o inteligível por meio da harmonia musical foi bem interpretada por Agostinho.

Na realidade, todas estas coisas que enumeramos com a ajuda da sensível percepção de nosso corpo, não podem adquirir nem conservar as harmonias locais que parecem estar em um modo de ser estável graças a outras harmonias temporais que as precedem, ocultas e em silêncio, e estão dentro do movimento. Assim mesmo, a estas harmonias, ativas nos intervalos ordenados de tempos, precede e regula o movimento vital, que obedece ao Senhor de todas as coisas, não porque tenha já em si ordenados os intervalos temporais de suas harmonias, senão graças a uma potência que governa os tempos (AGOSTINHO, 1988, p. 360).

Como vimos, a música é definida por Agostinho no tratado *De musica* como a ciência de bem modular (*sciencia bene modulanti*), de bem medir. No diálogo contemporâneo, *De Magistro*, diferencia a fala do canto pelo que nos deleita na música: “certa modulação do som, que, pelo fato de se poder acrescentar ou subtrair às palavras, faz com que uma coisa seja o falar e outra o cantar” (AGOSTINHO, 1984, p. 291). Em suas *Epístolas*, Agostinho escreveu: “*Musica, id est scientia sensusve bene modulanti, ad admonitionem magnae rei, etiam mortalibus rationales habentibus animas Dei largitate concessa est*”, ou seja:

“Música, esta é a ciência sensível de bem modular, e de recordar o magno rei, que também habita as almas mortais racionais às quais Deus generosamente concede” (apud ERNETTI, 1990, p. 15). Expressou, pois, concepção de caráter nitidamente platônico (“almas racionais”) e plotiniano (“ciência sensível”). *Modulanti* remete a *modus*: justa medida. A definição de música como *scientia bene modulanti* – arte de bem modular (mover-se na linha sonora) e de bem medir (justa ordenação dos sons e palavras) – remete à raiz pitagórica inscrita na noção grega de harmonia.

Tal definição da “arte de bem modular” vem de Varrão (116-27 a.C.), o mais universal e erudito dos escritores latinos que, com a obra *De língua latina*, foi o criador da ciência da linguagem em Roma, exercendo uma enorme influência sobre todos os gramáticos posteriores. “Modular”, nesse contexto, é “certa habilidade técnica de se mover (através do tempo e da escala sonora), um movimento plenamente livre, ou seja, que não se subordina a nenhum fio estranho a ele, sem realizar nenhuma obra; um movimento que se cumpre por ele mesmo e que, visando apenas sua perfeição, encanta” (DAVENSON, 1942, p. 16). O movimento é constitutivo da música e autossuficiente, pura fruição, bastante em si mesmo, como a ação e o gesto de um dançarino. Seu valor é intrínseco, e não em função de qualquer utilidade.

Mas a música é imitação – não de qualquer realidade exterior; é sensibilidade que imita uma realidade suprassensível. Desde o platonismo existia a concepção de que o som não era belo por si mesmo, mas que somente por meio de uma condução artística haveria a possibilidade de uma imitação da Beleza espiritual que o artista trazia em sua alma. Esta preocupação denotou-se com maior eficiência no *neoplatonismo*, por meio de Plotino: aqui, a beleza sensível é manifestação de uma música anterior e superior. Para apreender essa concepção em toda sua magnitude, é fundamental que o espírito suba ao ápice, num esforço além da instrução *vulgaris* para a qual a música é a organização de sons engendrados em um tempo. Exatamente neste momento, o imperturbável ensinamento de Agostinho justifica a morada de tal música. O som se desenrola no tempo, tem duração. A harmonia, cerne da beleza musical, está, porém, fora do tempo, no silêncio e no mistério. O fenômeno físico da vibração é conhecido desde Pitágoras; e tal vibração se reproduz no aparato perceptivo humano. Mas a música reside também na memória, selada na lembrança que faz o reconhecimento. Consciente ou não, a memória, para Agostinho, “é a função guardiã da relação essencial do ser humano com o ser divino” (SILVA, 2012, p. 197); nela Deus se faz presente por imanência, e por isso o homem

subsiste no ser. A beleza desde sempre mora na mente, onde a presença de Deus é retida pela memória. Mais fundamentalmente, então, a música “reside, no interior de nosso espírito, ao nível onde se encontra a emoção, a impressão estética que a audição nos causa e no julgamento implícito inseparável desta” (DAVENSON, 1942, p. 20).

O conceito pitagórico do número desdobra-se assim na concepção musical agostiniana. Há os “números sonoros”, emitidos fisicamente, indiferentes ao mudo; há os “números entendidos ou sentidos”, sentidos pelo corpo até chegarem às portas da alma. Vêm então os “números da memória”. De dentro para fora, a alma se expressa nos “números proferidos”, com a voz, o sopro, o rosto e o corpo. É o fazer musical. No ápice é que estão os “números de juízo”, uma espécie de “capacidade inata para valorar devidamente a conveniência do movimento ou da harmonia” (GILSON, 1943, p. 76). A verdadeira música está no nível da alma, e não do corpo. Supremacia platônica reinventada como fé. A experiência musical não se reduz apenas como um benefício ao realizar a libertação e o apaziguamento da carne, mas traz consigo alguma coisa de mais positiva, mesmo provisória, ao conduzir à experiência mais elevada.

A música possui em seu ser mesmo uma dignidade própria: é este eco do festival eterno, dos coros celestes que, percebido dentro da alma pela orelha mais secreta, nos arrasta por sua volúpia ao passo que nós peregrinamos através da nossa permanência terrestre, esta tenda; conquistados pela sua doçura, nós seguimos, confiantes, e somos conduzidos por ela até a soleira da casa de Deus (Agos., ‘Enarr. in Ps’, 41,6) (DAVENSON, 1942, p. 132).

Coda

A hegemonia da igreja cristã, convertida em catolicismo, concretizou-se, com especificidades individuais e históricas, graças a três grandes homens: Ambrósio, Agostinho e Gregório. Um elo robusto e expressivo ficou densamente estabelecido entre igreja e música a partir dos procedimentos adotados por Ambrósio (e, depois, por Gregório) e fundamentados por Agostinho.

A música eclesiástica medieval, baseada em uma concepção teocêntrica de beleza e caracterizada essencialmente pela relevância dada à palavra e à língua, representou um significativo período de desenvolvimento musical, que gerou bases técnicas e estéticas para a criação posteriormente realizada – como, por exemplo, para a posterior progressão do processo de (re)produção musical

polifônico. A mais alta expressão da música no primeiro milênio da era cristã estivera vinculada à entidade que sintetizava em seu seio toda a cultura: a igreja. Fora dela, existia a música do povo. O tratamento consonante de duas ou mais vozes foi o núcleo germinal de toda a música do segundo milênio, estabelecendo o início do contraponto.

A partir do ano mil, a caracterização da idade média pode ser feita pelo despertar das cidades e do comércio; das ciências e das artes; pelas lutas sociais e religiosas; pela constituição dos Estados nacionais e de principados; pelos grandes conflitos no seio da igreja; pela estruturação das universidades. Os antecedentes históricos da polifonia primitiva remetem-nos a duas grandes situações: o nascimento das modernas cidades e os primórdios das universidades e da filosofia escolástica. A elaboração musical, ainda ligada à igreja, com a forte presença do canto gregoriano e da língua latina, sofreu incursões polifônicas, no entanto, sempre com a reapresentação da monofonia eclesiástica. A estrutura formal do *Sederunt principes*, de Pérotin (um dos pioneiros da polifonia no início do século XIII), mostra essa alternância de trechos de canto monódico com trechos polifônicos.

Ao lado da ortodoxia eclesiástica, a multiplicidade de saberes que a universidade estabeleceu, paulatinamente, criou reais possibilidades à diversidade musical, quer no sentido de autorizar a introdução de elementos de natureza laica, quer no sentido de alargar fronteiras à criatividade com os novos conceitos de homem, de beleza e de fé. A exemplo da arte dos vitrais, a utilização da transparência, do alargamento da paleta cromática e dos novos pigmentos, penetrou brandamente na feitura da escrita musical, como que numa transposição do visual para o auditivo.

Referências

AGOSTINHO, Aurelio. **De Musica; La Música**. Edição bilíngue latim-espanhol. Organizada pela Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid: BAC, 1988. vol. XXXIX. (Obras completas de San Agustín).

_____. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Abril, 1973.

_____. **De Magistro**. Tradução de Angelo Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os pensadores).

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

BOEHNER, Philotheus; GILSON, Étienne. **História da filosofia cristã: desde as origens até Nicolau de Cusa**. Tradução de Raimundo Vier. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

BONATO, Antonio (Org.). **S. Ambrogio. Inni**. Turim: Edizioni Paoline, 1992.

CAMBI, Franco. **História da Pedagogia**. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

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

ERNETTI, Alfredo Pellegrino. **Storia del canto gregoriano**. 3 ed. Veneza: Istituto per la collaborazione culturale, 1990.

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

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

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

GILSON, Etienne. **Introduction à l'étude de Saint Augustin**. 2 ed. Paris: J. Vrin, 1943.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997.

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

LOPE CILLERUELO; ORTEGA, Alfonso; BASEVI, Claudio; OROZ RETA, Jose; MADRID, Teodoro C. Introducción. In: AGOSTINHO, Aurélio. **De Musica; La Música**. Edição bilingue latim-espanhol. Organizada pela Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid: BAC, 1988. vol. XXXIX. p. 49-63. (Obras completas de San Agustín).

MIGLIAVACCA, Luciano. **Gli inni ambrosiani**: poesia e musica al servizio del culto divino. Milão: Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1979.

PAREDI, Angelo. **S. Ambrogio e la sua età**. 3 ed. Milano: Ulrico Hoepli, 1994.

PICCOLO, Alexandre Prudente. **O Homero de Horácio**: intertexto épico no livro I das *Epístolas*. 2009. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

POLASTRI, Bárbara Elisa. **As Dirae da Appendix Vergiliana**: estudo, tradução e notas. 2010. Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinha. **A poesia pastoril**: as Bucólicas de Virgílio. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SALAZAR, Adolfo. **La música en la sociedad europea**: I. Desde los primeros tiempos cristianos. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

SILVA, Paula Oliveira e. **Ordem e mediação**: a ontologia relacional de Agostinho de Hipona. Porto Alegre: Letra & Vida, 2012.