

UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS FILOSÓFICO-MUSICAIS DO DIÁLOGO *DE MUSICA*, DE SANTO AGOSTINHO DE HIPONA

Rita de Cássia Fucci Amato^{1*}

RESUMO: Este artigo tem como objetivo compreender a concepção de música elaborada por Santo Agostinho de Hipona em seu tratado *De Musica*, escrito em forma dialogada, composto por seis livros, e publicado no ano de 389 d.C. Em tal obra, Agostinho realizou, com fortes influências dos filósofos Platão Plotino, uma análise da palavra (o ritmo, o metro e o verso), culminando na concepção de Deus como ponte dos números e harmonias eternas.

PALAVRAS-CHAVE: diálogo *De Musica*, Santo Agostinho, concepção musical agostiniana, filosofia patrística.

ABSTRACT: This paper has as objective to understand the musical conception elaborated by Saint Augustine of Hippo in his treaty *De Musica*, written in dialogued form, compound of six book, and published in the year of 389 a. C. In this work Augustine accomplished, with strong influences of the philosophers Plato and Plotinus, an analysis of the word (the rhythm, the meter and the verse), culminating in the conception of God as source of the eternal numbers and harmonies.

KEY-WORDS: *De Musica* dialogue, Saint Augustine, agostinian musical conception, patristical philosophy.

INTRODUÇÃO

Santo Agostinho (354-430 d.C.), bispo de Hipona, na África do Norte (atualmente Annaba, na Argélia), foi um dos mais célebres escritores e, com sua obra, diversa e densa, versou sobre todos os domínios do dogma cristão, contribuindo resolutamente para a enunciação do cristianismo tornando-se o maior construtor da hegemonia cristã. Viveu em uma época de decadência, na interface entre a Antiguidade greco-romana e o medievo, quando a cultura sofria um processo de declínio.

Possuidor de uma complexa personalidade, Agostinho, embora tenha experimentado o fascínio dos valores mundanos, manteve a investigação constante do Bem Supremo – Deus. Incongruências sempre fizeram parte de sua vida, desde sua origem africana, com profunda dominação romana, até sua convivência cotidiana com pagãos e cristãos que, certamente, frutificaram em proficientes obras, apesar de carregadas de fortes e contrastantes sentimentos.

Agostinho publicou em 389 a redação do tratado *De Musica*, realizada na África. Esse trabalho integrava a primeira série de seus escritos didáticos e filosóficos, iniciada à época de sua permanência em Cassiciaco (hoje Cassago de Brianza, à distância de sete léguas de Milão), quando iniciou a elaboração de seu *Disciplinarum libri*, obra que visava abranger todas as artes liberais: gramática, dialética, retórica, música, geometria, astronomia e filosofia. Nesse período especial, Agostinho encontrava-se em preparação para seu batismo e sua inserção definitiva no cristianismo, tendo em companhia sua mãe

^{1*} Doutora e mestra em Educação (UFSCar), especialista em Fonoaudiologia (UNIFESP) e maestrina (UNICAMP). Professora da Faculdade de Música Carlos Gomes. E-mail: fucciamato@terra.com.br

Mônica, seu irmão Navigio, seu filho Adeotato, seus primos Lastidiano e Rústico, seu amigo Alipio e seus discípulos Licencio e Trigeccio.

O tratado *De Musica*, escrito em seis livros na forma de um diálogo entre um discípulo e seu mestre tem como eixo central a ascensão ao conhecimento de Deus e Sua presença no mundo pela música. Agostinho elabora considerações a esse respeito de forma aparentemente técnica, nos cinco primeiros livros, nos quais transmite conhecimentos técnicos sobre o *ritmo*, o *metro* e o *verso*, e culmina no sexto livro com a concepção de Deus.

Este trabalho tem, pois, o intuito de oferecer uma análise do tratado *De Musica* em seus aspectos filosófico-musicais. Para tanto, utiliza-se uma revisão bibliográfica que destaca escritos agostinianos, análises da filosofia platônica e neoplatônica, estudos sobre a música à época de Agostinho e o *Traité de la Musique selon l'esprit de Saint Augustin*, reelaboração do *De Musica* realizada por Davenson (1942).

1. A MÚSICA À ÉPOCA DE SANTO AGOSTINHO (SÉCULOS IV E V D.C.): O CANTO AMBROSIANO

Durante o medievo, a elaboração musical foi posta a serviço da palavra e, exatamente nesse momento, a palavra estava intimamente ligada ao cristianismo. Dessa forma, a compreensão de diferentes linguagens nascidas de diversas culturas se fez refletir nos mais variados tipos de músicas e concepções musicais.

Na formação de uma língua ocorre um fenômeno paralelo, que é o da formação de uma nova cultura, como foi o caso da formação 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 num 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 suas transformações. Este novo modo de falar o latim, segundo uma prosódia (pronúncia regular das palavras, com a devida acentuação) 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, e reagiu 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.

Uma das primeiras referências à implantação da música sacra oriental em ambiente europeu é a que se encontra nas *Confissões* de santo Agostinho:

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)

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 *sermo vulgaris* (ou *plebeius*) estava já em formação desde os tempos de Augusto. O *sermo nobilis* (ou *patricius*), o latim da pagania, perdia pé conforme o cristianismo ganhava as massas, aquelas a que se dirigia na fala vulgar. [...] A contribuição popular em forma de “hinos”, para o canto eclesiástico, principalmente, se verificaria, como se compreende, em uma nova língua e em uma nova prosódia. A antiga, a clássica, assim como as antigas teorias musicais já sem contato imediato com a realidade viva - mas todavia ensinadas nas escolas -, iriam a enterrar-se no fundo dos monastérios, aonde ficaram passivamente guardadas durante largos séculos para bem da história e da erudição. (SALAZAR, 1989, p. 81)

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.

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 (303 d.C.), a qual não foi obedecida por todas as autoridades da época. A força ideológica do cristianismo, por um lado, e, por outro, a excelente organização com que seus adeptos se agrupavam para difundir suas idéias, tanto como 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.

Em Milão, os esforços de santo Ambrósio (333-397 d.C.) 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 envolvessem os fiéis. Crescido em um ambiente aristocrático onde a música era parte integrante, Ambrósio apreciava sobremaneira a melodia coral em sua igreja (PAREDI, 1994).

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.

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. Santo Ambrósio foi criador, pelo menos em sentido simbólico, de todo repertório que leva seu nome, pois, de fato, foi ele quem realizou um grande esforço na compilação de tais hinos.

O que se sabe dessas músicas, tão anteriores à notação musical, é mais referente ao texto do que propriamente à 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 santo Ambrósio, a tradição o coloca como tendo adotado apenas quatro dos modos (organização das escalas musicais, segundo intervalos) gregos: dórico, eólio, yastio e hipofrígio, que foram chamados “autênticos”. Depois, suas denominações foram mudadas para: dórico, frígio, lídio e mixolídio.

Vale lembrar que o bispo de Milão fixou determinados cânticos para cada ofício religioso e foi um dos primeiros a conceber a idéia 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.

2. A PALAVRA NO TRATADO DE MUSICA

Apresenta-se neste tópico uma síntese dos principais conceitos abordados nos cinco primeiros livros do *De Musica*, que foram dedicados ao estudo da palavra. Vale lembrar que o termo técnico *música* designava na Antiguidade o âmbito de três artes do movimento: a *palavra*, o *canto* e a *dança*. Apesar de Agostinho fazer citações relativas à dança e ao canto, a obra que nos chegou traz somente a palavra poética em sua configuração de metros e versos. Provavelmente, outros seis livros sobre melodia e canto, pertencentes ao inicial projeto de santo Agostinho, acham-se definitivamente perdidos, como atestou seu amigo Memório.

A conversa inicial do *De Musica* foi marcada pela pergunta sobre a definição de pé, fundamento material do ritmo na poesia antiga. Um importante questionamento sobre qual ciência possibilitaria a aquisição de tal conhecimento foi determinado e, dessa forma, fez-se a condução para a definição de música no Capítulo 2 (FUCCI AMATO, 2005).

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

M. – Música é a ciência de modular bem.

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

M. – [...] discutamos primeiro o que é modular, depois o que é modular bem, já que não é em vão que se acrescentou este matiz à definição. Por último, tampouco há que

menosprezar que se empregue neste caso o termo ciência, pois que nestes três elementos, se não me engano, está configurada a definição. (AGOSTINHO, 1988, p. 73-75)

Essa definição de música remonta a Varrão (116-27 a.C.), o mais universal e erudito dos escritores latinos que, com a obra *De lingua latina*, foi o criador da ciência da linguagem em Roma, exercendo uma enorme influência sobre todos os gramáticos posteriores. A partir disso, Agostinho entendeu a música como uma ciência nobre, fruto da razão, distante da pura imitação. Realizou, dessa forma, uma clara distinção entre música autêntica e música vulgar.

Na segunda parte do Livro I, santo Agostinho realizou um estudo sobre o ritmo, o movimento como germe da arte e da melodia, onde toda a tradição pitagórica² sobre o número como fundamento do movimento e da harmonia adquiriu um tratamento minucioso.

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

A música, enquanto ciência, foi tratada como um conhecimento matemático que, por meio dos números, explicava suas partes fundamentais: o ritmo e a melodia. E mais ainda, ao se fazer da música uma ciência pura e uma filosofia reguladora da sensibilidade, foi possível compreender a tendência neoplatônica agostiniana para moderar o prazer sensível. Agostinho, como em todo neoplatonismo, não separou a arte da moral. Como arte liberal, a música exercia seu próprio fim, elevando o homem e suas potências ao mundo inteligível e isso em si era um objeto desinteressado (FUCCI AMATO, 2005).

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

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

² Pitágoras (582 a.C.) identificou o primeiro princípio das coisas com um elemento imaterial, o número. Formulou um sistema de afinação das notas, como resultado de seus estudos e experimentos no “sonômetro” – instrumento acústico, feita de uma caixa harmônica, sobre a qual ficava estendida uma corda que descansava sobre duas presilhas móveis (ZAMACOIS, 1978, p. 146-149).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...] as análises racionais e a constante busca de uma fundamentação filosófica de toda teoria métrica distingue a obra de Santo Agostinho frente a todos os tratadistas anteriores e contemporâneos, cujos testemunhos nos têm chegado pelos gramáticos. (LOPE CILLERUELO et al., 1988, p. 57)

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

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

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

O objeto de estudo do Livro V foi o verso e suas diversas formas possíveis, cuja característica essencial se estabelecia na cesura, que distribuía o verso em duas partes harmoniosas, aproximadamente iguais, graças ao princípio da simetria, fundamental na arte clássica. Entretanto, a simetria, na concepção agostiniana, não significava igualdade absoluta, mas a clara divisão das partes, o que não se obteria em uma simetria rigorosa: “[...] em primeiro lugar te pergunto se o pé encanta nosso ouvido por alguma outra coisa que não seja a correspondência entre a harmoniosa simetria das duas partes que estão na *arsis* e na *tesis*, respectivamente” (AGOSTINHO, 1988, p. 247).

Agostinho, depois de estabelecer e explicar os princípios para a consideração e distinção do verso, ofereceu na segunda parte do Livro os critérios para reduzir a simetria, contando com cálculos de gosto pitagórico, que mostravam a maneira de formar todos os versos possíveis, ao unir membros iguais e desiguais em um marco exigido de 32 tempos.

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

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

Mas, se nada tens contra o dito, tenha já fim esta disputa, para que logo, tratado o que diz respeito a esta parte da Música, que consiste na medida dos tempos, desde estes

seus vestígios sensíveis, com toda nossa finura possível, cheguemos a essas íntimas moradas onde ele está livre de toda forma corpórea. (AGOSTINHO, 1988, p. 283)

3. DEUS, MÚSICA E FILOSOFIA: AS INFLUÊNCIAS DE PLATÃO E PLOTINO

A apresentação do tratado *De Musica* na forma dialogada remonta à época de Sócrates, que, em oposição aos discursos dos sofistas, estabeleceu essa forma na qual predominava a interrogação como um sinal de insipiência e, ao mesmo tempo, como um desejo de aprendizagem – o diálogo era a base da maêutica socrática. Platão, por sua vez, adotou esse mesmo procedimento como um artifício literário e transformou o diálogo socrático numa primorosa obra com vivacidade e interesse dramático, podendo ser considerada completa apesar da diversidade com que aborda os fundamentos do pensamento platônico (FRAILE, 1965).

Platão elaborou uma questão de importância capital sobre a natureza das idéias, quando, nos seus últimos diálogos (*Filebo* e *Timeu*), tratou especialmente de idéias matemáticas e concebeu-as como números. Nessa elaboração, o mundo das idéias podia ser dividido em duas seções; de um lado, as idéias éticas e metafísicas e, de outro, as idéias matemáticas.

A doutrina própria de Platão, tal como se depreende de seus ‘Diálogos’, pode ser reduzida no seguinte:

1º. Platão nunca atribuiu às Matemáticas, senão à ‘Dialética’, o lugar supremo na hierarquia das ciências. As Matemáticas permanecem sempre em um grau intermediário, diferenciando-se da ‘Dialética’ que apreende o ser tal como verdadeiramente é, enquanto que as Matemáticas o vêem como entre sonhos, valendo-se de hipóteses e de imagens. Ao matemático corresponde a *διανοί*, enquanto que o dialético chega até a *νοησις*.

2º. Existem três classes de números: 1) ‘os números ideais’ (reais); 2) ‘os números matemáticos’ (conceitos), e 3) ‘os números sensíveis (corpóreos, visíveis e tangíveis). Os primeiros são eternos, subsistentes, de natureza idêntica à das Idéias. Seu conjunto provavelmente não excedia a ‘Dezena’. [...] Os ‘números ideais’ são gêneros supremos, semelhantes ao ‘ser’, ao ‘idêntico’ e ao ‘diverso’ do ‘Sofista’. Entram no objeto da ‘Dialética’, o mesmo que as demais Idéias, e caem fora do alcance da Matemática.

[...] Os ‘números e as figuras matemáticas’ são conceitos que se encontram na mente do matemático, que faz seus cálculos com eles utilizando o raciocínio (*διανοία*), as hipóteses e as imagens. São extra-temporais, mas podem repetir-se indefinidamente. Só podem ser concebidos, mas não representados.

Os ‘números sensíveis’ são os que estão unidos aos corpos do mundo material e correm a mesma sorte que estes, corrompendo-se, dissolvendo-se, são maiores e menores, etc.

Na realidade, o exame dos ‘Diálogos’ de Platão não resulta numa matematização das Idéias nem uma substituição das ‘Idéias’ por números, senão que os números são elevados à categoria das ‘Idéias’, ocupando um lugar idêntico delas que já conhecemos. (FRAILE, 1965, p. 242-3)

Santo 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 idéia 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.

Por outro lado, um aspecto que encontrou ressonância nas obras de Agostinho foi o empenho vital de Platão no que se referiu à busca do absoluto e transcendente. Ele experimentou agudamente a insuficiência dos conceitos e das palavras para expressar o metafísico e se esforçou ao recorrer a procedimentos menos intelectuais, como eram os dos sentimentos, do amor, dos mitos e das poesias (FRAILE, 1965).

Na conclusão de seu diálogo *De Musica*, o bispo de Hipona revelou mais uma vez a sua convicção em *Deus, fonte de todas coisas*: “[...] honrem a consubstancial e imutável Trindade do Deus único e sumo, de quem tudo provém, por quem tudo é, em quem tudo subsiste, e a Ela rendem culto pela fé, esperança e caridade” (AGOSTINHO, 1988, p. 361).

Outro aspecto de relevância e sempre presente nas obras de santo Agostinho foi a ruptura elaborada por Platão entre conhecimento intelectual e conhecimento sensitivo, refletido na própria natureza do homem, entre o corpo e a alma. No seu entendimento, o homem não era uma unidade substancial, mas acidental: essencialmente diversos, alma e corpo encontravam-se juntos provisoriamente durante a vida presente (MONDIN, 1981).

Na concepção agostiniana permaneceu a superioridade da alma em relação ao corpo, revelada nas *Confissões*: “O teu Deus não é o céu, nem a terra, nem corpo algum’. [...] Por isso te digo, ó minha alma, que és superior ao corpo, dando-lhe vida, o que nenhum corpo pode fazer a outro corpo” (AGOSTINHO, 1973, p. 199).

A forte presença de Agostinho foi também estabelecida pela re-elaboração do substrato matemático de que o homem não é um espírito puro, ele não é somente uma alma, mas um corpo também, ligado à alma para a eternidade. Anteriormente, em seu *De Musica*, a posição de superioridade da alma apareceu estabelecendo as relações entre Deus, alma e corpo, reiteradas em muitas outras obras (FUCCI AMATO, 2006).

Como parte de outra importante indagação estavam os problemas relativos à natureza e ao fim da obra de arte e suas analogias com a moral e a metafísica. Nesse particular, a concepção platônica foi a de que a arte não era autônoma e, ao determinar a essência, a função e o valor dela, Platão se preocupou somente em estabelecer seu valor de verdade, isto é, se ela o aproximava da verdade, se o tornava melhor, se socialmente tinha valor pedagógico e formativo ou não (MONDIN, 1981).

Decisivamente de influência platônica, a música foi de grande importante para Agostinho, principalmente quando a colocou numa obra extensa como os *Disciplinarum libri*, idealizada por ele como uma espécie de enciclopédia das artes liberais.

Outra grande influência presente em santo Agostinho foi a do filósofo Plotino (203/4- 270 d.C.), fundador e principal expoente do *neoplatonismo*, o qual realizou uma síntese do pensamento filosófico grego com o pensamento religioso, baseado nas religiões pagãs orientais, cuja intenção era fornecer às classes cultas e aos espíritos elevados uma visão de mundo que pudesse competir com a visão do judaísmo e do cristianismo, quer como expressão doutrinal, quer como fundamentos da moral e da mística.

As relações entre mundo inteligível e mundo sensível eram muito mais estreitas em Plotino do que em Platão. A existência de seres múltiplos e contingentes do mundo sensível reclamou necessariamente a existência de um ser Uno e necessário. Na concepção plotiniana, a realidade passou a proceder de 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:

Se o Uno de Plotino é Deus, nesse caso a doutrina de Deus têm em seu sistema uma importância muito superior a que concedem todas as demais filosofias gregas e neste aspecto é a mais próxima ao Cristianismo.[...] Não obstante, tropeçamos com a dificuldade de que Plotino não dá nunca a seu Uno o nome de Deus. (FRAILE, 1965, p. 722-3)

Agostinho, por sua vez, 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. Para ele, as verdades eternas e imutáveis do mundo espiritual platônico tinham sua sede em Deus, a Verdade.

O conhecimento que temos dessas verdades não nos foi dado por meio de uma recordação ou “reminiscência” de tipo platônico, mas por uma recordação tipicamente agostiniana, realizada mediante um ato consciente de interiorização, no qual a razão toma consciência da presença de Deus (FUCCI AMATO, 2006).

Em sua concepção, Plotino estabeleceu atributos ao Uno, que freqüentemente santo Agostinho utilizou na sua elaboração sobre o Deus cristão. Plotino exprimiu ainda as dificuldades inerentes ao processo de entendimento do Uno, *origem de todos os seres*. Essa incompreensibilidade de Deus permaneceu também em santo Agostinho, que chegou a afirmar que, nesse caso, o silêncio era preferível à palavra (BOEHNER e GILSON, 1995).

Outra elaboração especulativa de Plotino consistiu-se na idéia 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.

CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

O diálogo *De Musica* procurou construir uma doutrina racional e ao mesmo tempo mística sobre Deus e a alma; revelou um pensador com profundas intuições de conduzir a ciência a uma aspiração ascendente. Conforme a análise da concepção musical agostiniana realizada por Davenson (1942), para transmitir de espírito a Espírito, a música deve passar pela matéria (música sonora), e por aí se introduz um elemento de subjetividade radical. A obra que existia dentro da alma do compositor, imitação concreta de um arquétipo interior, se separa dele e se distancia sem retorno. E já a execução, se ele não está lá para conduzi-la, será transcrita na subjetividade do intérprete, e nesse sentido, as imagens induzidas em cada ouvinte se encontrarão dependentes da autonomia de sua alma que ao interagir com o corpo, pela percepção das harmonias corporais permitem uma progressiva ascensão dos sentidos até a harmonia primeira – Deus, fonte e lugar dos números eternos.

Agostinho concebeu a música como imitação, uma imagem da Beleza espiritual, simultaneamente anterior e superior àquela música sensível e sonora, postura assumida anteriormente por Plotino. A sua verdadeira existência transcendeu o humano e vinculou-se à natureza espiritual. Frutos deste pensamento, a sensação e a memória integraram a alma e, mais ainda, houve um avanço quando do entendimento que o corpo exerceria sua ação sobre a alma, neste particular da percepção da música sonora.

Seguindo a filosofia de Platão, Agostinho elaborou que a participação da música na inteligibilidade do número trazia beleza, assumindo que ela poderia participar da glória dos corpos após a ressurreição. Esteve presente em Agostinho um outro referencial de tradição platônica: o caminho ascendente baseado nos graus de beleza. O que quer dizer isso: se admiramos o *belo*, quanto mais belo deve ser o Criador do Belo! Deus-Beleza Suprema tornou-se o ápice na noção de ordem, juntamente com a dialética do amor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, A. **Confissões**. São Paulo: Abril, 1973. (Os Pensadores).

_____. **De Musica**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1988. vol. XXXIX.

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

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

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

FUCCI AMATO, R. C. Deus e música em santo Agostinho: contrapontos e variações. **Información Filosófica**, Roma, v. III, n. 3, p. 15-38, 2006.

_____. A música em Santo Agostinho. **Em Pauta**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, v. 16, n. 26, p.19-35, 2005.

LOPE CILLERUELO et al. **Obras completas de San Agustín**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1988. vol. XXXIX.

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

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

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

ZAMACOIS, J. **Teoria de la Musica.** 6 ed. Barcelona: Labor, 1978. vol. II.