

**“Na origem, o som precede o canto”:
impressões sobre canto e música em Agostinho de Hipona**

**“In the origin, the sound precedes the song”:
impressions about singing and music in Augustine of Hipona**

José Reinaldo Felipe Martins Filho¹

RESUMO

O presente artigo se propõe analisar três momentos distintos da leitura agostiniana sobre o fenômeno sonoro, assim contribuindo para uma melhor apropriação a respeito do que a filosofia do autor tratou sobre o tema. Trata-se de um tema ainda relativamente pouco conhecido da seara de Agostinho de Hipona, embora tenha representado um vértice fundamental da proposta formativa organizada pelo autor desde seu movimento de conversão ao cristianismo. Em primeiro lugar, tomamos a música desde uma interpretação lógica e discursiva. Em seguida, por seu potencial catequético e formativo. Em último lugar, o que talvez constitua o principal acento de sua contribuição, a saber: a elevação mística do ser humano, para além dos limites da linguagem e da palavra falada, como instrumento do insondável, do divino.

Palavras-chave: Agostinho; Música; Religião; Mística; Formação humana.

ABSTRACT

This article proposes to analyze three distinct moments of Augustinian reading about the sound phenomenon, thus contributing to a better appropriation of what the author's philosophy dealt with on the subject. This is a theme that is still relatively little known in the area of Augustine of Hippo, although it represented a fundamental apex of the formative proposal organized by the author since his conversion movement to Christianity. First, we take the music from a logical and discursive interpretation. Then, for its catechetical and formative potential. Lastly, what perhaps constitutes the main emphasis of his contribution, namely: the mystical elevation of the human being, beyond the limits of language and the spoken word, as an instrument of the unfathomable, of the divine.

Keywords: Augustine; Music; Religion; Mystic; Human formation.

¹ Doutor em Filosofia (UFG) e em Ciências da Religião (PUC-GO). Professor no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. E-mail: jreinaldomartins@gmail.com

Prooemium in musicam motus

Ao se tratar o tema da música religiosa no Ocidente cristão, o nome de Agostinho de Hipona (354-430) certamente surge imediatamente à nossa consideração, como figura incontornável, seja do ponto de vista das vivências descritas em *Confessiones*, seja a partir de seus escritos de caráter mais reflexivo, dedicados à construção de um percurso filosófico-teológico. A vasta obra agostiniana, que perfaz os diferentes momentos de seu itinerário vivencial, tem, por isso, espaço para o tratamento dos mais variados temas, sendo que a dimensão formativa do ser humano pela via das chamadas *artes liberales*² representa uma constante transversal aos seus momentos diversos e, mais que isso, um dos principais acentos por meio dos quais se pode considerar o texto de Agostinho.

No âmbito dessa discussão, interessa-nos destacar o papel da música (e do canto) como articuladora das dimensões que integram o humano – como a razão e a emoção, por exemplo – mas, sobretudo, como veículo de acesso a Deus. Naturalmente, trata-se de uma constante manifesta em todo o pensamento agostiniano, mas que aqui procuramos ressaltar desde o privilegiado prisma da experiência musical. Isso, segundo julgamos, com destaque para três momentos bastante distintivos, colhidos do amadurecimento da leitura praticada por Agostinho sobre o fenômeno: o argumento da ordem, a pedagogia do canto cristão e a ascese do *jubilus*³.

Ainda bastante ligado a um argumento lógico-formal, como se pode extrair de obras como *De Ordine*, de 386, ou *De Musica*, de 389, em primeiro lugar a música é tomada como arte da modulação, ou seja, desde uma interpretação que lê a manutenção de um padrão de constância no equilíbrio do mundo transpondo-a como ferramenta para a leitura do ser humano. Esse argumento ancora-se na ideia de medida, de harmonia, como herança da tradição grega neoplatônica, mas, sobretudo, pitagórica⁴. A par disso, um segundo momento surge à leitura agostiniana, por sua vez mais diretamente ligado ao caráter formativo do cristianismo e, nesse, da tradição sálmica como principal fonte para a oração comunitária. Embora essa tônica possa ser

² Para Scott Randall Paine (1997, p. 570): “Essas artes foram chamadas de artes liberais (*artes liberales*) por duas razões interrelacionadas: 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”.

³ Este artigo é o resultado de intuições e descobertas realizadas ao longo do processo de orientação da pesquisa de mestrado de Gustavo Augusto da Silva, com o título “A essência da música é a interiorização do cosmos: sobre a experiência musical em Agostinho de Hipona”, junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, sobretudo ao longo de 2022. Apresenta-se, por isso, como preito de amizade e colaboração.

⁴ Esses antigos gregos, conforme Lia Tomás (2002), se referem a dois conceitos, articulados: μουσική (*mousiké*) e χαρμονική (*harmoniké*). O segundo, a *harmonia*, concentrava uma parte da organização geral do universo, a *música*, como objeto de vários tratados filosóficos: “[...] a χαρμονική (*harmoniké*) restringia-se a uma reflexão sobre a natureza da ciência musical, seu método e condições nas quais se desenvolve o μέλος (*mélōs*), ou seja, sobre o fato musical e seus diversos componentes (natureza do som, consonância e dissonância, sistemas, entre outros)” (TOMÁS, 2002, p. 43).

descoberta em diferentes passagens do pensamento de Agostinho, aqui damos destaque para o que é dito em suas *Confessiones*, especialmente acerca do que chamaremos de papel pedagógico-mistagógico do canto comunitário como forma de acesso à verdade da fé.

Como expressão da fé, porém, a vinculação da música ao canto defronta-se com um limite. Cantar é, sempre, submeter-se à fronteira da linguagem, à estreiteza das palavras em sua tentativa de dizer a realidade. Há, então, uma terceira forma de encararmos essa discussão à luz de Agostinho. Para o filósofo a música possui a potência de ultrapassar o meramente racional – dito de outro modo: o que pode ser traduzido em palavras. É o que descobrimos em textos bem mais amadurecidos da sua lavra, como as *Enarrationes in Psalmos*, especialmente no comentário ao Salmo 32, em que se define a característica própria do canto ascético, isto é, aquele que brota da autêntica vivência da religião: o *jubilus*, o jubilar. Nesse caso, não mais se está condicionado ao limite das palavras, tornando ao homem possível abrir-se para Deus, o inefável, como expressão livre do seu espírito.

Em suma, o texto que segue tem como propósito apontar indícios do que aqui reconhecemos como os três momentos distintivos do itinerário agostiniano a respeito da música e do canto, com o intuito de contribuir na interpretação e sempre nova explicitação da atualidade do pensamento desse que deve ser considerado como um dos grandes fundadores da civilização ocidental.

§ 1 – Primeiro Movimento: a arte de bem modular

O pensamento de Agostinho passou por diferentes momentos e nuances. Sua primeira fase, se é que assim podemos considerar, esteve filiada às grandes tradições retóricas da antiguidade, movido por influências múltiplas (BOEHNER; GILSON, 1995, p. 142-144). Nesse contexto, o papel da lógica parece ser de grande destaque. Dos diferentes usos possíveis, por exemplo, merece destaque o argumento do acesso à plausibilidade de Deus como a Suma Beleza por meio da criação. Sabemos, por um lado, da forte influência que o pensamento bíblico, e, com ele, a tradição judaica⁵, desempenhou sobre o Agostinho mais amadurecido. Já num primeiro momento, no entanto, pode-se notar o valor da *ordem* como princípio de organização de tudo o que existe, inclusive, como fonte para o acesso à existência de Deus. Ora, diz Agostinho, a beleza pode ser aferida de um princípio geral de harmonia, de equilíbrio e de proporção que conduz, necessariamente, à admissão de uma perfeição superior como condição de sua possibilidade. Da ordem das coisas imediatamente próximas, isto é, da natureza, chega-se à ordem de tudo. De forma semelhante, da beleza do que existe como harmonia e equilíbrio, pode-se acessar a beleza do criador, fonte e origem de todo belo. Trata-se da formulação de um eficaz sistema de causas e consequências, como na organização do discurso sob os termos da argumentação – a forma racional da exposição que se tornou predominante no contexto da Filosofia.

⁵ Isso é o que se pode destacar à luz de outras investigações. À guisa de sugestão, recomendamos MARTINS FILHO, 2016, 2022, 2022.

Algo de semelhante está presente no tratamento dado por Agostinho ao problema da música. Um dos melhores conceitos formulados com o intuito de definir em que consiste a arte musical, nesse sentido, encontra-se na obra que se dedica especificamente a essa *arte liberal*. O propósito de Agostinho, como se sabe, era o de construir um tratado para cada uma das artes que compunham o *Trivium* e o *Quadrivium* – sistemas a cuja organização exerceu grande influência⁶. O tratado, escrito em 389, sob o impulso desse intento, denominou-se *De Musica*. E é em seu primeiro livro que se pode encontrar uma das melhores definições do percurso agostiniano a respeito da música, isto é, a “ciência do bem modular”. Diz Agostinho: “A música é uma ciência que ensina a bem modular” (*De Mus.*, I, II, p. 19). Mas o que significa modular? E, mais do que isso, o que significa modular bem? Essa é justamente a pergunta anteposta pelo estudante ao seu mestre, na construção dialogal proposta por Agostinho como forma de elaboração de um discurso coerente a respeito da música. Advindo de *modus*, o que quer dizer, justa medida, uma medida estabelecida e preservada, *modular* implica numa consecução pautada por padrões, pelo que os antigos gregos nomeavam *ῥυθμός* (*rithmós*), fazendo-se presente em outras artes, como a dança e o canto: “[...] podemos definir modulação como a arte nos movimentos, ou pelo menos a arte de executar movimentos regulares. Pois seria-nos impossível dizer que um objeto obedece a um movimento regular se ele não preservasse certa medida” (*De Mus.*, I, II, p. 21). Modulação tem a ver com regularidade, com a construção de padrões e formas permanentes, que se interpõem e preservam; por isso, a ordem. A música, conseqüentemente, passa a ser tomada como expressão de tudo o que há, da ordem cósmica, que, no caso agostiniano, assenta-se sobre o primado do Criador sobre as criaturas⁷, a que se pode aceder também pelas vias do fazer musical.

Nesse momento da elaboração, aliás, deve-se lembrar que Agostinho não se refere especificamente ao canto, como expressão musical privilegiada, assim como mais tarde se tornaria o principal acento de suas observações, a respeito do canto litúrgico da Igreja ambrosiana. Fala-se da música num sentido primitivo, na esteira do que interpretara a escola pitagórica, como linguagem do universo, orientada pelo rigor da matemática e pela constância (cf. TOMÁS, 2002, p. 17-18). Assim, não se trata de quaisquer frequências ou movimentos, mas de movimentos bem ordenados. Em suas próprias palavras: “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 de repouso [...]. Existe, pois, uma diferença profunda entre modular e bem modular” (*De Mus.*, I, III, p. 23). Daqui já se pode extrair um dos princípios que, como veremos, se repetiria em outras manifestações de Agostinho sobre o tempo, quando da maturidade, como é o caso do comentário ao Salmo 32. Há a imposição de um adjetivo qualificador à “arte de modular”, qual seja: modular *bem*. O *modular bem* marca a distância do que o autor preconiza como o mero *modular*, presente em outras artes efêmeras, que não conduzem à constatação da beleza como manifestação do Sumo Belo. Assim, o modular musical, como feito de virtude heroica para quem o pratica, estende-se para outros espaços da vida pessoal e, até mesmo,

⁶ Ver o estudo de Gustavo Augusto da Silva, “A essência da música é a interiorização do cosmos: sobre a experiência musical em Agostinho de Hipona” (2023).

⁷ Esse destaque pode ser realizado desde diferentes ênfases distribuídas ao longo do pensamento agostiniano (cf. MARTINS FILHO, 2018a).

social. Deve-se, por isso, “[...] mesmo fora da música, [...] guardar em nossas ações uma certa medida [...]” (*De Mus.*, I, II, p. 20). É o que se pode interpretar, *mutatis mutandis*, no âmbito da música, que, com seu efeito lógico conduz à constatação do fundamento de tudo o que há, com perfeição e ordem. Reside na interpretação agostiniana a ideia de um princípio ordenador permanente, pelo que se identifica arte e razão na exemplificação dada à música: “A arte, sem dúvida, é a seu ver uma realidade racional, e proceder com arte é proceder com razão” (*De Mus.*, I, IV, p. 25).

Do ponto de vista de uma metodologia da música em seu propósito de atrair a determinado uso da razão, toma-se, a princípio, a sua capacidade de despertar o interesse, para, em seguida, agradar por suas próprias qualidades. Parte-se das sensações em direção a um reconhecimento que apenas se pode praticar pelos sentidos interiores, dominados pela razão, que, a partir da arte da *modulação*, percebe a ordem como princípio de tudo. Há, então, uma citação bastante reveladora na conclusão do primeiro livro do *De Música*, que demonstra o grande acontecimento presente em cada manifestação sonora, pelas vias da música, retirando o mistério de seu santuário distante e, ao mesmo tempo, dando-o a conhecer na proximidade de cada experiência. Diz Agostinho, no que aqui sugerimos como uma interrogação epistemológica: “[...] dado que a música saiu, por assim dizer, de seu misterioso santuário, e deixou marcas em nossas sensações ou nos objetos recebidos por nossas sensações, não devemos então nos basear, destarte, nesses vestígios, a fim de avançarmos sem erro, se possível, àquilo que chamei de seu misterioso santuário [?]” (*De Mus.*, I, XIII, p. 51). O santuário das *formas*, de todos os princípios donde derivam os componentes da realidade material, pertence ao mundo espiritual que, no caso da via agostiniana, se descobre como superação da sensorialidade em direção à interioridade. A música, assim, atua como mecanismo propiciador de superação do plano sensorial em função da imposição de um padrão de formas, de constâncias de sentido, que conduzem ao sentido maior, à noção de Bem Superior. Há, sobre isso, uma interessante passagem em uma obra coetânea de Agostinho, de 386, sob o título *De Ordine*. Por um lado, a percepção de que há “certos vestígios da razão nos sentidos” (*De Ord.*, II, XI, p. 33). Isso se aplica à visão, muito explorada por Agostinho, mas também à audição, como no elucidado:

E no que diz respeito aos ouvidos, quando dizemos ser razoável uma harmonia e [que] um canto tenha sido composto razoavelmente cadenciado, chama-se a isto com o nome próprio de suavidade. Mas nem quando a cor nos encanta nas coisas belas, nem na suavidade dos ouvidos, quando a corda de um instrumento musical soa sonora e maviosamente, costumamos dizer que aquilo seja razoável. Resta, portanto, afirmar que no prazer destes sentidos isto pertence à razão, em que há certa dimensão e modulação (*De Ord.*, II, XI, p. 33).

Por outro lado, embora os sentidos percebam as sensações – no caso da *música*, as sonoridades – é a razão que apreende os conteúdos⁸ que são transmitidos, as

⁸ Em *De quantitate animae* Agostinho também problematiza a relação entre os sentidos e a razão, apontando que o conhecimento apenas se dá no distanciamento dos sentidos, do que eles capturam, mas que apenas é ordenado pela razão: “Sentimos, e sabemos disso. Sabemos com o exercício da razão. Portanto, sensação alguma é ciência. O que não se ignora pertence ao conhecimento” (*De quant.*, 29, II, p. 119).

diferentes nuances de intensidade; e o faz por causa da frequência, da constância, da cadência perfeita na alternância entre sons e silêncios, uma interpretação que está incluída na noção de *modulação* preconizada por Agostinho. A razão interpreta a experiência musical como *modulação*. É o que se afirma noutra momento da mesma obra: “Neste quarto grau, seja nos ritmos, seja na mesma modulação musical, a razão entendia que dominavam os números (as cadências) e que estes completavam tudo” (*De Ord.*, II, XIV, p. 41). A música, pela sua capacidade de acessar o imaterial, o horizonte do divino, a que se projeta a razão, ao mesmo tempo em que afeta os sentidos externos, situa-se no limiar entre sagrado e profano, entre céu e terra, como condução do que se projeta no plano das criaturas rumo ao seu Criador⁹. É essa disciplina, que “participa do sentido e da inteligência” que recebeu o nome de *música* (*De Ord.*, II, XIV, p. 41). Fica, portanto, estabelecido o que nesta seção consideramos como uma primeira apropriação do tema por parte do pensamento agostiniano, com ênfase para o potencial lógico da discussão estabelecida, isto é, a música como medida, modulação, e, desde essa sua apreensão, como instrumento de ascense. A “arte do bem modular” constitui, por isso, o primeiro momento de nossa breve apropriação, o que nos obriga a passar a uma segunda possibilidade de apreensão do lugar conferido à musicalidade no campo do pensamento de Agostinho. Dessa vez, não simplesmente como a coordenação exemplar de timbres e vibrações, mas como a produção humana em sintonia com uma comunidade de fé, o que poderemos visualizar no testemunho do *canto litúrgico* – especialmente dos salmos.

§ 2 – Segundo Movimento: o caráter pedagógico-mistagógico do canto

Se, num primeiro momento, a tônica do discurso agostiniano parece ter recaído sobre a música como resultado de um artifício específico, a arte da modulação, componente indispensável da formação geral do ser humano segundo o princípio das *artes liberales*, o texto das *Confessiones*, na medida em que perscruta os diferentes caminhos pelos quais trilhou o jovem Agostinho, revela outra importante pista para a compreensão do lugar dado pelo filósofo ao discurso musical em sua obra. No contexto da fé cristã, há uma modalidade específica de exercício da experiência sonora, feita predominantemente em comunidade e à luz de uma tradição. Trata-se do canto litúrgico, que àquela época privilegiava o texto dos Salmos como principal conjunto oracional. Com relação a isso, as memórias de Agostinho sobre a comunidade cristã em Milão são, certamente, o testemunho fundamental: “Não havia muito tempo que a igreja de Milão começara a adotar essa prática consoladora e edificante do canto, com grande regozijo dos fiéis, que uniam em um só coro as vozes e o coração” (*Conf.*, IX, VII).

⁹ Para Luis Evandro Hinrichsen (2009, p. 96), “[...] *De Ordine* é singular exemplo do otimismo metafísico agostiniano relativo à criação. No universo criado, tudo está disposto com unidade e ordem, portanto beleza e bondade presentes em todas as regiões e níveis da criação. Mesmo os pequenos insetos, relembramos, estão formados por membros equilibradamente dispostos e relacionados, capazes de revelar proporção e harmonia”. Tudo é, então, indicativo da perfeição da criação inclinada à perfeição do seu Criador.

O canto, desse modo, adquire duas funcionalidades que podem ser destacadas mais claramente: a) torna-se instrumento de oração coletiva, desempenhado no contexto dos ritos litúrgicos e, assim, realçado em seu valor *mistagógico*¹⁰ (que tem em vista a penetração no mistério); b) torna-se, além disso, instrumento de coesão social, de pertencimento a um conjunto vivencial específico, e, nesse âmbito, destaca-se o seu valor *pedagógico* (quer dizer, formativo para a vida e para a fé). O primeiro vetor, desloca-se do plano da materialidade da vida para a vitalidade do espírito, como forma de união entre o horizonte da criação, da experiência do ser criatura, ao do seu Criador, do divino. Eleva-se sempre ao alto, fazendo acessível o que não poderia sê-lo por nenhuma explicitação racional. Para além do limite de toda palavra como argumento – à revelia do que Agostinho havia apreendido de seus antigos mestres de retórica – o canto comunitário demonstra seu forte potencial ritual, como forma de oração e de união simbólica com o sagrado ao qual se presta culto. Tem, assim, um valor terapêutico para o espírito, de desenvolvimento de toda a sua possibilidade de exercício e aprimoramento, uma apropriação também herdada da filosofia helênica, que acreditava no poder da “música no domínio da psicologia e da ética humanas” (BASURKO, 2005, p. 62). A par disso, contudo, também se apresenta como amálgama nas relações interpessoais, às quais o cristianismo se vincula de forma tão radical, como mecanismo para a introdução na fé de indivíduos desprovidos de instrução formal ou leitura. Versículos e, sobretudo, salmos, passam a embalar o cotidiano da comunidade dos crentes, alimentando seus laços imediatos e possibilitando seu acesso ao *totalmente outro* que não se atinge unicamente pela via da razão.

Aqui nos deparamos com uma função flagrantemente distinta do enunciado no tópico anterior, quando o mecanismo a engendrar o movimento destacava, da música, o seu fator racional. A comunidade de fé tem fundamental importância no processo de conversão de seus membros, pelo testemunho, mas também pela atração que se constrói pelas vias da beleza. Há passagens em *Confessiones* que podem atestar o que estamos dizendo, como quando Agostinho admite a participação no canto da comunidade como forma de descoberta dos valores da fé, em contraste com os arrependimentos da vida que levava até ali: “Contudo, quando lembro das lágrimas que derramei ao ouvir os cantos de tua Igreja, nos primórdios de minha conversão, e que ainda agora me comovem, não tanto com o canto, mas com as letras cantadas, voz clara e modulações apropriadas, reconheço novamente a grande utilidade desse costume” (*Conf.*, X, XXXIII). Note-se a valorização do texto cantado, mais até que a formulação das melodias que o envolviam e serviam de invólucro à sua mensagem. Falamos de um mesmo contexto testemunhado por outros padres da Igreja dos primeiros séculos, em que se pode dizer de certo fator catártico do canto litúrgico, capaz de curar os males da alma e do espírito, de congregar os corações em unidade, de acalentar os ânimos, de fortalecer o vigor do testemunho¹¹. Todas essas referências, abundantes, como dissemos,

¹⁰ Mistagogia é uma palavra antiga, que une mistério e trabalho, em seus étimos gregos. Tem o sentido de uma iniciação ao conteúdo celebrado, no contexto dos ritos litúrgicos (cf. MARTINS FILHO, 2019).

¹¹ Um dos principais estudos disponíveis em língua portuguesa sobre este assunto é a obra de Basurko (2005), *O canto cristão na tradição primitiva*. O autor fala de um efeito “catártico”, mas também “apotropaico” e “epiclético” do canto. Tal é construído à luz da interlocução com Padres da Igreja como Ambrósio, João Crisóstomo, Nicetas de Remesiana, Atanásio, entre outros. Em tais autores é possível ver “a melodia efetuando um serviço positivo ao espírito humano. O prazer natural que proporciona ao

nos textos da Patrística, reforçam o teor da interpretação que ora realizamos especificamente em se tratando do pensamento de Agostinho. No processo de ascese em direção a Deus a música, nesse caso o canto, exerce um papel precípuo, pelo que não pode ser desprezado. Parte-se de um fundamento racional em direção a um universo cada vez mais vivencial, cada vez mais radicado na fé como desdobramento ulterior de uma *experiência*, que é atingida desde os sentidos externos e ressignificada em vista de mobilizar todo o indivíduo. Temerário por assumir uma leitura de viés predominantemente estético e sensorial sobre um assunto que demanda o aperfeiçoamento das potências espirituais, Agostinho se divide entre aprovar os efeitos do canto e rechaçá-lo. Fica claro, no entanto, o seu valor, especialmente para os recém iniciados à fé, pelo testemunho oferecido em vias de canto e música: “Assim, oscilo entre o perigo do prazer e a constatação dos efeitos salutares do canto. Por isso, sem emitir juízo definitivo, inclino-me a aprovar o costume de cantar na igreja, para que, pelo prazer do ouvido, a alma ainda muito fraca, se eleve aos sentimentos de piedade” (*Conf.*, X, XXXIII).

É certo que não estamos diante do que hoje entendemos por canto litúrgico, tampouco do que mais tarde se tornaria o patrimônio artístico-cultural cristão em termos da polifonia sacra, ou, mesmo, do gregoriano que chegou à Alta Idade Média. O canto comunitário no tempo de Agostinho possivelmente se aproximava em muito ao modelo sinagoga, que poderemos comentar no último tópico desse breve estudo. As palavras mantinham-se fiéis ao natural acento dado à sua entoação, numa espécie de cantilação. Dessa maneira, podiam ser cantadas por toda a comunidade e, assim mesmo, compreendidas em seu teor; mais que isso, aquecidas de sentimento religioso, atingindo em cheio o propósito de nutrir a fé da comunidade que as utilizava. Os instrumentos eram predominantemente recusados, dando mais destaque para a importância dos textos, de forma particular o texto dos salmos, que se mantiveram até por volta do século VI como o principal hinário das comunidades cristãs¹². Outra vez podemos nos ancorar nas palavras de Agostinho, sobre os efeitos do canto comunitário em sua própria experiência de fé: “[...] sinto que tuas palavras santas, acompanhadas do canto, me inflamam de piedade mais devota e mais ardente do que se fossem cantadas de outro modo. Sinto que as emoções da alma encontram na voz e no canto, conforme suas peculiaridades, seu modo de expressão próprio, um misterioso estímulo de afinidade” (*Conf.*, X, XXXIII). As palavras cantadas, ainda que já de antemão consideradas sagradas, ganham um reforço aos novos ouvintes, atraídos por sua beleza e, quando se dão conta, possuídos por seu conteúdo. Mesmo quando não se tratava de “palavra sagrada”, como no caso das passagens das Escrituras. Por exemplo, a introdução dos hinos orientais como prática da comunidade ambrosiana, um costume

homem não somente torna agradável a instrução divina que como remédio espiritual Deus vai administrando no coração do homem por meio do canto dos salmos, mas também tem a função de ordenar os afetos e sentimentos do homem e calar o ruído das diversas paixões que fazem ninhos em seu espírito” (BASURKO, 2005, p. 61). É justamente isso que parece ressaltar também no testemunho de Agostinho, como procuramos demonstrar.

¹² Como lembra Basurko (2005, p. 166-167), nessa interpretação “está incluída a ideia de que o canto puro é superior e mais digno do que o som dos instrumentos. Este pensamento foi afirmado com clareza naqueles textos que viam os instrumentos como elementos pertencentes a um estado imperfeito de culto, como um método pedagógico permitido por Deus a seu povo em uma fase ainda carnal de sua história, e apresentavam o puro canto como o único adequado ao estado espiritual da economia cristã”.

bem recepcionado dado o seu efeito similar ao praticando, já há mais tempo, com o canto dos salmos: “Foi então que se fixou o costume de cantar hinos e salmos, como se faz no Oriente, para que os fiéis não se consumissem no tédio e na tristeza” (*Conf.*, IX, VII).

Mais que isso, e uma vez mais realçando o valor *pedagógico* do canto comunitário nas assembleias litúrgicas, há uma referência de Agostinho ao seu efeito mnemônico, como mais um artifício aliado à formação do cristão. O canto que mantém a *presença* do sagrado nos salmos mesmo quando da ausência de sons, no silêncio de cada coração. Isso se pode ler do seguinte fragmento, extraído do Livro X das *Confessiones*: “Mesmo quando minha língua descansa e minha garganta se cala, canto quanto quero, sem que as imagens das cores, também presentes, se interponham ou perturbem enquanto me sirvo do tesouro que me entrou pelos ouvidos” (*Conf.*, X, VIII). Isso em contraste com os momentos em que Agostinho também parece repelir o efeito nefasto da presença da música nas liturgias, quando movida simplesmente por inclinações estéticas, deixando-se de lado o seu potencial de ser oração de uma comunidade, ou quando a melodia obstaculizava a compreensão das palavras e do que estava sendo dito. Nesse sentido, no mesmo Livro X há uma passagem que retrata a recusa de se cantar e a possibilidade do silêncio como mais fecundo ao propósito da fé, e, conseqüentemente, da ascese do espírito, que propriamente o uso do canto: “Outras vezes, porém, querendo exageradamente evitar este engano, peço por excessiva severidade; chego ao ponto de querer afastar de meus ouvidos, e da própria Igreja, a melodia dos suaves cânticos que habitualmente acompanham os salmos de Davi. Nessas ocasiões parece-me que o mais seguro seria adotar o costume de Atanásio, bispo de Alexandria. Segundo me relataram, ele os mandava recitar com tão fraca inflexão de voz, que era mais uma declamação do que um canto” (*Conf.*, X, XXXIII). Por um lado, resta-nos claro o significado adotado pela música e, sobretudo, pelo canto, nos primeiros momentos da conversão de Agostinho e de seu itinerário tateante na fé cristã. Por outro, deve-se reforçar o argumento de que se trata de um uso litúrgico e sempre à serviço da Palavra, nunca contra ela. Somente assim pode o canto contribuir, por seu efeito *pedagógico-mistagógico*, no aperfeiçoamento da vida espiritual – o que aqui também podemos nomear de *vida ascética*, isto é, a *vida do espírito*, como máxima expressão da vivência religiosa.

§ 3 – Terceiro Movimento: o *jubilus* como expressão livre do espírito

Como terceiro e último movimento de nosso texto, dedicamo-nos às *Enarrationes in Psalmos*, um texto que representa a maturidade de Agostinho, escrito entre 396 e 420, quando já era bispo em Hipona. Até aqui, a abordagem dada ao canto e à música se manteve filiada ao seu potencial lógico – quase num paroxismo com a *μουσική* (*mousiké*)¹³, isto é, a ciência das musas conforme a filosofia pitagórica, a ciência

¹³ Conforme Lia Tomás (2002, p. 38), se “considerarmos o conceito de *mousiké* como um desses conceitos de grande amplitude, podemos supor sua compreensão em duas instâncias: no âmbito particular, quando se referindo às especificidades da linguagem musical; e geral, ultrapassando esse nível e se entrelaçando aos significados de outros conceitos de mesmo patamar, como harmonia, cosmos e *logos*”.

da harmonia do universo – e pedagógico-mistagógico, sobretudo por meio da experiência no seio da comunidade cristã e na transmissão, através do veículo sonoro representado pelo canto comunitário, do conteúdo da fé. De um lado, a música para além das palavras, a música instrumental, mas também vocal, em modulação. De outro, o protagonismo do texto sobre a melodia, que apenas procurava reforçar o seu conteúdo, como invólucro exterior (o canto) de um conteúdo interior (a fé). Os textos da maturidade de Agostinho, no entanto, e especialmente alguns dos comentários aos salmos presentes em *Enarrationes*, embora recuperem parte da concepção pregressa do autor, imprimem novos elementos à nossa discussão. Falamos, a essa altura, do potencial da música em sua capacidade de ultrapassamento dos limites da linguagem racional, como veículo de acesso ao sagrado desde o movimento de elevação do espírito. Isso fica claro de forma particular nas palavras de Agostinho em comentário ao Salmo 32, embora não seja a única oportunidade em que a discussão compareça no texto dessa obra tardia. Em geral, o filósofo utiliza uma referência para apresentar o caráter *ascético* da música vocal, quer dizer, do canto, como movimento perfeito da alma em direção ao Criador. É o que chamou de *jubilus*.

Sobre isso, é preciso situar, em primeiro lugar, a herança de uma interpretação de ser humano praticada no contexto da filosofia grega, mas ainda ressonante no pensamento agostiniano. Para filósofos gregos como Platão e Aristóteles¹⁴ (e sabemos que o primeiro desempenhou alguma influência sobre a recepção filosófica de Agostinho), duas palavras podem bem definir a peculiaridade manifesta na condição do ser humano em relação aos outros seres vivos: *νοῦς* (*nous*) e *λόγος* (*logos*). A expressão *νοῦς* qualifica o que mais tarde reconheceríamos como o desejo *autotranscendente* presente ao homem, não apenas de ultrapassar a sua corporeidade em direção à satisfação de necessidades vitais, ligadas à sobrevivência do corpo, mas – e, quiçá, com uma força ainda mais significativa – de construção de um mundo de sentidos e significados, o que se percebe nas artes, na religião, na política. Isto é, na constante tentativa de um aperfeiçoamento de si mesmo que não está necessariamente ligada às condições biológicas. Trata-se da construção de um campo semântico que, desde a antiguidade, passou a ser identificado com a dimensão *espiritual* do ser humano. Por isso o costume de traduzir *νοῦς* por *espírito* – ainda que uma tradução mais fiel pudesse ser *vitalidade espiritual*, em contraste com outras formas de expressão da vida na natureza.

Consequentemente, a relação entre *νοῦς* e *λόγος* mostrou-se fundamental desde o princípio, dado que os mesmos gregos apreenderam a linguagem como sendo a principal característica de demonstração dessa *vitalidade do espírito*. Não somente a linguagem vocálica, a produção de palavras e de frases com sentido, mas a comunicabilidade como acento predominante no comportamento do animal humano, um animal eminentemente discursivo¹⁵. No conjunto das possibilidades de expressão, contudo, a fala, a palavra falada, é o que evidentemente se destaca das outras demonstrações pela especificidade de seu alcance. A humanidade passou, então, a ser

¹⁴ Uma interpretação colhida de Heidegger (2012, § 7 – quanto ao conceito *λόγος*).

¹⁵ Essa constatação é realizada pelo filósofo Martin Heidegger: “Os gregos não tinham nenhuma palavra para linguagem; entenderam de imediato esse fenômeno como discurso” (HEIDEGGER, 2012, § 34, p. 165; ST, p. 466).

apreendida como *falante*, como dotada da possibilidade de falar – sobre si e sobre o mundo em geral, encerrando no uso das palavras o conteúdo fundamental de tudo o que é, e, dessa constatação em diante, de tudo o que poderia ser, justamente porque poderia ser dito em palavras inauguradoras de mundos. Mundos de sentido relativamente estáveis na relação de uns com os outros – a produção de sentido de um falante para o outro, por exemplo. Isso está presente no potencial pedagógico-mistagógico do canto litúrgico da comunidade cristã, que tem no texto e, portanto, na palavra, o seu principal referencial. É o texto que transmite a mensagem, embora embalado por uma forma atrativa dos sentidos – que é o caso da melodia, da sonoridade.

O que nesta última seção procuramos destacar a partir das reflexões mais tardias de Agostinho, nesse sentido, propõe uma direção diferente. Menos lógica (como arte da modulação) e menos focalizada no caráter discursivo do canto (no que esse tem a ensinar por palavras). É o que se introduz desde o conceito de *jubilus*, a mais alta expressão do louvor a Deus, segundo revela o filósofo. Tal se faz presente, no caso das *Enarrationes*, numa primeira aparição quando do comentário ao Salmo 18, no volume de abertura da coletânea. Agostinho, à luz da conclamação do personagem sálmico, questiona quais seriam as canções adequadas ao louvor de Deus, já que a música não se limita à esfera da relação com o sagrado, mas, antes, é capaz de expressar toda a complexidade da natureza humana, seus dramas, seus desafios, toda a sua potência. A sacralidade do canto, expresso pelo instrumento humano, confirma-se na disposição do coração ao louvor a Deus, como abertura à sua provocação e ressonância, em unidade com toda a criação. Desse modo, não se trata de uma concentração obsessiva em palavras, mas justamente da possibilidade de sua ultrapassagem em direção ao mistério insondável, infinito e, portanto, impassível de redução à esfera do discurso. Diz Agostinho: “Cantar sabiamente é dom da vontade divina à natureza humana. Sabemos que lamentavelmente muitos homens maus e luxuriosos cantam canções dignas de seus ouvidos de seus corações. [...] Nós, porém, que aprendemos na Igreja a cantar as palavras de Deus, juntos esforcemos por ser o que está escrito: ‘Feliz o povo que entende o *jubilus*’ (Sl 88,16)” (*En. in Psalmos*, Sl 18, II, 1, p. 110). Trata-se da primeira menção explícita ao *jubilus* como modalidade musical agradável a Deus e, por isso, adequada como expressão do cristão – em contraste com outros gêneros musicais disponíveis em seu tempo. A referência ao Salmo 88 procura enfatizar o teor de toda literatura do livro dos Salmos a respeito do canto religioso. Ainda assim, um comentário mais efetivo sobre o que procuramos demonstrar aparece, de fato, na pregação de Agostinho sobre o Salmo 32. Aliás, tal é o significado dessa passagem que a tradição cristã quis situá-la justamente no elenco do Ofício das Leituras, que integra a Liturgia das Horas, na memória de Santa Cecília, virgem e mártir do primeiro século a quem se devotou o título de padroeira dos músicos¹⁶.

A provocação do salmista é recebida por Agostinho com seriedade e reflexão profunda. Não apenas reflexão, como um movimento de razão, mas disposição do espírito. O que significaria cantar ao senhor um cântico novo? Do ponto de vista da

¹⁶ Cf. *Liturgia das Horas*, vol. IV, Tempo Comum II, no dia 22 de novembro, memória de Santa Cecília (cf. CNBB, 2000).

tradição judaica, como destaca Monrabal (2006), a consolidação do cânon religioso já havia estabelecido um conjunto de 150 salmos. Como, então, cantar ao Senhor um cântico novo se o livro dos Salmos permaneceu sendo por séculos na tradição judaico-cristã o principal – e até o predominante – acervo de cantos? Como cantar ao Senhor um cântico novo na fidelidade ritual à tradição estabelecida, a cuja vinculação se podia atestar a veracidade da fé professada? Talvez porque o canto novo não diz respeito a uma nova produção literária, ao gênero ou à forma musical e/ou textual, mas à uma predisposição do espírito por renovar-se. Agostinho identifica isso desde logo, que o movimento do espírito humano é sempre um movimento de renovação, de passagem do que se era ao que se é. Isso é o que parece estar em jogo no seguinte fragmento: “O cântico novo não pertence a homens velhos. Só o aprendem os homens novos, renovados pela graça, de sua velhice. [...] Cante o cântico novo, não com a língua, mas com a vida” (*En. in Psalmos*, Sl 32, IIa, 8, p. 238). Não se espera que o canto seja simplesmente a expressão sonora, produzida por um aparelho fonador, mas uma produção existencial capaz de mobilizar todo o ser humano¹⁷. Por isso, não se canta com palavras, mas com a vida. Com tudo o que se é e se tem, mesmo que através da expressão de sonoridades. Isso porque continua-se falando de uma modalidade específica de manifestação do espírito, isto é, do canto, da musicalidade. Mas o que pode ser um canto não atento necessariamente às palavras, mas à vida, ao fruir do espírito? A resposta é dada por Agostinho um pouco mais adiante no mesmo comentário: “[...] eis que ele te dá um estilo para cantar. Não procures palavras, como se pudesse explicar em que Deus se compraz. Canta ‘com júbilo’. Cantar bem a Deus é cantar com júbilo [*jubilus*]” (*En. in Psalmos*, Sl 32, IIa, 8, p. 238).

Aqui comparece o que de maneira mais pontual pretendemos destacar. O *jubilus* representa a máxima expressão do espírito em direção a Deus, como forma de louvor sem palavras, ainda que com sonoridades. É o canto livre da existência, que não se limita à racionalidade do discurso, mas justamente a ultrapassa. Sobre isso, podemos nos perguntar como se daria essa forma de canto, mas alguns exemplos podem ser evocados com essa finalidade. São eles, o canto sinagoga das comunidades judaicas¹⁸ (mencionado em seção anterior) e, uma sua derivação bastante próxima, o *canto sacro da Igreja romana*, ou *canto gregoriano*, como mais tarde se tornaria conhecido¹⁹. Do pouco que sabemos sobre a música nos primeiros séculos da civilização ocidental – mais

¹⁷ Essa interpretação é presente em diferentes expoentes da contemporaneidade, como pudemos destacar noutra oportunidade (cf. MARTINS FILHO, 2018b).

¹⁸ Monrabal (2006) oferece algumas orientações sobre esse tema: “Na música sinagoga há dois tipos básicos de canto, ambos com raízes que remontam à época do templo de Jerusalém. 1. A entoação ou recitação das Escrituras. Chama-se ‘tropo’ e é como um molde melódico que sustenta a leitura dos Livros sagrados. [...] 2. O motivo musical. Chama-se ‘núsj’, e acompanha as orações, não os textos bíblicos, no serviço sinagoga, oferecendo mais possibilidades para a criatividade” (MONRABAL, 2006, p. 80-81).

¹⁹ Como lembra Weber (2013), são três as principais denominações pelas quais se pode tomar esse tipo de música: *canto gregoriano*, *canto sacro da Igreja romana* e *cantochão*. Quanto ao primeiro, o “nome canto gregoriano foi dado ao canto da Igreja de Roma em homenagem àquele papa que colecionou, compilou, organizou e, em parte, compôs o canto gregoriano: *São Gregório Magno* (540-604), papa de 590 a 604. A designação canto sacro da Igreja romana é anterior a São Gregório Magno. Sua origem vem da música judaica na sinagoga, especialmente a salmodia. [...] Cantochão é um termo do início da polifonia (aprox. 1200), que então tomou o nome de *cantus firmus* [...] sobre o qual se articulava o tecido das diversas vozes simultâneas. Também chamado de *cantus planus*, *plain chant* (francês e inglês); canto humilde, canto simples” (WEBER, 2013, p. 13-14).

por relatos a respeito de seu uso que, propriamente, de registros sobre a reprodução sonora – é possível estabelecer uma relação de sincronicidade entre o canto gregoriano, praticado mui posteriormente pelas comunidades cristãs, e a herança do canto sinagoga, ainda presente nas liturgias judaicas em nosso tempo. O que ambos têm em comum do ponto de vista da execução do canto é o fato de se distribuir uma série de sonoridades sobre cada sílaba do texto cantado, de modo que há sempre bem menos sílabas que música. Isso também ocorre no artifício do *melisma*, presente na música polifônica desde o seu surgimento, com destaque para composições do Renascimento e do Barroco. Para cada sílaba dispõem-se uma série de notas, relacionadas de maneira harmônica, que, junto às demais vozes projetam uma nova atmosfera musical, frequentemente relacionada à serenidade e à paz, à harmonia necessária à consecução do rito religioso. Não é por acaso que em boa parte da construção histórica do Ocidente a música se desenvolveu como um ofício quase que exclusivo das tradições religiosas (note-se, para isso, a designação dos Levitas²⁰, no Antigo Testamento da Bíblia, como encarregados das funções musicais dos ritos; ou do desenvolvimento das *artes liberales*, entre as quais a música, muito impulsionado pela tradição monástica medieval²¹).

Agostinho certamente não está tratando da música a vozes, mas do canto monocórdio²² típico dos primeiros séculos, com acento para o teor dos textos musicados, mas, igualmente, capaz de ultrapassá-los numa espécie de *meditação musical* de cada uma de suas sílabas. Esse parece ser o efeito provocado pelo tipo de música especificamente mencionado no comentário ao Salmo 32, isto é, o *jubilus* – o canto perfeito do coração voltado para Deus. Uma definição mais abrangente sobre o mesmo assunto faz-se notar no que segue:

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 gaúdio não se limita a sílabas. “Cantai-lhe bem com júbilo” (*En. in Psalmos, Sl 32, lla, 8, p. 238*).

O exemplo de Agostinho é tão completo que parece dispensar explicações. Começa por uma comparação com os trabalhadores no campo – aos quais poderíamos

²⁰ Ainda conforme Monrabal (2006, p. 22): “Os levitas, descendentes de Levi, ocupavam-se dos serviços menores, não sacerdotais, do templo. Estavam distribuídos em 24 grupos e havia entre eles duas ordens diferentes. Os levitas músicos eram os encarregados do canto e da execução dos instrumentos. Os levitas servidores encarregavam-se da vigilância nos átrios do Templo, das portas, da limpeza e do auxílio aos sacerdotes no que se referia ao culto. Nem uns nem outros tinham acesso ao átrio dos sacerdotes. Os músicos tinham uma tribuna – o ‘dukkan’ – imediata ao átrio dos sacerdotes, embora num nível um pouco inferior”.

²¹ Como ressalta o medievalista Hilário Franco Júnior (2001, p. 142), nas “[...] escolas catedralícias e sobretudo monásticas, praticamente as únicas existentes, ensinavam-se as chamadas sete artes liberais, as únicas dignas de homens livres, por oposição às artes mecânicas, isto é, manuais, próprias de escravos”.

²² A uma só voz, em uníssono, em referência ao instrumento de uma corda só usado por Pitágoras de Samos (570-495 a.C.), a partir do qual pôde mensurar as diferentes partes do som.

adicionar diferentes formas de expressão do trabalho: mulheres lavadeiras nas encostas de rios e riachos, ou a simples organização da casa num dia de faxina... Superado o sacrifício do trabalho, reconhecido como possibilidade de aperfeiçoamento pessoal e crescimento comunitário, a alegria invade o coração dos indivíduos que, sem que se deem conta, iniciam seu júbilo (*jubilus*). Trata-se, então, de um canto que não tem a razão como origem, mas o coração. Um canto que brota do coração: “deixam as sílabas das palavras e emitem sons jubilosos”. O movimento do *espírito criativo*, livre das amarras da linguagem em sua capacidade de dizer a realidade, acessa o indizível, cantando-o com a vida. Aqui encontra-se uma importante indicação da arte como via de acesso ao inefável e, quem sabe, como forma de colaboração no desenvolvimento de uma *espiritualidade vivencial* para além dos limites da teologia discursiva. A sonoridade, não circunscrita às sílabas, explode como desejo originário do coração que se abre. O inefável não se pode dizer, reconhece Agostinho; sobre ele, no entanto, o coração também não consegue calar-se. Eis que esse desejo de *potência*²³ ultrapassa os domínios da razão e do juízo, fazendo-se experiência sonora – quem sabe ligada àquela sonoridade originária do *Faça-se* criador a que responde com a vida (cf. Gn 1,3). O comentário ao Salmo 32, nesse sentido, está repleto de indicações sobre o que significa cantar com *jubilus* merecendo uma leitura à parte, já que aqui não nos seria possível a sua transcrição integral. Diz Agostinho: “O salmista havia dito acima: ‘Cantai bem com júbilo’, isto é, cantai de modo inefável, sem palavras” (*En. in Psalmos*, Sl 32, Ilb, 8, p. 238).

Apenas à guisa de encerramento da discussão, não poderíamos deixar de nos referir ao comentário que Agostinho também desenvolve ao Salmo 150, que é uma espécie de coroamento final do grande canto de louvor ao Criador propiciado pelo livro dos Salmos – o que Monrabal (2006) chamou de “apoteose final” do Saltério. Nele há uma referência explícita ao *jubilus*:

“Louvai-o com címbalos sonoros, louvai-o com címbalos de júbilo”. Os címbalos tocam-se mutuamente para soarem; por isso alguns os comparam com nossos lábios. Acho melhor que se entenda sob a figura dos címbalos certa maneira de louvar a Deus, isto é, quando cada um honra a seu próximo e não a si; e enquanto se honram mutuamente, louvam a Deus. Para que não se pense que os címbalos são instrumentos que soam sem alma, foi acrescentado: “com címbalos de júbilo”. O júbilo, isto é, um louvor inefável, somente pode brotar da alma (*En. in Psalmos*, Sl 150, I, 8, p. 649).

Outra vez se fala do *jubilus* como expressão do inefável, daquilo que brota da alma sem a intermediação do discurso racional. Mais que isso, envolve-se toda a criação no canto de louvor a Deus, já que, para além das menções específicas a instrumentos musicais de uso à época, conclui-se com a referência aos “címbalos sonoros” e aos “címbalos de júbilo”. O primeiro, uma representação de toda a variedade instrumental

²³ Nas trilhas de Agostinho, a fenomenóloga italiana Angela Ales Bello (2018) fala de um “desejo de potência” como base para a experiência religiosa no ser humano. Diz ela: “Pode-se constatar que o ser humano, mesmo vivendo no tempo, aspira sempre a alguma coisa que supera o tempo, que permanece; ele é capaz, portanto, de apreender o que é atemporal. Esta é a prova de que no ser humano estão presentes rastros do Eterno. Tal rastro é presente naquilo que lhe é mais próprio, no seu núcleo identitário, o qual não muda no curso do tempo e onde são contidas as indicações para o crescimento de seu próprio ser, em particular na forma de ser da vida espiritual” (ALES BELLO, 2018, p. 30).

e de musicalidade possível²⁴. O segundo, a respeito da participação no louvor com a vida e com o todo o ser. Os “címbalos de júbilo”, desse modo, representam o ser humano em sua totalidade, como expressão máxima de um louvor à doação de ser como dádiva recebida na gratuidade²⁵. Sobre isso também comenta Monrabal (2006, p. 79-80): “Quem não era sacerdote para tocar as trombetas de prata, nem levita músico, que tinha habilidade para tocar, cantar e dançar, podia engrandecer com sua voz a aclamação e ‘bater palmas’”. O importante é que todos se envolvessem com a atividade de louvor, expressão de um espírito livre e comunitário, guardado todo o espaço para o florescimento das singularidades de cada um, componente indispensável da grande louvação. Canto e música, portanto, como modos de elevação do espírito, o que nos devolve ao potencial ascético a que nos referimos de início.

Ultima considerationes

Ao término deste ensaio, pode-se considerar que o seu objetivo foi atendido em suas próprias partes, pelo que parece desnecessário um movimento de conclusão. Talvez, a fim de que se cumpra a formalidade esperada, podemos apenas situar os três movimentos que constituíram as páginas anteriores: a) o primeiro passo de Agostinho rumo a uma compreensão mais elaborada do fenômeno musical, identificado com a arte do *bem modular*, num estágio que interpretamos ainda bastante vinculado aos princípios da lógica formal, considerando padrões de regularidade, constância e, sobretudo, a possibilidade de se passar da ordem das coisas imediatas para a ordem do universo, expressão da criação de Deus; b) o segundo momento do itinerário agostiniano, marcado pela conversão ao cristianismo e pelo crescente desejo de pertencimento comunitário, de adesão a uma fé legada pela via das comunidades cristãs, em que o canto litúrgico, segundo Agostinho, devia ser considerado como um dos principais instrumentos de coesão e de transmissão do dogma; c) enfim, em terceiro lugar, como coroamento da vivência ascética, o potencial da música de ultrapassar os limites da razão e da linguagem e chegar ao totalmente outro, o plano imaterial em que os espíritos se tocam – o espírito humano e o Espírito de Deus, cujo rastro ecoa desde o interior de cada pessoa como vestígio. Os três usos, cada qual ao seu modo, contribuem, por isso, na defesa de nosso argumento, de que a música deve ser considerada como um dos principais veículos para a interpretação da realidade humana por parte de Agostinho, na consolidação de um legado que alcança o presente. Eis porque dizer, de maneira bastante consciente, que se trata de um autor fundamental na composição do construto histórico e cultural do Ocidente, cuja presença ainda se acena entre nós, por suas palavras e intuições: seja sempre celebrado com canto e música!

²⁴ Agostinho recobra essa interpretação no seguinte fragmento, em comentário ao mesmo salmo: “Considero não dever omitir a opinião dos músicos, e é coisa manifesta, que existem três espécies de sons: os emitidos pela voz, pelo sopro, pelo pulso. Pela voz, isto é, com os lábios e as cordas vocais, sem que o cantor empregue instrumento algum. Pelo sopro, como o que se executa com a flauta, ou coisa semelhante. Pelo pulso, como pela cítara ou instrumentos desta espécie. Neste salmo nenhuma espécie foi omitida. Temos a voz no coro, o sopro na trombeta, o pulso na cítara, como se fossem a mente, o espírito, o corpo; mas por comparações, não propriamente” (*En. in Psalmos*, Sl 150, l. 8, p. 649).

²⁵ Uma resposta à dádiva da criação, o que podemos destacar em outra oportunidade (cf. MARTINS FILHO, 2018a).

Referências

AGOSTINHO, A. **Confessiones (Confissões)**. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. 26ª ed. São Paulo: Paulus, 2015.

AGOSTINHO, A. **Enarrationes in Psalmos (Comentários aos Salmos)**. Vol. I – Salmos 1-50. Tradução das monjas beneditinas – Mosteiro de Maria Mãe do Cristo – Caxambu (MG). Revisão de H. Dalbosco. São Paulo: Paulus, 1997.

AGOSTINHO, A. **Enarrationes in Psalmos (Comentários aos Salmos)**. Vol. III – Salmos 101-150. Tradução das monjas beneditinas – Mosteiro de Maria Mãe do Cristo – Caxambu (MG). Revisão de H. Dalbosco. São Paulo: Paulus, 1997.

AGOSTINHO, A. **De Musica (Sobre a música)**. Tradução de Felipe Lesage. Campinas: Ecclesiae, 2019.

AGOSTINHO, A. **De Ordine (A ordem)**. Tradução de Agostinho Belmonte. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2012.

AGOSTINHO, A. **De quantitate animae (Sobre a potencialidade da alma)**. Tradução de Aloysio Jansen de Faria. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015.

ALES BELLO, Angela. **O sentido do sagrado: da arcaicidade à dessacralização**. Tradução de Paulo Sérgio Lopes Gonçalves e Dilson Daldoce Júnior. São Paulo: Paulus, 2018.

BASURKO, Xabier. **O canto cristão na tradição primitiva**. Tradução de Celso Márcio Teixeira. São Paulo: Paulus, 2005.

BOEHNER, Philotheus; GILSON, Etienne. **História da Filosofia Cristã: desde as origens até Nicolau de Cusa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

CNBB, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **Liturgia das Horas: segundo o rito romano**. São Paulo: Vozes; Paulinas; Paulus; Ave-Maria, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **Sein und Zeit**. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. GA, 2. Tradução brasileira, organização, nota prévia, anexos e notas de Fausto Castilho: **Ser e Tempo**. Campinas, SP: Editora Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

HINRICHSEN, Luís Evandro. **A estética de Santo Agostinho: o belo e a formação do humano**. Porto Alegre, RS: ESTEF, 2009.

MARTINS FILHO, José Reinaldo F.; MARQUES, Mariosan de Sousa. Música e ritualidade na tradição bíblico-cristã: salmos e cânticos de ontem e de hoje. **Fragmentos de Cultura**, v. 26, p. 607-619, 2016.

MARTINS FILHO, José Reinaldo F. Do problema do mal à alegria de ser como dom: um comentário ao *De libero arbitrio*, de Agostinho. **Brasiliensis**, v. 7, p. 49-92, 2018a.

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

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

MONRABAL, María Victoria Triviño. **Música, dança e poesia na Bíblia**. Tradução de José Belisário da Silva. São Paulo: Paulus, 2006.

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

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, 2022.

SILVA, Gustavo Augusto. A essência da música é a interiorização do cosmos: sobre a experiência musical em Agostinho de Hipona. **Dissertação de Mestrado**. Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências da Religião. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2023. [manuscrito]

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. **Ouvir o logos: música e filosofia**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

WEBER, José. **Introdução ao canto gregoriano**. São Paulo: Paulus, 2013.

Submetido em 06/04/2023

Aceito em 20/05/2023