

Vítor Guerreiro<sup>1</sup>

## Sobre uma filosofia da música em Santo Agostinho<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo apresento uma análise dos conceitos fundamentais usados por Santo Agostinho na obra *De musica*, em particular o Livro VI, para explicar a perceção da música e a experiência da beleza, com um duplo enfoque: procurar linhas de continuidade com a estética e a filosofia da música atuais (sobretudo no que diz respeito ao valor da música e à sua relação com as emoções), argumentando pelo interesse e valor autónomos de uma teoria estética neste autor, sem deixar de inserir as suas ideias no contexto mais vasto de uma propedêutica moral e religiosa de que o Livro VI é inseparável. Para este fim, sirvo-me de outras passagens na obra de Agostinho, sempre na perspetiva do conflito pessoal vivido pelo autor, vividamente expresso no relato que nos dá de experiências musicais de grande intensidade, entre o prazer da audição e a elevação espiritual.

**Palavras-chave:** Música, Emoções, Estética, Beleza, Perceção musical.

**Abstract:** In this paper I present an analysis of the fundamental concepts used by St Augustine in his work *De musica*, particularly in Book VI, to explain musical perception and the experience of beauty, focusing specifically on two points: to seek continuities with contemporary aesthetics and the philosophy of music (especially in what concerns the value of music and its relation to the emotions), arguing for the autonomous interest

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia pela Universidade do Porto, membro do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, grupo de investigação MLAG. Contacto: vitorguerreiro77@gmail.com

<sup>2</sup> Este artigo é uma versão revista, e em parte reformulada, de um trabalho apresentado ao seminário de doutoramento «Conhecimento e Vontade na Filosofia Medieval», lecionado pelo Prof. Doutor José Meirinhos, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no ano letivo de 2009/10. Quero deixar-lhe aqui o meu agradecimento pela oportunidade que me deu de trabalhar o *De musica* de Santo Agostinho, uma ideia que me aliciava já desde os tempos da licenciatura, embora nunca a tivesse posto em prática até àquele momento. Todas as citações do tratado *De musica* neste artigo são adaptações minhas para o português, a partir da tradução inglesa de R. Catesby Taliaferro, confrontadas com o original latino e revistas quando pareceu apropriado. Todas as citações de outras obras de Santo Agostinho (nomeadamente, *A verdadeira religião*, *Diálogo sobre a ordem* e *Confissões*) usam traduções portuguesas disponíveis, exceto as passagens das *Exposições sobre os salmos*, que são adaptadas a partir da tradução inglesa incluída na coletânea de MACKINNON, J., *Music in Early Christian Literature*, 1987.

*Civitas Augustiniana*, 6 (2017) 9-54.

ISSNe: 2182-7141

DOI: <https://doi.org/10.21747/civitas/62017a1>

and value brought by an Augustinian aesthetic theory, while viewing his ideas in the wider context of a moral and religious propaedeutic, which Book VI cannot be dissociated from. To this end, I employ other passages from Augustine's opera, always within the perspective of the personal conflict experienced by the author, vividly expressed in the account he gives us of musical experiences of great intensity, between aural pleasure and spiritual elevation.

**Keywords:** Music, Emotions, Aesthetics, Beauty, Musical perception.

## O De musica

O tratado *De musica (Acerca da música)* de Aurélio Agostinho (354-430) divide-se em seis livros e foi originalmente concebido como parte de um trabalho mais vasto sobre as artes liberais, que Agostinho planeou, mas não chegou a realizar ou que se perdeu. Agostinho começou a preparar a redação do *De musica* quando se encontrava em Milão, no ano de 387, no período da sua conversão e batismo, tendo-a concluído em 389, já de regresso ao Norte de África. O Livro I trata da definição de 'música' (que Agostinho, como outros teorizadores, encontra em Varrão: *musica est scientia bene modulandi* – a música é a arte de bem medir)<sup>3</sup>, do seu estatuto como disciplina teórica, da sua relação com a razão e a imitação, da distinção entre a música como ciência e a arte dos instrumentistas e cantores. Os livros II a V tratam propriamente de rítmica, métrica e versificação. O Livro VI tem um estatuto autónomo relativamente aos anteriores (que são essencialmente técnicos) e trata de teoria da perceção e pedagogia (elevação da alma «das coisas corpóreas para as coisas incorpóreas»<sup>4</sup>) e nele se condensa pelo menos uma parte

<sup>3</sup> Sigo a tradução inglesa de R. C. Taliaferro, que traduz *modulare* por *mensurate* (medir), dado que na terminologia musical moderna 'modular' significa alternar entre diferentes tonalidades e não é a isto que Agostinho se refere com o mesmo verbo. Na Idade Média, a música fazia parte do *quadrivium*, a via quádrupla, ou seja, o conjunto de disciplinas ou 'artes liberais', formado pela aritmética, a geometria, a astronomia e a música – as ciências do número, por oposição às disciplinas do *trivium*: gramática, lógica e retórica, ou seja, as disciplinas da palavra. Cassiodoro define a música como «a disciplina ou a arte que fala de números» e Isidoro de Sevilha define-a como «a perícia na mesura (*modulationis*), consistente no som e no canto». Ou seja, a música era uma parte da matemática, na tradição pitagórica, o estudo do número numa das suas manifestações.

<sup>4</sup> AGOSTINHO, *De musica*, VI, 2, 2.

considerável daquilo a que podemos chamar a ‘filosofia da música’ de Agostinho.

### **Filosofia da música**

Por ‘filosofia da música’ entende-se, no sentido contemporâneo do termo, um conjunto de concepções (teses, intuições, argumentos, etc.) não corroboráveis de um modo puramente empírico ou formal (ou seja, não podemos determinar a verdade ou falsidade dessas concepções apenas inspecionando empiricamente o modo como as coisas são, por exemplo, como em história da música se inspeciona documentos para saber que tipos de instrumento musical eram usados na antiguidade, ou como as pessoas realmente pensam ou pensaram acerca das coisas, nem aplicando procedimentos formais de demonstração) e que dizem respeito, de grosso modo, à natureza, propriedades e valor (ou funções) da música. Tais concepções podem ser metafísicas ou epistemológicas, isto é, ou são acerca da natureza e valor da música em si (acerca do que a música ‘é’) ou do conhecimento, experiência e crenças que temos acerca da música (embora ambas as dimensões possam estar fortemente interligadas – por exemplo, é plausível que não haja tal coisa como o ‘valor’ independentemente das ‘crenças’ ou ‘representações’ nas mentes de criaturas, como nós, capazes de ‘valorizar’ coisas).

De modo a reconstruir esta filosofia da música de Agostinho, sirvo-me não só do que ele afirma na obra que dedicou especificamente a este tema, como também de diversas observações que faz noutras partes da sua obra, em particular nas *Confissões* e nas *Exposições sobre os Salmos*.

### **O assunto do *De musica***

Os seis livros sobre música que chegaram até nós formam na verdade um tratado sobre duas partes da teoria musical apenas – ‘ritmo’ e ‘métrica’ – tendo ficado por realizar um outro tratado sobre ‘harmonia’

considerável daquilo a que podemos chamar a ‘filosofia da música’ de Agostinho.

### **Filosofia da música**

Por ‘filosofia da música’ entende-se, no sentido contemporâneo do termo, um conjunto de concepções (teses, intuições, argumentos, etc.) não corroboráveis de um modo puramente empírico ou formal (ou seja, não podemos determinar a verdade ou falsidade dessas concepções apenas inspecionando empiricamente o modo como as coisas são, por exemplo, como em história da música se inspeciona documentos para saber que tipos de instrumento musical eram usados na antiguidade, ou como as pessoas realmente pensam ou pensaram acerca das coisas, nem aplicando procedimentos formais de demonstração) e que dizem respeito, de grosso modo, à natureza, propriedades e valor (ou funções) da música. Tais concepções podem ser metafísicas ou epistemológicas, isto é, ou são acerca da natureza e valor da música em si (acerca do que a música ‘é’) ou do conhecimento, experiência e crenças que temos acerca da música (embora ambas as dimensões possam estar fortemente interligadas – por exemplo, é plausível que não haja tal coisa como o ‘valor’ independentemente das ‘crenças’ ou ‘representações’ nas mentes de criaturas, como nós, capazes de ‘valorizar’ coisas).

De modo a reconstruir esta filosofia da música de Agostinho, sirvo-me não só do que ele afirma na obra que dedicou especificamente a este tema, como também de diversas observações que faz noutras partes da sua obra, em particular nas *Confissões* e nas *Exposições sobre os Salmos*.

### **O assunto do *De musica***

Os seis livros sobre música que chegaram até nós formam na verdade um tratado sobre duas partes da teoria musical apenas – ‘ritmo’ e ‘métrica’ – tendo ficado por realizar um outro tratado sobre ‘harmonia’

(o que naquele período significava o estudo dos intervalos tonais ou da melodia)<sup>5</sup>, que deveria complementar os anteriores.

Antes de mais, convém esclarecer um pouco estes termos. No fim da antiguidade e nos primeiros séculos da Idade Média, o termo «música», por contraste ao que sucede hoje em dia, não se referia sobretudo à prática dos cantores, instrumentistas ou compositores (exceto com o qualificativo de ‘música instrumental’ (o que inclui a voz), depois das chamadas ‘música humana’ e ‘música mundana’)<sup>6</sup> mas tinha um significado muito mais vasto. Por «música» entendia-se uma disciplina teórica cujo objeto é o ‘número’ tal como se manifesta em sequências ordenadas de sons.

Na categoria da música instrumental, encontramos novamente uma divisão em ‘rítmica’, ‘métrica’ e ‘harmónica’ – as três partes da música (encontramos esta divisão, por exemplo, em Cassiodoro e Isidoro de Sevilha). A análise rítmica considera os sons na perspetiva da sua duração e acentuação. A análise métrica está mais diretamente associada à poesia e diz respeito à quantidade de ‘pés métricos’<sup>7</sup> (iâmbico, dactílico,

<sup>5</sup> A referência ao projeto de um segundo tratado, também em seis livros, ocorre na Carta 101, de Agostinho a Memorius, bispo de Cápua, que solicitara a Agostinho um exemplar do seu *De musica* para o filho, Juliano, futuro bispo de Eclanum. O termo que Agostinho usa para se referir ao tema dos seis livros que não chegou a redigir é ‘*de melo*’ (sobre a melodia), cujo estudo nesta época se identificava com a ‘harmónica’.

<sup>6</sup> Esta divisão da música (comum à tradição pitagórica e aceite por Agostinho) é explicada por Boécio no capítulo 2 do seu *De Institutione Musica*. A *musica mundana* é o mesmo que a ‘música das esferas’, o som que os defensores da tradição pitagórica supunham que os corpos celestes, ou as ‘esferas’ que os suportavam, produziam no seu movimento. A *musica humana* referia-se à congruência e harmonia das partes da alma. Por fim, a *musica instrumentalis* referia-se ao que hoje designamos com o termo ‘música’: a música produzida com instrumentos (*organa*) e com a voz. As três categorias exprimem uma hierarquia em que a música ‘instrumental’ ocupa o lugar inferior. Há uma referência à música das esferas no livro VI do *De musica* de Agostinho: «Assim as coisas terrestres estão sujeitas às coisas celestes, e os seus circuitos temporais conjugam-se em harmoniosa (*numerosa*) sucessão num canto do universo (*carmina universitatis*).» (AGOSTINHO, *De musica* VI, 11, 29). Como vemos, o conceito de ‘música’ tinha uma extensão muito diferente na antiguidade e na Idade Média. E veremos que mesmo restringindo-nos à última categoria da divisão, há uma grande diferença entre isto e o que hoje chamamos ‘teoria musical’.

<sup>7</sup> Um ‘pé’ métrico é um conjunto de duas ou mais sílabas, em que uma delas é acentuada. Por exemplo, o pé iâmbico consiste em duas sílabas, uma fraca,

Vítor Guerreiro<sup>1</sup>

## Sobre uma filosofia da música em Santo Agostinho<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo apresento uma análise dos conceitos fundamentais usados por Santo Agostinho na obra *De musica*, em particular o Livro VI, para explicar a perceção da música e a experiência da beleza, com um duplo enfoque: procurar linhas de continuidade com a estética e a filosofia da música atuais (sobretudo no que diz respeito ao valor da música e à sua relação com as emoções), argumentando pelo interesse e valor autónomos de uma teoria estética neste autor, sem deixar de inserir as suas ideias no contexto mais vasto de uma propedêutica moral e religiosa de que o Livro VI é inseparável. Para este fim, sirvo-me de outras passagens na obra de Agostinho, sempre na perspetiva do conflito pessoal vivido pelo autor, vividamente expresso no relato que nos dá de experiências musicais de grande intensidade, entre o prazer da audição e a elevação espiritual.

**Palavras-chave:** Música, Emoções, Estética, Beleza, Perceção musical.

**Abstract:** In this paper I present an analysis of the fundamental concepts used by St Augustine in his work *De musica*, particularly in Book VI, to explain musical perception and the experience of beauty, focusing specifically on two points: to seek continuities with contemporary aesthetics and the philosophy of music (especially in what concerns the value of music and its relation to the emotions), arguing for the autonomous interest

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia pela Universidade do Porto, membro do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, grupo de investigação MLAG. Contacto: vitorguerreiro77@gmail.com

<sup>2</sup> Este artigo é uma versão revista, e em parte reformulada, de um trabalho apresentado ao seminário de doutoramento «Conhecimento e Vontade na Filosofia Medieval», lecionado pelo Prof. Doutor José Meirinhos, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no ano letivo de 2009/10. Quero deixar-lhe aqui o meu agradecimento pela oportunidade que me deu de trabalhar o *De musica* de Santo Agostinho, uma ideia que me aliciava já desde os tempos da licenciatura, embora nunca a tivesse posto em prática até àquele momento. Todas as citações do tratado *De musica* neste artigo são adaptações minhas para o português, a partir da tradução inglesa de R. Catesby Taliaferro, confrontadas com o original latino e revistas quando pareceu apropriado. Todas as citações de outras obras de Santo Agostinho (nomeadamente, *A verdadeira religião*, *Diálogo sobre a ordem* e *Confissões*) usam traduções portuguesas disponíveis, exceto as passagens das *Exposições sobre os salmos*, que são adaptadas a partir da tradução inglesa incluída na coletânea de MACKINNON, J., *Music in Early Christian Literature*, 1987.

*Civitas Augustiniana*, 6 (2017) 9-54.

ISSNe: 2182-7141

DOI: <https://doi.org/10.21747/civitas/62017a1>

and value brought by an Augustinian aesthetic theory, while viewing his ideas in the wider context of a moral and religious propaedeutic, which Book VI cannot be dissociated from. To this end, I employ other passages from Augustine's opera, always within the perspective of the personal conflict experienced by the author, vividly expressed in the account he gives us of musical experiences of great intensity, between aural pleasure and spiritual elevation.

**Keywords:** Music, Emotions, Aesthetics, Beauty, Musical perception.

## O De musica

O tratado *De musica (Acerca da música)* de Aurélio Agostinho (354-430) divide-se em seis livros e foi originalmente concebido como parte de um trabalho mais vasto sobre as artes liberais, que Agostinho planeou, mas não chegou a realizar ou que se perdeu. Agostinho começou a preparar a redação do *De musica* quando se encontrava em Milão, no ano de 387, no período da sua conversão e batismo, tendo-a concluído em 389, já de regresso ao Norte de África. O Livro I trata da definição de 'música' (que Agostinho, como outros teorizadores, encontra em Varrão: *musica est scientia bene modulandi* – a música é a arte de bem medir)<sup>3</sup>, do seu estatuto como disciplina teórica, da sua relação com a razão e a imitação, da distinção entre a música como ciência e a arte dos instrumentistas e cantores. Os livros II a V tratam propriamente de rítmica, métrica e versificação. O Livro VI tem um estatuto autónomo relativamente aos anteriores (que são essencialmente técnicos) e trata de teoria da perceção e pedagogia (elevação da alma «das coisas corpóreas para as coisas incorpóreas»<sup>4</sup>) e nele se condensa pelo menos uma parte

<sup>3</sup> Sigo a tradução inglesa de R. C. Taliaferro, que traduz *modulare* por *mensurate* (medir), dado que na terminologia musical moderna 'modular' significa alternar entre diferentes tonalidades e não é a isto que Agostinho se refere com o mesmo verbo. Na Idade Média, a música fazia parte do *quadrivium*, a via quádrupla, ou seja, o conjunto de disciplinas ou 'artes liberais', formado pela aritmética, a geometria, a astronomia e a música – as ciências do número, por oposição às disciplinas do *trivium*: gramática, lógica e retórica, ou seja, as disciplinas da palavra. Cassiodoro define a música como «a disciplina ou a arte que fala de números» e Isidoro de Sevilha define-a como «a perícia na mesura (*modulationis*), consistente no som e no canto». Ou seja, a música era uma parte da matemática, na tradição pitagórica, o estudo do número numa das suas manifestações.

<sup>4</sup> AGOSTINHO, *De musica*, VI, 2, 2.

Vítor Guerreiro<sup>1</sup>

## Sobre uma filosofia da música em Santo Agostinho<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo apresento uma análise dos conceitos fundamentais usados por Santo Agostinho na obra *De musica*, em particular o Livro VI, para explicar a perceção da música e a experiência da beleza, com um duplo enfoque: procurar linhas de continuidade com a estética e a filosofia da música atuais (sobretudo no que diz respeito ao valor da música e à sua relação com as emoções), argumentando pelo interesse e valor autónomos de uma teoria estética neste autor, sem deixar de inserir as suas ideias no contexto mais vasto de uma propedêutica moral e religiosa de que o Livro VI é inseparável. Para este fim, sirvo-me de outras passagens na obra de Agostinho, sempre na perspetiva do conflito pessoal vivido pelo autor, vividamente expresso no relato que nos dá de experiências musicais de grande intensidade, entre o prazer da audição e a elevação espiritual.

**Palavras-chave:** Música, Emoções, Estética, Beleza, Perceção musical.

**Abstract:** In this paper I present an analysis of the fundamental concepts used by St Augustine in his work *De musica*, particularly in Book VI, to explain musical perception and the experience of beauty, focusing specifically on two points: to seek continuities with contemporary aesthetics and the philosophy of music (especially in what concerns the value of music and its relation to the emotions), arguing for the autonomous interest

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia pela Universidade do Porto, membro do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, grupo de investigação MLAG. Contacto: vitorguerreiro77@gmail.com

<sup>2</sup> Este artigo é uma versão revista, e em parte reformulada, de um trabalho apresentado ao seminário de doutoramento «Conhecimento e Vontade na Filosofia Medieval», lecionado pelo Prof. Doutor José Meirinhos, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no ano letivo de 2009/10. Quero deixar-lhe aqui o meu agradecimento pela oportunidade que me deu de trabalhar o *De musica* de Santo Agostinho, uma ideia que me aliciava já desde os tempos da licenciatura, embora nunca a tivesse posto em prática até àquele momento. Todas as citações do tratado *De musica* neste artigo são adaptações minhas para o português, a partir da tradução inglesa de R. Catesby Taliaferro, confrontadas com o original latino e revistas quando pareceu apropriado. Todas as citações de outras obras de Santo Agostinho (nomeadamente, *A verdadeira religião*, *Diálogo sobre a ordem* e *Confissões*) usam traduções portuguesas disponíveis, exceto as passagens das *Exposições sobre os salmos*, que são adaptadas a partir da tradução inglesa incluída na coletânea de MACKINNON, J., *Music in Early Christian Literature*, 1987.

*Civitas Augustiniana*, 6 (2017) 9-54.

ISSNe: 2182-7141

DOI: <https://doi.org/10.21747/civitas/62017a1>

and value brought by an Augustinian aesthetic theory, while viewing his ideas in the wider context of a moral and religious propaedeutic, which Book VI cannot be dissociated from. To this end, I employ other passages from Augustine's opera, always within the perspective of the personal conflict experienced by the author, vividly expressed in the account he gives us of musical experiences of great intensity, between aural pleasure and spiritual elevation.

**Keywords:** Music, Emotions, Aesthetics, Beauty, Musical perception.

## O De musica

O tratado *De musica (Acerca da música)* de Aurélio Agostinho (354-430) divide-se em seis livros e foi originalmente concebido como parte de um trabalho mais vasto sobre as artes liberais, que Agostinho planeou, mas não chegou a realizar ou que se perdeu. Agostinho começou a preparar a redação do *De musica* quando se encontrava em Milão, no ano de 387, no período da sua conversão e batismo, tendo-a concluído em 389, já de regresso ao Norte de África. O Livro I trata da definição de 'música' (que Agostinho, como outros teorizadores, encontra em Varrão: *musica est scientia bene modulandi* – a música é a arte de bem medir)<sup>3</sup>, do seu estatuto como disciplina teórica, da sua relação com a razão e a imitação, da distinção entre a música como ciência e a arte dos instrumentistas e cantores. Os livros II a V tratam propriamente de rítmica, métrica e versificação. O Livro VI tem um estatuto autónomo relativamente aos anteriores (que são essencialmente técnicos) e trata de teoria da perceção e pedagogia (elevação da alma «das coisas corpóreas para as coisas incorpóreas»<sup>4</sup>) e nele se condensa pelo menos uma parte

<sup>3</sup> Sigo a tradução inglesa de R. C. Taliaferro, que traduz *modulare* por *mensurate* (medir), dado que na terminologia musical moderna 'modular' significa alternar entre diferentes tonalidades e não é a isto que Agostinho se refere com o mesmo verbo. Na Idade Média, a música fazia parte do *quadrivium*, a via quádrupla, ou seja, o conjunto de disciplinas ou 'artes liberais', formado pela aritmética, a geometria, a astronomia e a música – as ciências do número, por oposição às disciplinas do *trivium*: gramática, lógica e retórica, ou seja, as disciplinas da palavra. Cassiodoro define a música como «a disciplina ou a arte que fala de números» e Isidoro de Sevilha define-a como «a perícia na mesura (*modulationis*), consistente no som e no canto». Ou seja, a música era uma parte da matemática, na tradição pitagórica, o estudo do número numa das suas manifestações.

<sup>4</sup> AGOSTINHO, *De musica*, VI, 2, 2.

considerável daquilo a que podemos chamar a ‘filosofia da música’ de Agostinho.

### **Filosofia da música**

Por ‘filosofia da música’ entende-se, no sentido contemporâneo do termo, um conjunto de concepções (teses, intuições, argumentos, etc.) não corroboráveis de um modo puramente empírico ou formal (ou seja, não podemos determinar a verdade ou falsidade dessas concepções apenas inspecionando empiricamente o modo como as coisas são, por exemplo, como em história da música se inspeciona documentos para saber que tipos de instrumento musical eram usados na antiguidade, ou como as pessoas realmente pensam ou pensaram acerca das coisas, nem aplicando procedimentos formais de demonstração) e que dizem respeito, de grosso modo, à natureza, propriedades e valor (ou funções) da música. Tais concepções podem ser metafísicas ou epistemológicas, isto é, ou são acerca da natureza e valor da música em si (acerca do que a música ‘é’) ou do conhecimento, experiência e crenças que temos acerca da música (embora ambas as dimensões possam estar fortemente interligadas – por exemplo, é plausível que não haja tal coisa como o ‘valor’ independentemente das ‘crenças’ ou ‘representações’ nas mentes de criaturas, como nós, capazes de ‘valorizar’ coisas).

De modo a reconstruir esta filosofia da música de Agostinho, sirvo-me não só do que ele afirma na obra que dedicou especificamente a este tema, como também de diversas observações que faz noutras partes da sua obra, em particular nas *Confissões* e nas *Exposições sobre os Salmos*.

### **O assunto do *De musica***

Os seis livros sobre música que chegaram até nós formam na verdade um tratado sobre duas partes da teoria musical apenas – ‘ritmo’ e ‘métrica’ – tendo ficado por realizar um outro tratado sobre ‘harmonia’

considerável daquilo a que podemos chamar a ‘filosofia da música’ de Agostinho.

### **Filosofia da música**

Por ‘filosofia da música’ entende-se, no sentido contemporâneo do termo, um conjunto de concepções (teses, intuições, argumentos, etc.) não corroboráveis de um modo puramente empírico ou formal (ou seja, não podemos determinar a verdade ou falsidade dessas concepções apenas inspecionando empiricamente o modo como as coisas são, por exemplo, como em história da música se inspeciona documentos para saber que tipos de instrumento musical eram usados na antiguidade, ou como as pessoas realmente pensam ou pensaram acerca das coisas, nem aplicando procedimentos formais de demonstração) e que dizem respeito, de grosso modo, à natureza, propriedades e valor (ou funções) da música. Tais concepções podem ser metafísicas ou epistemológicas, isto é, ou são acerca da natureza e valor da música em si (acerca do que a música ‘é’) ou do conhecimento, experiência e crenças que temos acerca da música (embora ambas as dimensões possam estar fortemente interligadas – por exemplo, é plausível que não haja tal coisa como o ‘valor’ independentemente das ‘crenças’ ou ‘representações’ nas mentes de criaturas, como nós, capazes de ‘valorizar’ coisas).

De modo a reconstruir esta filosofia da música de Agostinho, sirvo-me não só do que ele afirma na obra que dedicou especificamente a este tema, como também de diversas observações que faz noutras partes da sua obra, em particular nas *Confissões* e nas *Exposições sobre os Salmos*.

### **O assunto do *De musica***

Os seis livros sobre música que chegaram até nós formam na verdade um tratado sobre duas partes da teoria musical apenas – ‘ritmo’ e ‘métrica’ – tendo ficado por realizar um outro tratado sobre ‘harmonia’

(o que naquele período significava o estudo dos intervalos tonais ou da melodia)<sup>5</sup>, que deveria complementar os anteriores.

Antes de mais, convém esclarecer um pouco estes termos. No fim da antiguidade e nos primeiros séculos da Idade Média, o termo «música», por contraste ao que sucede hoje em dia, não se referia sobretudo à prática dos cantores, instrumentistas ou compositores (exceto com o qualificativo de ‘música instrumental’ (o que inclui a voz), depois das chamadas ‘música humana’ e ‘música mundana’)<sup>6</sup> mas tinha um significado muito mais vasto. Por «música» entendia-se uma disciplina teórica cujo objeto é o ‘número’ tal como se manifesta em sequências ordenadas de sons.

Na categoria da música instrumental, encontramos novamente uma divisão em ‘rítmica’, ‘métrica’ e ‘harmónica’ – as três partes da música (encontramos esta divisão, por exemplo, em Cassiodoro e Isidoro de Sevilha). A análise rítmica considera os sons na perspetiva da sua duração e acentuação. A análise métrica está mais diretamente associada à poesia e diz respeito à quantidade de ‘pés métricos’<sup>7</sup> (iâmbico, dactílico,

<sup>5</sup> A referência ao projeto de um segundo tratado, também em seis livros, ocorre na Carta 101, de Agostinho a Memorius, bispo de Cápua, que solicitara a Agostinho um exemplar do seu *De musica* para o filho, Juliano, futuro bispo de Eclanum. O termo que Agostinho usa para se referir ao tema dos seis livros que não chegou a redigir é ‘*de melo*’ (sobre a melodia), cujo estudo nesta época se identificava com a ‘harmónica’.

<sup>6</sup> Esta divisão da música (comum à tradição pitagórica e aceite por Agostinho) é explicada por Boécio no capítulo 2 do seu *De Institutione Musica*. A *musica mundana* é o mesmo que a ‘música das esferas’, o som que os defensores da tradição pitagórica supunham que os corpos celestes, ou as ‘esferas’ que os suportavam, produziam no seu movimento. A *musica humana* referia-se à congruência e harmonia das partes da alma. Por fim, a *musica instrumentalis* referia-se ao que hoje designamos com o termo ‘música’: a música produzida com instrumentos (*organa*) e com a voz. As três categorias exprimem uma hierarquia em que a música ‘instrumental’ ocupa o lugar inferior. Há uma referência à música das esferas no livro VI do *De musica* de Agostinho: «Assim as coisas terrestres estão sujeitas às coisas celestes, e os seus circuitos temporais conjugam-se em harmoniosa (*numerosa*) sucessão num canto do universo (*carmina universitatis*).» (AGOSTINHO, *De musica* VI, 11, 29). Como vemos, o conceito de ‘música’ tinha uma extensão muito diferente na antiguidade e na Idade Média. E veremos que mesmo restringindo-nos à última categoria da divisão, há uma grande diferença entre isto e o que hoje chamamos ‘teoria musical’.

<sup>7</sup> Um ‘pé’ métrico é um conjunto de duas ou mais sílabas, em que uma delas é acentuada. Por exemplo, o pé iâmbico consiste em duas sílabas, uma fraca,

trocaico, anapéstico, etc.) que uma linha de poesia contém (por exemplo, o hino ambrosiano<sup>8</sup> a que Agostinho se refere em mais do que uma ocasião, *Deus Creator Omium*, é composto por oito estrofes de quatro dímetros iâmbicos – oito sílabas (quatro iambos)<sup>9</sup> por verso – como de resto sucede em todos os hinos atribuídos a Ambrósio).

Há que observar aqui, em jeito de esclarecimento, que pode haver ritmo sem métrica, mas não métrica sem ritmo; por exemplo, uma combinação indefinida de pés iâmbicos tem ritmo, mas não métrica, por contraste com um dímetro, trímetro, tetrâmetro, pentâmetro e hexâmetro, que são sequências de dois, três, quatro, cinco e seis pés, respetivamente.

A distinção entre rítmica e métrica é feita por Agostinho no Livro III do *De musica* e também em *De ordine* II, 14, 40<sup>10</sup>. A análise harmónica, em contraste, considera os sons na perspetiva da sua altura ou dos intervalos tonais entre sons. Na antiguidade e na Idade Média isto estava associado ao velho problema pitagórico da divisão da oitava, à

seguida de outra acentuada. É a unidade básica do movimento rítmico. Em terminologia clássica, o acento chama-se *ictus*; a sílaba que recebe o *ictus* chama-se *arsis* e *thesis* a que não o recebe.

<sup>8</sup> A expressão ‘canto ambrosiano’ refere-se ao repertório litúrgico – hinos, salmos, aleluias – também conhecido como ‘canto milanês’ e ainda hoje praticado na arquidiocese de Milão. A relação com Ambrósio, bispo de Milão entre 374 e 397, a quem se atribui a paternidade de pelo menos uma dúzia de hinos (sendo Agostinho uma das fontes da autenticidade de *Deus Creator Omium*), é semelhante à que existe entre o canto chamado ‘gregoriano’ e o papa Gregório I (c. 540-604), ou seja, pouco mais do que uma relação nominal, dado que tanto as melodias ‘gregorianas’ como as ‘ambrosianas’ que conhecemos são muito posteriores às épocas a que se referem. Além da ausência de notação precisa (o sistema de linhas só foi inventado no século X), esta música sofreu inúmeras modificações ao longo do tempo e mesmo as versões mais antigas que conhecemos são já reconstruções tardias.

<sup>9</sup> No verso latino, um metro não é constituído por um só pé mas por pares de pés – *dipodia*.

<sup>10</sup> «Assim [a razão], seguindo o próprio sentido para este primeiro trabalho, marcou as articulações delimitadas a que chamam cesuras e membros. E para que o curso dos pés não se precipitasse para mais longe do que o seu juízo podia suportar, estabeleceu uma medida a que revertesse. Por isso mesmo chamou-lhe verso. E aquilo que ainda não estava medido por um limite determinado, mas, contudo, seguia um curso razoável, uma vez ordenados os pés, designou-o com o nome de ritmo, o que em latim não pode ser dito de outro modo senão como número.» (p. 211) A distinção entre ritmo e metro ocorre novamente em AGOSTINHO, *De musica* VI, 10, 27.

trocaico, anapéstico, etc.) que uma linha de poesia contém (por exemplo, o hino ambrosiano<sup>8</sup> a que Agostinho se refere em mais do que uma ocasião, *Deus Creator Omium*, é composto por oito estrofes de quatro dímetros iâmbicos – oito sílabas (quatro iambos)<sup>9</sup> por verso – como de resto sucede em todos os hinos atribuídos a Ambrósio).

Há que observar aqui, em jeito de esclarecimento, que pode haver ritmo sem métrica, mas não métrica sem ritmo; por exemplo, uma combinação indefinida de pés iâmbicos tem ritmo, mas não métrica, por contraste com um dímetro, trímetro, tetrâmetro, pentâmetro e hexâmetro, que são sequências de dois, três, quatro, cinco e seis pés, respetivamente.

A distinção entre rítmica e métrica é feita por Agostinho no Livro III do *De musica* e também em *De ordine* II, 14, 40<sup>10</sup>. A análise harmónica, em contraste, considera os sons na perspetiva da sua altura ou dos intervalos tonais entre sons. Na antiguidade e na Idade Média isto estava associado ao velho problema pitagórico da divisão da oitava, à

seguida de outra acentuada. É a unidade básica do movimento rítmico. Em terminologia clássica, o acento chama-se *ictus*; a sílaba que recebe o *ictus* chama-se *arsis* e *thesis* a que não o recebe.

<sup>8</sup> A expressão ‘canto ambrosiano’ refere-se ao repertório litúrgico – hinos, salmos, aleluias – também conhecido como ‘canto milanês’ e ainda hoje praticado na arquidiocese de Milão. A relação com Ambrósio, bispo de Milão entre 374 e 397, a quem se atribui a paternidade de pelo menos uma dúzia de hinos (sendo Agostinho uma das fontes da autenticidade de *Deus Creator Omium*), é semelhante à que existe entre o canto chamado ‘gregoriano’ e o papa Gregório I (c. 540-604), ou seja, pouco mais do que uma relação nominal, dado que tanto as melodias ‘gregorianas’ como as ‘ambrosianas’ que conhecemos são muito posteriores às épocas a que se referem. Além da ausência de notação precisa (o sistema de linhas só foi inventado no século X), esta música sofreu inúmeras modificações ao longo do tempo e mesmo as versões mais antigas que conhecemos são já reconstruções tardias.

<sup>9</sup> No verso latino, um metro não é constituído por um só pé mas por pares de pés – *dipodia*.

<sup>10</sup> «Assim [a razão], seguindo o próprio sentido para este primeiro trabalho, marcou as articulações delimitadas a que chamam cesuras e membros. E para que o curso dos pés não se precipitasse para mais longe do que o seu juízo podia suportar, estabeleceu uma medida a que revertesse. Por isso mesmo chamou-lhe verso. E aquilo que ainda não estava medido por um limite determinado, mas, contudo, seguia um curso razoável, uma vez ordenados os pés, designou-o com o nome de ritmo, o que em latim não pode ser dito de outro modo senão como número.» (p. 211) A distinção entre ritmo e metro ocorre novamente em AGOSTINHO, *De musica* VI, 10, 27.

caracterização dos intervalos em «consonantes» e «dissonantes» e à sua expressão em proporções numéricas. Na teoria musical moderna, ‘harmonia’ tem outro significado, referindo-se à combinação simultânea de notas de altura diferente, por exemplo, na formação de acordes e ‘progressões’ dos mesmos (os efeitos musicais na passagem de acorde a acorde). Em terminologia moderna, dos aspetos rítmicos, melódicos e harmónicos de um trecho musical, só os segundos correspondem àquilo a que os antigos e medievais chamavam «harmónica», embora devamos observar que os dois fenómenos não estão isolados, por exemplo, na música que não é estritamente monódica a harmonia influi no ritmo<sup>11</sup>.

Como já referi, a harmónica não é abrangida pelo tratado de Agostinho, embora ele tenha planeado escrever um segundo tratado, sobre a mesma. A principal fonte medieval para a harmónica é o *De Institutione Musica* de Boécio, que por sua vez se apoia em fontes anteriores, como o manual de Nicómaco de Gerasa, um autor grego do século I.

Apesar das diferenças terminológicas, a ideia de que o texto de Agostinho não trata realmente de música, mas de poesia (a qual muitas vezes se subsumia no conceito de *musica*) dissipa-se consultando logo as primeiras linhas do Livro I do *De musica*. A obra está escrita em forma de diálogo entre um mestre e um discípulo. No início do diálogo, o primeiro pergunta qual o pé (métrico) a que pertencem as palavras *modus* e *bonus*, ao que o segundo responde: pé pírrico (duas sílabas não acentuadas). Ambas diferem em significado e no som das letras, embora sejam ritmicamente iguais. Outras palavras partilham o som das letras, mas diferem em acentuação. A dada altura, o mestre pergunta ao discípulo a que arte pertence o distinguir destas coisas, ao que este responde que sempre o ouviu dos gramáticos, de quem aprendeu as designações dos pés métricos. O mestre pergunta então se ao percutir um timbale ou uma corda com a mesma velocidade e intensidade com que pronuncia *modus* e *bonus* o discípulo não reconheceria aí os mesmos tempos, designando-os igualmente por «pé pírrico», ao que o outro assente. Concluem que a medição dos tempos é a única razão para impor o nome ao pé. A argumentação nesta primeira parte do tratado tem como

<sup>11</sup> Sobre este assunto, ver o artigo de SCRUTON, R. «Thoughts on Rhythm», 2007, pp. 226-255.

propósito esclarecer a pertença da análise rítmica à música e não à gramática no conjunto das artes liberais.

A música é o estudo do ‘número’ tal como se manifesta no som (das palavras ou de instrumentos musicais), em intervalos de tempo. O objeto da análise rítmica é, portanto, o número e não a palavra, sendo as palavras da poesia apenas uma manifestação particular daquilo que é objeto da rítmica. Podemos talvez tornar isto mais claro (ou pelo menos mais interessante) com uma analogia moderna: o pé dactílico, ou dáctilo, é constituído por três sílabas, a primeira acentuada, seguida por duas fracas. Na notação musical moderna, a métrica refere-se à assinatura temporal<sup>12</sup> de uma peça; por exemplo, o ritmo de uma valsa consiste numa divisão em compasso ternário (ou compasso de três tempos) em que a acentuação cai sobre o primeiro tempo – uma estrutura análoga à do pé dactílico. Por contraste, numa *mazurca*, uma dança popular polaca, cada compasso tem também três tempos, mas a acentuação (por vezes) recai sobre o segundo, e não sobre o primeiro, o que dá uma estrutura análoga ao que Agostinho conhecia como pé *anfíbraco* (três sílabas, com acentuação na segunda). Claro que no caso das danças, a acentuação rítmica não é o único elemento relevante para saber se estamos a ouvir um exemplar de determinada dança e as correspondências que traçamos aqui têm valor meramente ilustrativo. No tempo de Agostinho a música não conhecia sequer a divisão em compassos, nem aqui se pretende estabelecer qualquer tipo de relação significativa entre pés métricos e compassos de dança. A ideia é antes subsumir todos estes fenómenos na ‘manifestação sonora’ do ‘número’, como este conceito era entendido em Agostinho.

Estes exemplos chegam, creio, para mostrar que a análise rítmica de que trata Agostinho não incide exclusivamente sobre as palavras, mas sobre a ordem numérica que se manifesta nos sons, no seu movimento temporal, ordem da qual a palavra poética é apenas uma das

<sup>12</sup> Divisão simétrica das sequências sonoras em compassos de 2/4; 3/4; 6/8; etc. ou seja, unidades preenchidas com duas figuras de valor quatro (duas semínimas), três figuras de valor quatro e seis figuras de valor oito, isto é, dois tempos com três colcheias cada (compasso binário composto). Nem todas as culturas musicais usam a divisão em compassos simétricos, como sucede na música ‘ocidental’. Sobre este assunto, ver SCRUTON, «Thoughts on Rhythm», cit., pp. 226-255.

manifestações possíveis. Negar que o tratado de Agostinho é acerca de música por não usar as categorias rítmicas e métricas próprias de uma cultura musical muito posterior é um modo errado de ver as coisas além de ignorar que a música que Agostinho estava interessado em teorizar (a música que ele podia teorizar) não é a música que tais categorias posteriores pressupõem. Além disso, como elemento da música, o ritmo é mais fundamental do que a melodia, dado que pode haver ritmo sem melodia, mas a melodia implica a existência de ritmo. Os sons têm duração e constituem padrões rítmicos mesmo sem terem altura definida, ao passo que uma sequência de sons de altura definida (melodia) tem necessariamente um padrão rítmico, pois todas essas notas têm duração. Como pode um tratado sobre um dos aspetos fundamentais da música não ser acerca da música?

### **A filosofia da música em Santo Agostinho**

Em que consiste a beleza musical? Qual o valor da música? Qual a relação entre música e emoções? – São três perguntas importantes para a estética e filosofia da música hoje, perguntas para as quais podemos procurar nos textos de Agostinho respostas cuja discussão continua a ser interessante e produtiva para nós. Outro tema importante para a filosofia contemporânea da música (embora nem todos os filósofos da música partilhem esta opinião) é o da ontologia das obras musicais: que tipo de coisa é uma obra musical e quais as condições de identidade para que um dado acontecimento sonoro conte como uma execução ou interpretação de determinada obra musical? É muito improvável que a leitura de Agostinho nos proporcione alguma ideia sagaz sobre este último tema, embora possamos inferir, a partir do que ele realmente afirmou, consequências interessantes para estes temas que nunca chegaram a ser objeto de uma filosofia medieval da música.

Claro que este tipo de raciocínios tem de ser encarado com algumas reservas. Uma coisa é inferir consequências para um tema que dado filósofo nunca discutiu a partir do que ele afirmou acerca de outras coisas. Podemos verificar se uma dada posição em filosofia contemporânea da música (por exemplo, sobre ontologia ou epistemologia da música) é ou não consistente com o que Agostinho afirmou a propósito de outras

questões, mas não temos realmente como saber o que ele diria sobre o assunto se tivesse oportunidade de pensar nele com o benefício da nossa perspectiva, que é o benefício de 1600 anos de história da música e a existência de áreas de estudo sobre música que simplesmente não existiam numa época em que toda a música era monódica (por contraste com polifônica), em que a tradição musical e teórica conhecida se restringia à da cultura grega e a alguns tratados redigidos em latim e grego, que não eram todos igualmente acessíveis. Por outro lado, algumas consequências que podemos derivar da filosofia de Agostinho para questões de filosofia da música que não se punham a ele como aos filósofos de hoje em dia (como as questões sobre ontologia da música) não são peculiares a Agostinho e sim coisas que podemos inferir com a mesma facilidade a partir de outros teorizadores seus contemporâneos e posteriores, como Boécio, a nossa principal fonte sobre teoria da música na Idade Média, pela influência que exerceu até à época de Tomás de Aquino, também um período de grande desenvolvimento para a música europeia.

Curiosamente, a partir de finais do século XVI, com o Concílio de Trento e a emergência quase em simultâneo dos primitivos teorizadores da ópera (um grupo de intelectuais florentinos conhecidos pelo nome de *Camerata*), a filosofia da música será muito influenciada por ideias reminiscentes de Agostinho e da tradição platônica, em parte responsável pela ideia longaeva mas que hoje quase não tem defensores filosóficos, de que a música é uma espécie de «linguagem das emoções» e que o seu valor reside fundamentalmente em servir de suporte mais ou menos eficaz à expressão de emoções.

Uma abordagem comparativa aos textos de Agostinho, que os procure ler a partir da filosofia da música tal como esta se faz hoje em dia, a partir dos problemas de que se ocupam os filósofos da música contemporâneos, tem de ter em conta os 1600 anos de história da música que separam o objeto da reflexão dos filósofos contemporâneos da música e o objeto das reflexões de Agostinho acerca da música. Grande parte da filosofia da música hoje é acerca de música puramente instrumental (também chamada ‘música absoluta’). Seria injusto transpor as afirmações de Agostinho acerca da música instrumental e profana do seu tempo para as criações musicais de séculos posteriores, dado que elas pertencem a uma cultura musical a que Agostinho nunca teve acesso, que

não teve qualquer papel na sua formação, além de pressuporem conceitos e atitudes (começando desde logo pelo próprio conceito de ‘obra musical’ e pelas atitudes associadas aos artefactos que designamos por esse nome) que simplesmente não existiam no tempo de Agostinho. Temos antes de avaliar com justeza as afirmações que ele fez acerca da música ‘no seu tempo’ e ver se na sua reflexão há elementos de valor e interesse para os filósofos da música hoje.

É certo que no século XVI, com o Concílio de Trento, quando os defensores da ortodoxia católica que deram início à Contrarreforma debateram a questão de restringir, manter ou simplesmente banir a polifonia e a música instrumental das igrejas (tendo este debate terminado numa espécie de compromisso entre sofisticação musical e inteligibilidade dos textos), muitas ideias que Agostinho partilhava sobre o valor da música e os limites da inovação musical foram recuperadas e aplicadas à prática musical na Contrarreforma, mas na verdade não temos como saber como reagiria Agostinho à música polifónica que se desenvolveu muitos séculos após a sua morte, não temos como saber que valor ou interesse Agostinho teria visto nessa música, embora conheçamos a sua opinião quanto a temas semelhantes sobre inovação e sofisticação musical no seu próprio tempo.

Também é certo que a posição de Agostinho nunca foi absolutamente clara ou inequívoca acerca destas matérias, tendo oscilado, segundo nos relata nas *Confissões*, entre a valorização intrínseca da música (sobretudo pelo que nos diz acerca do *jubilus*, uma forma de canto melismático (várias notas cantadas por uma sílaba de texto) usada nos *aleluias* ambrosianos de que teve conhecimento no período que passou em Milão, na diocese de Ambrósio, a quem se atribui a paternidade do rito ambrosiano) e uma rejeição da música no serviço litúrgico que lembra a atitude de Platão para com os músicos e poetas no livro X da *República*.

Contrariamente à ideia de que os medievais não produziram uma reflexão significativa sobre o papel das emoções na apreciação musical, as preocupações de ordem moral e política relativamente à sofisticação das formas musicais revelam uma grande sensibilidade perante este tema. Como veremos, a tradição intelectual em que Agostinho se insere foi inclusive responsável por uma associação sobremaneira forte entre a música e as emoções que ainda é comum entre nós. Seria impossível Agostinho produzir as observações que produziu sobre o prazer e a

fruição estética proporcionados pela música, dada a frequência e extensão dos seus comentários sobre esta matéria – únicos no seio da tradição patrística – se ele próprio não o sentisse como um problema substancial a que era preciso dar respostas claras, em vez de algo que se pudesse tranquilamente ignorar, como optaram por fazer muitos outros pensadores da mesma tradição.

Isto não surpreende, se tivermos em conta que Agostinho se preocupou com o modo como a cultura cristã deveria tratar e assimilar a herança da filosofia e da arte pagãs. A música não era exceção, dado que toda a cultura musical da época se apoiava na herança grega e romana. Isto levantava problemas doutrinários particularmente sensíveis, pois muito desta cultura musical, sobretudo a prática instrumental, estava associada à religião e ao teatro pagãos e à exteriorização de comportamentos de que os teorizadores primitivos da nova religião a procuravam clara e sistematicamente demarcar. O problema era, pois, o de compatibilizar a rejeição do amor pelas coisas mundanas proposta pelo cristianismo e ao mesmo tempo defender um lugar para o prazer estético (o que hoje designamos desse modo) proporcionado pela música. Veremos que a questão de que propriedades a música teria de ter para evocar certos estados mentais e emoções desempenhará um papel fundamental nesta questão.

O problema não estará, portanto, em reconhecer quer o prazer estético na música quer o poder da música em comover ou produzir estados emocionais, mas em saber se há um prazer musical apropriado e se a música pode produzir as emoções apropriadas à mundividência religiosa destes autores. Não há dúvida de que o pode fazer no caso do paganismo; mas o facto de isso acontecer também noutras formas de arte não determina por si só que estas devam ser rejeitadas, embora alguns autores patrísticos tenham efetivamente defendido tal posição, como foi o caso de Tertuliano.

As influências que Agostinho recebeu do pitagorismo e da filosofia platónica serão determinantes para a resposta que dará a estas perguntas. Em Agostinho, a possibilidade de a música produzir este tipo apropriado de prazer, de respostas emocionais e estados mentais não resulta de uma mera contingência ilustrativa, no sentido de que basta mudar o conteúdo representacional ou ilustrativo associado a uma certa prática musical (de pagão para cristão, neste caso) para o conseguir, mas assenta numa teoria

da beleza, com as suas próprias categorias estéticas (as categorias que hoje designamos assim)<sup>13</sup>.

Seria demasiado simplista ver a filosofia da música de Agostinho como uma mera aplicação de restrições religiosas e morais à prática musical. Ainda que não possamos separar a sua mundividência religiosa das suas ideias estéticas, a verdade é que o pensamento estético de Agostinho é informado por conceções provindas da tradição platónica (mas que não são redutíveis a esta, como é patente no Livro I do *De musica*, a propósito da arte e da imitação) e que podem ser avaliadas independentemente do compromisso com a mundividência cristã, ou seja, podemos criticar a sua estética sem entrar numa crítica da sua mundividência religiosa.

As preocupações estéticas de Agostinho têm inclusive início antes da sua conversão ao cristianismo e a diferença fundamental entre os dois períodos da sua vida não estará tanto na formulação destas ideias como numa questão da ênfase, que num momento é dada aos itens do mundo natural e aos artefactos humanos e noutra aos itens do «mundo inteligível», à «verdade imutável» e a Deus

porque me deleito com a suprema igualdade, que não contemplo com os olhos, mas com a mente. Por conseguinte, julgo que são tanto melhores as

<sup>13</sup> Há que notar que o conceito do *estético* é uma invenção moderna, que remonta a Alexander Baumgarten, no século XVIII, e não só não é usado do mesmo modo por todos os filósofos, como já teve usos bastante diferentes ao longo do tempo. Kant, por exemplo, usava ‘juízos de gosto’ para aquilo que hoje denominamos ‘juízos estéticos’, sendo para ele ‘estéticos’ todos os juízos que se faz com base numa reação de prazer ou desprazer, onde se incluíam os juízos do agradável, que não são juízos de gosto (não são acompanhados de uma expectativa de normatividade). Ora, isto chegou mesmo a levantar dúvidas sobre se há tal coisa como uma ‘estética’ medieval (ver, por exemplo MARENBNON, J., «Aesthetics», 2011, pp. 26-32; e MARENBNON, J., «Medieval and Renaissance Aesthetics», 2009, pp. 22-32; e SPEER, A., «Aesthetics», 2015, pp. 661-684.). A minha posição é a de que não precisamos do termo ‘estética’ para que as questões que abordamos sejam questões de estética, tal como o *Parménides* de Platão é um texto de metafísica, ainda que o termo ‘metafísica’ só tenha sido introduzido muito mais tarde. Assim, se Agostinho tinha uma teoria estética, ele próprio não sabia que a tinha (não nesses termos), mas isto não levanta um problema.

coisas que distingo com os olhos, quanto mais estão próximas, pela sua natureza, daquelas que entendo com o espírito<sup>14</sup>.

Os conceitos estéticos fundamentais para Agostinho continuarão a ser a ‘unidade’, a ‘ordem’, a ‘forma’, a ‘igualdade’ e o ‘número’. A mundividência religiosa apenas dá um enquadramento mais vasto a esses conceitos, mas não altera o fundamental do seu pensamento acerca da beleza. Para Agostinho, como veremos, a fruição da beleza está intimamente ligada à compreensão da ordem e da unidade, da conexão entre as partes de um todo, das relações numéricas que se exprimem nessa conexão, ou seja, da harmonia ou congruência (*numerositas*) do todo que essas partes constituem. As reservas perante a sofisticação e a complexidade das formas musicais não resultam, portanto, de um simples preceito moralista, mas de um pensamento estético que embora inseparável da mundividência religiosa não é simplesmente uma consequência secundária desta.

Sucede que no seu pensamento maduro, a experiência estética culminante não é separável da participação no divino e na verdade imutável. Ter experiência da beleza é ter experiência da ordem, da forma, da unidade, da igualdade, da proporção numérica - «De facto, não há nada ordenado que não seja belo»<sup>15</sup> - e onde estas coisas existem no maior grau possível aí existe a beleza no maior grau possível<sup>16</sup>. Não se trata apenas de tolerar as experiências estéticas que por acaso possam ser pedagogicamente úteis, em termos cívicos ou religiosos – o que está mais próximo do pensamento de Platão – mas de ideias escoradas numa teoria da beleza. Porém, na metafísica de Agostinho, ao contrário do que sucede nas filosofias da música próprias do período moderno, a experiência culminante da beleza não pode ser dada pelos itens do mundo natural nem pelos artefactos humanos, entre os quais se inclui a música que se faz com a voz e com outros instrumentos.

<sup>14</sup> Agostinho, santo, De vera religione, XXXI, 57 (A verdadeira religião, Tradução Paula Oliveira e Silva e Manuel Francisco Ramos, 2012, p. 119).

<sup>15</sup> Idem, Ibid., XLI, 77 (p. 149)

<sup>16</sup> «Pois os corpos são tanto melhores quanto mais harmoniosos [numerosiora] são...», Idem, De musica VI, 4, 7.

### A beleza segundo Santo Agostinho

Em *De ordine*, Agostinho fala-nos de uma beleza que a razão pode contemplar por si, sem a ajuda dos olhos físicos – a beleza do que a mente discerne no visível, que não se confunde com o que os olhos percebem, ou seja, os objetos da geometria<sup>17</sup>. No que diz respeito ao som, menciona três classes – a do som produzido pelo discurso, a dos sons musicais produzidos pelo sopro e a dos sons produzidos por percussão (de membranas ou cordas) – e afirma que este material pouco valor teria para a razão, «a não ser que os sons fossem configurados por uma certa proporção dos tempos e que fosse regulada a diversidade entre o agudo e o grave»<sup>18</sup>.

É esta organização ou ordenação, as proporções numéricas no visual como no auditivo, que constituem o objeto do prazer apropriado que a experiência das coisas belas oferece. O objeto das experiências de beleza, nos domínios visual e auditivo, é o ‘número’; no primeiro caso temos a experiência da ordem numérica no espaço, no segundo caso a experiência da ordem numérica no tempo (*αριθμός* [arithmos], que Agostinho traduz por *numerus*). Daqui resulta que para Agostinho a experiência da beleza não é fundamentalmente uma experiência de qualidades sensíveis, mas de ‘quantidades ordenadas’ (isto aplica-se igualmente à harmónica e à rítmica: na tradição pitagórica, os intervalos consonantes são os que exprimem determinadas razões numéricas). Em si mesma, esta ordem é objeto da aritmética; enquanto diz respeito ao tempo e na medida em que participa igualmente do intelecto e dos sentidos, ela é objeto da música como disciplina teórica.

Há uma passagem de Agostinho particularmente importante para compreendermos o seu pensamento acerca da beleza. Essa passagem não ocorre no tratado *De musica* mas noutro texto, intitulado *De vera*

<sup>17</sup> «Em seguida avançou para os recursos dos olhos. Percorrendo com o olhar a terra e o céu, apercebeu-se de que nada lhe agradava senão a beleza e, na beleza, as figuras, nas figuras, as proporções, nas proporções, os números. [...] Estas coisas que ela tinha distinguido e disposto remeteu para uma disciplina a que chamou geometria.», AGOSTINHO, *De ordine* II, 15, 42 (*Diálogo sobre a ordem*, Tradução, introdução e notas de SILVA, P. O. e, 2000, p. 213 – Todas as citações da mesma obra reportam a esta tradução).

<sup>18</sup> *Idem*, *De ordine* II, 15, 40 (p. 211).

*religione*<sup>19</sup>. Trata-se de um argumento (condensado numa pergunta) semelhante ao que Platão usou no diálogo *Êutifron*, hoje conhecido em filosofia moral como «dilema de Êutifron», e que pode ser formulado do seguinte modo: as coisas que são moralmente boas são-no porque os deuses as aprovam, ou serão elas aprovadas pelos deuses porque são moralmente boas? Sob pena de a moralidade se tornar arbitrária, a aprovação dos deuses (ou qualquer divindade) tem de refletir o carácter objetivamente moral dessas coisas, em vez de o constituir. O dilema análogo que Agostinho propõe aplica-se às coisas belas e à experiência que temos da beleza:

E primeiro perguntarei se as coisas são belas porque deleitam ou se deleitam porque são belas. Este, sem duvidar, responder-me-á que deleitam porque são belas. Perguntar-lhe-ei, então, de novo, por que razão são belas. E, se titubear, sugerir-lhe-ei se será porque as partes são entre si semelhantes e se reconduzem a uma única concordância, por meio de alguma associação.<sup>20</sup>

Se as coisas fossem belas por darem prazer, a beleza não seria senão uma qualidade das nossas experiências em vez de uma propriedade objetiva das coisas, e bastaria algo dar prazer para o considerarmos belo. Mas se o prazer que as coisas belas dão é uma consequência da sua beleza, a beleza não pode ser uma mera qualidade das nossas experiências, tem de ser independente delas. A beleza será então a causa de uma certa qualidade das nossas experiências e apenas um nome que damos à qualidade hedónica<sup>21</sup> das nossas experiências. A distinção entre a beleza e o prazer permite-nos compreender como as pessoas podem por vezes sentir um prazer intenso em coisas que são esteticamente medíocres ou más (será preciso cuidado com a noção do ‘feio’ em Agostinho. Aqui o feio, como o mal, não tem realidade e será antes caracterizado como

<sup>19</sup> Traduzido para português com o título *A verdadeira religião* (ver bibliografia).

<sup>20</sup> Agostinho, *A verdadeira religião*, XXXII, 59 (p. 123).

<sup>21</sup> ‘Qualidade hedónica’ refere o carácter agradável ou desagradável, de dor ou prazer, das nossas experiências. Nada tem a ver com hedonismo, que é a teoria segundo a qual o prazer é o maior bem. Os puritanos não são hedonistas, mas as suas experiências têm qualidade hedónica, isto é, são capazes de sentir prazer e dor numa diversidade de graus.

uma ‘privação’. Mas deixemos isso para mais tarde) ou, em termos mais próximos de Agostinho, por que as pessoas se deixam seduzir pela música ruidosa dos teatros e «sentem prazer vulgar no estrépito dos dançarinos»<sup>22</sup> (esta é a opinião que Agostinho manifesta pela música popular e instrumental da sua época, sobretudo a de cariz profano que acompanhava as representações teatrais).

Na verdade, não temos como averiguar a qualidade dessa música, mas podemos dar a Agostinho o benefício da dúvida, pensando em como, no nosso próprio tempo, as manifestações musicais que gozam de maior popularidade raramente são muito interessantes ou estimulantes.) Dar prazer, depreende-se, é algo que as coisas belas fazem em virtude de serem belas, mas não é essa a razão da sua beleza. A beleza é a causa do prazer, e “beleza” não é somente um termo que aplicamos às coisas que dão prazer. O prazer não é dado apenas pelas coisas belas. Sentimos prazer ao matar a sede, mas isto nada tem a ver com a beleza da água. Infere-se portanto que o prazer que sentimos nas coisas belas é um prazer distinto – podemos ter experiência de uma coisa bela sem ter experiência da sua beleza, embora possamos ter dela experiência como algo que dá prazer; por exemplo, ao matar a sede com a água de um cantil magnificamente elaborado (não sei se este exemplo agradaria a Agostinho, mas é suficiente para os nossos propósitos), cujas propriedades estéticas ignoramos porque o consideramos no momento apenas como um meio de matar a sede. Porém, só compreenderemos isto se compreendermos o que é a beleza, ou seja, «por que são belas» as coisas que o são.

Uma hipótese que, segundo creio, encontra sustentação em Agostinho, é a de que o prazer que sentimos ao apreciar coisas que são belas resulta da nossa capacidade para compreender essa beleza, que lá está independentemente do prazer que sentimos. Se a beleza fosse inteiramente indexada ao prazer, seria puramente subjetiva, dependeria de a experiência que cada um de nós tem de determinada coisa ser ou não uma experiência hedonicamente intensa. Mas com este dilema, Agostinho sugere-nos que a beleza é objetiva, o prazer está-lhe subordinado e as coisas belas são-no independentemente da qualidade hedónica das nossas experiências. A fruição estética terá assim uma

<sup>22</sup> AGOSTINHO, *De musica* VI, 1, 1.

componente cognitiva, independente da hedónica (embora lhe esteja associada), e isto explica por que algumas pessoas não são capazes de sentir prazer na apreciação de coisas que seriam objetivamente belas neste sentido, embora sejam capazes de sentir um «prazer vulgar no ruído», nas palavras de Agostinho.

Desde que não sejamos capazes de apreender esta propriedade objetiva nas coisas, não poderemos sentir prazer nela, tal como dificilmente sentiremos prazer pela recitação de um poema grego se não conhecermos essa língua (ainda que possamos apreciar algumas qualidades sonoras sem entender as palavras). O desconhecimento ou a ignorância impede-nos de ter experiência de beleza no texto, além de uma certa qualidade melódica e rítmica na recitação (e aqui aplicam-se os conceitos de Agostinho: igualdade do número/ritmo em parcelas de tempo, ligação harmónica de partes iguais e desiguais<sup>23</sup>, «modulação» apropriada, etc.). Mas as palavras desse texto tornam-se muito mais belas se formos capazes de compreender o seu significado e o modo como se relacionam entre si e com o movimento rítmico. A nossa tarefa será, portanto, a de colher em Agostinho algo suscetível de explicar em que consiste a propriedade da beleza, qual a sua natureza. O que faz as coisas serem belas, que prazer tiramos da sua apreciação e como se distingue este prazer do prazer vulgar pelas coisas que não são realmente belas ainda que tenham o poder de nos seduzir? Tampouco seria má ideia procurar compreender em que consiste o «gosto vulgar» e como se distingue de um gosto capaz de retirar o prazer apropriado das coisas que são, nesta perspetiva, objetivamente belas.

Uma distinção que Agostinho introduzirá em *De musica* é a distinção entre algo agradar e «agradar bem». Veremos que para Agostinho não basta que o prazer resulte da experiência de coisas que são objetivamente belas para que seja um prazer apropriado. Ainda que as coisas deem prazer por serem belas e não o contrário, elas podem ainda assim agradar de um modo inapropriado. Para compreender o que isto significa teremos de examinar com algum cuidado a teoria da perceção musical que Agostinho expõe no Livro VI do seu tratado sobre a música.

<sup>23</sup> Um exemplo que Agostinho dá disto no *De musica* (livro I, 9, 15) é quando a parte menor é uma alíquota da parte maior, isto é, quando esta é divisível por aquela em parcelas iguais.

### Perceção musical

Em *De musica*, o conceito central para a teoria da perceção sonora, para a relação entre a música e a alma humana e para o problema de como a alma é capaz de ajuizar ou avaliar os sons musicais, é o conceito de ‘número’. Outro elemento crucial é a relação hierárquica entre a alma e o corpo. No Livro VI, Agostinho começa por perguntar, a propósito do primeiro verso do hino ambrosiano *Deus creator omnium*, «onde estão», quando o recitamos, «os quatro iampos em que consiste». Será que estes números estão apenas no som que escutamos, ou estarão também no sentido da audição, no ato de quem o profere, ou também na nossa memória, uma vez que conheçamos o verso? A cada um destes «números» Agostinho chamará respetivamente, ‘números corpóreos’ (ou ‘sonoros’), ‘números ocursoivos’, ‘números progressivos’ e ‘números memorativos’.

Para compreender os primeiros, os números sonoros, imaginemos a ocorrência de sons (os exemplos de Agostinho são a queda de um líquido ou o choque de corpos) com pausas e limites que os façam assemelhar-se ao ritmo iâmbico, mesmo quando ninguém está presente para os escutar. Estes números existem no som, independentemente de alguém os percecionar ou não. Para explicar os segundos, Agostinho usa uma belíssima analogia visual: os números ocursoivos são como um rasto impresso na superfície da água quando um corpo a percorre; não pode existir antes nem depois de o corpo a percorrer.

Os números ocursoivos são os «números na paixão dos ouvidos»<sup>24</sup> ou seja, numa afeção do corpo produzida por acontecimentos sonoros fora das nossas mentes. Podemos compreendê-los como a estrutura do som não em si mesmo, mas como dele temos experiência, isto é, são a estrutura da representação sonora, imediata, em nós de um acontecimento sonoro. A ideia de Agostinho é que sem estes números a experiência que teríamos de uma sequência rítmica e melódica não seria a experiência de algo com estrutura, pois essa estrutura (números sonoros) não teria uma contraparte na nossa representação do som. Teríamos a capacidade de

<sup>24</sup> AGOSTINHO, *De musica* VI, 2, 3.

escutar o som, mas não como algo estruturado. Poderíamos ouvir um som harmonioso (congruente) mas não a sua harmonia (congruência)<sup>25</sup>.

Tenha-se presente que «harmonioso» tem aqui um significado preciso; não é apenas um adjetivo que aplicamos a tudo o que é agradável, por exemplo, ao cheiro de uma flor (mais uma vez, não se trata de outro nome para a qualidade hedónica de uma experiência). A harmonia é quantitativa e apreendida pelo intelecto, ao passo que a experiência de um aroma agradável é puramente qualitativa; pode ser mais ou menos intensa, mas não tem expressão numérica, como sucede com os pés métricos e os intervalos melódicos. A este propósito, há uma observação de Agostinho em *De ordine* que é útil para esclarecer as suas ideias sobre perceção musical e o conceito de «números ocursivos». Estes não são comuns a todos os sentidos, mas antes pertencem em exclusivo à visão e à audição. Há uma hierarquia dos sentidos, na qual o olfato e o paladar ocupam o lugar inferior, pois através deles só apreendemos aspetos qualitativos da realidade física, aspetos aos quais o conceito de «número» não é aplicável. Pela visão e a audição, por outro lado, apreendemos a ordem, a forma, a proporção, o número; a primeira no espaço, a segunda no tempo.<sup>26</sup>

Portanto, vejo dois domínios nos quais o poder e a força da razão pode ser atribuído até aos próprios sentidos: as obras dos homens, que se veem, e as palavras, que se ouvem. Num caso e noutro, a mente faz uso, por necessidade do corpo, de um mensageiro duplo: um que é dos olhos e outro dos ouvidos. E é por isso que, quando vemos alguma coisa configurada segundo uma certa congruência das partes entre si, não é absurdo dizer que tem uma aparência razoável. E, do mesmo modo, quando ouvimos alguma

<sup>25</sup> É preciso algum cuidado com o termo ‘harmonia’. Por vezes refere-se exclusivamente aos intervalos tonais e à melodia, mas em sentido geral aplica-se também ao ritmo e significa apenas ‘congruência’. No *De musica* o termo latino para ‘harmonia’ ou ‘congruência’ é *numerositas* e *numerus* (que traduz o grego ἀριθμός [*arithmos*]) é o mesmo que ‘ritmo’. Taliaferro traduz «numerositas» pelo inglês ‘harmony’.

<sup>26</sup> Na realidade, esta distinção não é assim tão fácil, pois só gradualmente (ou seja, temporalmente) podemos apreender um objeto visual complexo, como a fachada de uma catedral, por exemplo; tão-pouco a música é um fenómeno puramente temporal. O chamado ‘espaço tonal’ refere-se, entre outras coisas, à ilusão de movimento no espaço produzida pelos intervalos melódicos, que são ‘ascendentes’ ou ‘descendentes’.

coisa que nos soa bem, não duvidamos dizer que ressoa razoavelmente. Ora não há quem não se ria se dissermos “isto cheira razoavelmente”, ou “sabe razoavelmente”, ou “é razoavelmente suave” [...] Ora, tendo entrado num jardim e aproximando uma rosa ao nariz, ninguém ousa dizer “que fragrância razoável!”<sup>27</sup>

Os números ocursoivos desempenham um papel fundamental na teoria da percepção de Agostinho, pois segundo ele, os acontecimentos físicos nada produzem na alma: «o próprio sentir é um mover o corpo contra o movimento nele produzido.»<sup>28</sup> Daí o termo «ocursivo» para designar estes números: a palavra deriva de um verbo latino que significa «ir ao encontro de...», «opor a...». Quando um acontecimento sonoro (os números sonoros) produz uma modificação no corpo, a alma torna-se ciente desta modificação e «opõe» os números ocursoivos aos números do som físico.<sup>29</sup> Se ambos «concordam» temos a percepção de um som harmonioso, se «discordam» temos a percepção de um som não

<sup>27</sup> AGOSTINHO, *De ordine* II, 32, 11 (p. 199). Aqui «razoável» significa ‘feito de acordo com a razão’.

<sup>28</sup> *Idem, De musica* VI, 5, 15. No mesmo texto: «Nem penso que a alma seja afetada de algum modo pelo corpo, mas age *no* corpo e *através* dele como algo divinamente sujeito ao seu controlo. Mas por vezes age com facilidade, por vezes com dificuldade, segundo, em proporção com os seus méritos, a natureza corpórea se lhe submete em maior ou menor grau. Assim, quaisquer que sejam as coisas corpóreas que entrem em contacto com ele a partir do exterior, têm no próprio corpo, não na alma, um efeito que ou se opõe à sua operação ou concorda com ela» *Idem, De musica* VI, 5, 9. «Estas são operações que a alma aplica a estas paixões do corpo, deleitando-se a alma quando concorda com elas, ofendendo-se quando se lhes opõe. Mas quando é afetada pelas suas próprias operações, é afetada por si própria, não pelo corpo», *Idem, De musica* VI, 5, 12.

<sup>29</sup> Parece-me razoável a adoção do termo ‘ocursivo’ em português, diretamente a partir do latim. É uma opção muito melhor do que ‘números perceptivos’ (igualmente viável) dado que este último termo não exprime o papel «ativo» da alma na percepção com a mesma clareza que o adjetivo latino e, por outro lado, nenhum sinónimo em uso no português corrente exprime com precisão a mesma ideia. Trata-se de um enriquecimento justificado do nosso léxico, já que temos dicionarizado o verbo ‘ocursar’ e, portanto, deveríamos ter ‘ocursivo’, tal como temos ‘oclusivo’ e ‘ocursão’, tal como temos ‘oclusão’. O tradutor inglês opta por traduzir como ‘reacting numbers’ [números reativos], o que me parece uma boa alternativa, mas ainda assim creio haver vantagem na adoção de ‘ocursivo’ já que, de um ou outro modo, temos de explicar o que o termo significa.

harmonioso. Esta ideia está em concordância com a ‘teoria da iluminação’, segundo a qual a alma não conhece por abstração a partir da experiência sensível (caso em que alma sofreria uma modificação produzida por acontecimentos físicos) mas por iluminação divina direta. Sem os números ocursivos, a alma seria passiva perante o material sonoro, ao passo que na teoria agostiniana a percepção é uma ‘ação’ da alma<sup>30</sup>, é um «mover o corpo contra o movimento nele produzido». É o corpo que é modificado na percepção, a alma apenas se torna ciente dessa modificação.

Por outro lado, Agostinho fala várias vezes na «subjugação» da alma aos sentidos, a propósito das suas experiências musicais, o que parece contrariar a sua teoria «ativa» da percepção. A «subjugação» aqui significa que a hierarquia intelecto-sensação se inverte e a alma desvia a atenção daquilo a que chamamos o «objeto apropriado das experiências de beleza» – ou seja, os elementos incorpóreos, repetíveis, a ordem numérica que cada sequência de sons rítmica e harmonicamente bem «modulada»<sup>31</sup> exemplifica – e se centra no elemento corpóreo e nos aspetos puramente qualitativos da experiência (podemos compreender isto facilmente, recordando situações em que ao ouvir música nos distraímos a tal ponto com um ou outro detalhe que no final pouco mais somos capazes de recordar além do timbre dos instrumentos e um ou outro segmento rítmico e melódico). Creio que a aparente contradição pode ser explicada, da perspectiva de Agostinho, do seguinte modo: a «subjugação» da alma é uma ação da alma sobre si mesma; usando a expressão metafórica do autor, na experiência sensível os sentidos procuram continuamente «correr à frente» da razão e liderá-la. Quando isto sucede, trata-se de uma desarmonia entre as partes da alma e não de algo produzido na alma pelos acontecimentos físicos.

Neste ponto, contudo, a teoria agostiniana da percepção encontra-se exposta a objeções, nomeadamente: como pode haver subjugação da alma

<sup>30</sup> Ver AGOSTINHO, *De musica* VI, 5, 10: «Resumindo, parece-me que a alma, quando tem sensações no corpo, não é afetada de modo algum por este, mas presta mais atenção às paixões do corpo. [...] Diz-se então que a alma vê ou ouve ou cheira ou saboreia ou toca. E por tais ações associa voluntariamente as coisas apropriadas e resiste às inapropriadas. Penso que a alma, portanto, quando sente, produz estas ações sobre as paixões do corpo, mas não recebe estas paixões.»

<sup>31</sup> Ver a nota 10.

aos sentidos (como ação da alma sobre si própria) se nada no mundo físico pode exercer qualquer constrangimento direto sobre a alma? O que pode mover a alma a essa sujeição a não ser uma limitação exterior sobre o pensamento? Ao abordar o tópico das emoções, veremos que o mal, segundo esta perspectiva, não está na qualidade hedónica em si da experiência, no prazer estético na música, por exemplo, mas na inversão (ou subversão) da hierarquia intelecto-sensação. Porém, se a própria qualidade hedónica da experiência não exprime uma limitação da alma ou do pensamento pelos acontecimentos físicos, como podem diferentes almas (ou a mesma alma em momentos diferentes) conservar esta hierarquia ou subvertê-la? O que pode provocar essa subversão na alma, que na experiência da música resulta no «excesso de atenção» ao elemento corpóreo, se isso, seja o que for, não vem do mundo físico? De acordo com as descrições vívidas que Agostinho faz das suas experiências musicais, a mesma alma pode ter, em momentos diferentes, experiências de um acontecimento musical em que a hierarquia ora é conservada ora é subvertida. Se a resposta está na qualidade hedónica, no prazer auditivo, não compreendemos claramente por que razão em duas experiências musicais de intensidade hedónica razoavelmente idêntica haveria numa delas subversão da hierarquia e noutra não.<sup>32</sup> Se a resposta é um estado mental ou um estado particular da alma, na ocasião da experiência, continuamos com a dificuldade de explicar como a alma se pode pôr a si própria em tal estado sem sofrer modificações do exterior. Isto sugere-me um problema no modo como é aqui apresentada a hierarquia intelecto-sensação.

Uma objeção mais evidente, creio, seria a seguinte: suponhamos que escuto pela primeira vez o hino *Deus Creator Omium*; passo a ter conhecimento de uma obra musical que antes desconhecia. Memorizo total ou parcialmente as palavras, a melodia e o ritmo. Posso inclusive descrever o hino como uma sequência de oito estrofes de quatro dímeters iâmbicos cada. Posso reproduzi-lo, cantando-o. Adquiri conhecimento, memórias, impressões, o âmbito da minha experiência foi alargado. Passei por uma diversidade de estados mentais durante a audição. Chamemos  $t_1$  ao momento anterior à minha experiência do hino,  $t_2$  ao

<sup>32</sup> Passagens como a seguinte não tornam a questão mais clara: «Pois o prazer é um género de peso na alma. Portanto, o prazer ordena a alma.», AGOSTINHO, *De musica* VI, 11, 29.

momento que coincide com a minha primeira experiência do mesmo e  $t_3$  ao momento imediatamente posterior a essa experiência. Parece evidente que a minha alma em  $t_3$  tem propriedades que não tinha em  $t_1$ . Como posso afirmar que nenhuma modificação se produziu na minha alma? Não parece de todo convincente afirmar que só a estrutura física dos meus órgãos de audição sofreu modificações em  $t_2$  regressando em  $t_3$  a um estado semelhante àquele em que se encontrava em  $t_1$ , sem que eu próprio, na minha vida mental, tivesse adquirido novas propriedades.

Agostinho não ignorava esta objeção. A sua teoria da iluminação procura precisamente responder-lhe (basicamente, esta teoria propõe um esquema semelhante ao da reminiscência platónica, em que a alma não adquire realmente um conhecimento que antes não teria.) Contudo, o que agora nos interessa é compreender a filosofia da música de Agostinho, pelo que os problemas com a sua teoria da percepção não têm uma importância crucial, dado que a própria teoria da percepção é um meio para compreendermos a sua filosofia da música; a menos, claro, que aquilo que nesta é interessante para a filosofia contemporânea da música dependa da solidez da sua teoria da percepção (o que é improvável). Por esta razão, não me vou deter nas possíveis objeções e contraexemplos à teoria agostiniana da percepção, pelo menos por ora.

No ato de recitar ou cantar os iambos de *Deus creator omnium* (atemo-nos ao único exemplo musical citado por Agostinho no seu tratado) a alma produz movimentos no corpo que resultam nos sons musicais que escutamos. Uma vez tendo escutado os iambos e a melodia, podemos também recordá-los; podemos «ouvir» internamente o hino (ou imaginar a sua audição) no mesmo período de tempo em que ouviríamos a sua execução por um grupo de cantores. A cada um destes atos estão associadas outras duas classes de «números»: os ‘números progressores’ e os ‘números memorativos’, ou seja, os números na ação e os números na memória.

Uma distinção básica entre as quatro classes de números até agora referidas diz respeito à natureza corpórea ou incorpórea: os números ocurrentes, progressores e memorativos pertencem à mente (ou à alma)<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Uma vez que tento fazer uma leitura de Agostinho pela perspectiva do interesse que um filósofo da música contemporâneo pode ter neste tratado, não me preocupo em distinguir, por exemplo, mente e alma. Isso não significa que os

enquanto os números sonoros pertencem à natureza corpórea. Penso que esta caracterização é aceitável mesmo para quem rejeite o dualismo mente-corpo, dado não ter de afirmar que as três primeiras classes de números *são* coisas corpóreas, apenas que têm uma ‘descrição’ física mais fundamental do que a sua descrição em termos mentais. Os números sonoros, por outro lado, têm apenas uma descrição fundamental física ou corpórea. Os números oclusivos, progressores e memorativos referem-se igualmente a ações da alma, mas de perspetivas diferentes. Nos números oclusivos trata-se da representação sensível dos sons ou da contraparte representacional dos números sonoros; nos números memorativos trata-se da conservação ou «armazenamento» mental da estrutura que apreendemos nos números sonoros; nos números progressores trata-se da produção de movimentos no corpo que se exprimem em sons físicos organizados; podemos recorrer aqui a uma ambiguidade moderna para esclarecer a diferença entre o «sonoro» e o «progressor». Quando falamos na «execução» de uma obra musical podemos estar a referir uma de duas coisas: 1) o próprio ato performativo, por parte do instrumentista, conforme ao que é prescrito pelo compositor na partitura da obra (creio que o exemplo é ainda mais claro se imaginarmos uma improvisação pura); 2) o resultado desse ato performativo do instrumentista, ou seja, o próprio acontecimento musical de que temos experiência. Ora, os números progressores são a ordem inerente ao que é descrito em (1); os números sonoros são a ordem inerente ao que é descrito em (2). Na medida em que a ação e o resultado da ação se distinguem, também a ordem inerente em ambos é distinguível. Quer os números oclusivos quer os números progressores têm uma relação crucial com os números memorativos, que esclarecemos em seguida. Em *De musica* Agostinho diz-nos que «a memória, que é como que a luz dos intervalos temporais [*quasi lumen est temporalium spatiorum*], compreende estes intervalos

termos sejam coextensionais em Agostinho. Na verdade, não o são. Mas como o objetivo é retirar da leitura algo que seja interessante mesmo para um filósofo da música que não partilhe a totalidade das doutrinas de Agostinho, concentro-me apenas nas distinções que sejam relevantes para a aceitação ou não aceitação de uma determinada ideia. Neste tipo de leitura procuramos também ler os filósofos traduzindo as suas ideias para a nossa própria linguagem. Aqui tenho procurado obter um justo meio ou um equilíbrio entre as duas coisas: o respeito pela terminologia do autor e a expressão das suas ideias na minha própria terminologia.

temporais dado que também à sua maneira pode ser projetada.»<sup>34</sup> Com esta metáfora visual, Agostinho procura explicar que sem os números memorativos não há percepção nem produção musicais. Embora sejam conceptualmente distinguíveis, são indissociáveis na experiência (desde que haja realmente experiência). «Como pode aquilo que não soa em simultâneo ser escutado em simultâneo?»<sup>35</sup>

A memória não entra em jogo apenas para conservarmos uma réplica mental dos versos e melodia do hino, que podemos reproduzir uma vez que o tenhamos memorizado. No próprio ato da percepção, só podemos ter uma representação de que aquilo que escutamos (ou tocamos ou cantamos) é uma frase rítmica, melódica e poética porque tanto os números ocurrentes como os sonoros existem apenas enquanto ocorrem (no caso dos primeiros) ou soam (no caso dos segundos). Quando escutamos a repetição do primeiro verso de *Deus creator omnium* não escutamos os mesmos números (na medida em que o som musical e a sua percepção são acontecimentos espaço-temporais e, portanto, irrepitíveis) e sim exemplificações diferentes dos mesmos números (tal como 10 inscrições ou locuções de «iâmbico» são 10 exemplificações da mesma palavra e não 10 palavras distintas).

A única razão por que reconhecemos um ritmo iâmbico como tal é porque a memória conserva os números que deixam de existir no momento em que a sua duração termina, caso contrário não teríamos experiência senão de uma sucessão de tempos fracos e fortes sem conexão entre si, pois o que percebemos são os tempos fracos e fortes, a estrutura métrica (a divisão destes tempos fracos e fortes em unidades de duas sílabas que por sua vez constituem unidades maiores de quatro sílabas) ‘compreendemo-la’, por assim dizer, numa apreensão simultânea, como quando observamos a representação gráfica do padrão rítmico e compreendemos intuitivamente a sua expressão sonora:

<sup>34</sup> AGOSTINHO, *De musica* VI, 8, 21. Nesta passagem Agostinho compara o papel da memória na percepção auditiva à efusão de raios a partir de «minúsculas pupilas do olho» que vão ao encontro dos objetos. Esta teoria da visão, por vezes denominada ‘teoria emissiva’ ou ‘teoria da extromissão’ é atribuída a Empédocles e foi aceite por Platão, Ptolomeu e outros até ser refutada no século XI pelo físico árabe Ibn al-Haytham. Agostinho, evidentemente, aceitava a teoria da extromissão.

<sup>35</sup> AGOSTINHO, *De musica* VI, 8, 21.

|v – |

(um pé iâmbico = um tempo fraco seguido de um tempo forte)

|v – | v – |

(dois iambsos = um metro ou monómetro iâmbico)

|v – | v – |v – | v – |

(quatro iambsos = um dímetro iâmbico)<sup>36</sup>

A compreensão auditiva desta estrutura é uma espécie de caminho inverso, do som percecionado até à «imagem sonora» do padrão rítmico, pelo que a metáfora visual de Agostinho foi particularmente bem pensada. Podemos afirmar que é a contínua transformação dos números sonoros e ocursivos em números memorativos o que permite a nossa experiência musical *ser* uma experiência musical, isto é, uma experiência da ordem e conexão do acontecimento sonoro que é o seu objeto.

### Números judicativos

Ao explicar a natureza dos números ocursivos, Agostinho adverte o discípulo para que não os confunda com uma classe adicional de números – os ‘números judicativos’ (*numeros judiciales*), isto é, os números contidos «naquele poder pelo qual aceitamos as coisas harmoniosas e rejeitamos as desagradáveis»<sup>37</sup>. Este poder, ao contrário do que sucede com os números ocursivos «não é criado nos meus ouvidos quando ouço o som»<sup>38</sup>. A classe dos números judicativos é «um género [*genus*] no juízo natural de perceção [*naturali iudicio sentiendi*] quando nos deleitamos na igualdade dos números ou nos desagrada um defeito

<sup>36</sup> «v» representa o tempo fraco e «–» o tempo forte; «|» é o separador entre cada pé.

<sup>37</sup> AGOSTINHO, *De musica* VI, 3, 3.

<sup>38</sup> *Idem*, *De musica* VI, 2, 3.

neles.»<sup>39</sup>. Estes números referem-se portanto à qualidade hedónica da experiência; é por meio deles que sentimos prazer no som harmonioso e desprazer no som falho em harmonia ou coerência rítmica pois que, segundo Agostinho, o «sentido do prazer» [*delectationis sensus*] não poderia ser «favorável a intervalos iguais e rejeitar os perturbados a menos que ele próprio estivesse imbuído de números»<sup>40</sup>.

A expressão «juízo natural de percepção» é importante, porque no capítulo 9 do Livro VI Agostinho proporá uma reclassificação parcial dos números «musicais», mudando a designação dos números sonoros para «números corpóreos» – de modo a incluir na mesma classe os números «envolvidos na dança e em qualquer outro movimento visível»<sup>41</sup> – e dividindo a classe dos números judicativos em duas: a dos ‘números sensuais’ (que correspondem à classe que até ao capítulo 9 recebeu a designação «judicativos») e a dos ‘números judicativos’ em sentido próprio. Vejamos a justificação.

Penso que quando aquele verso *Deus creator omnium* que mencionámos é cantado, escutamolo pelos números oclusivos, reconhecemo-lo pelos números memorativos, pronunciamolo pelos números progressores, deleitamo-nos pelos judicativos e avaliamolo por outros ainda, e de acordo com estes números mais escondidos fazemos outro juízo sobre este prazer, um tipo de juízo sobre os números judicativos. [...] uma coisa é aceitar ou rejeitar estes movimentos quando produzidos pela primeira vez ou quando revividos pela memória, e isto obtém-se no deleite perante a congruência ou na repulsa perante a absurdidade de tais movimentos ou afeções; e outra coisa avaliar se agradam bem ou não, e isto obtém-se pelo raciocínio – se tudo isto é verdade, temos de admitir que estes últimos são de dois géneros tal como os primeiros são de três géneros.<sup>42</sup>

A nova distinção nos números judicativos corresponde à distinção entre um ato valorativo da sensação ou da razão. Aqui assenta a diferença, creio, entre agradar e agradar bem a que me referi anteriormente neste artigo. Sem essa diferença não teríamos como explicar por que o «prazer vulgar» nas frivolidades musicais (para Agostinho: a música do teatro romano e em geral toda a *performance* musical que assenta na ‘imitação’

<sup>39</sup> *Idem, De musica* VI, 4, 5.

<sup>40</sup> *Idem, De musica* VI, 9, 24.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Idem, De musica* VI, 9, 23-24.

e não na razão ou na «ciência de bem medir (*modulare*)» com o propósito de elevar a mente da contemplação das coisas corpóreas à das coisas incorpóreas. Num registo mais atual, em que nos é dado concordar com Agostinho mesmo ficando aquém de assimilar a sua mundividência religiosa, poderíamos dizer: toda a música que pretende ser uma distração e nada mais, aquela que nos entra pelos ouvidos em cada esquina, sala de espera e mesa de café, que nos invade o íntimo sem ser convidada e depois se recusa a sair, que se comporta como a cola (ou como as cracas), «sem forma, feitió nem jeito» – como se lhe referia um compositor português – e que, em termos quase agostinianos, procura mover os nervos sem mover o pensamento) não tem o mesmo valor que o prazer na audição, por exemplo, do hino *Deus creator omnium* e de todos os exemplares de som produzido segundo as regras da «boa mensuração». Além disso, por vezes o «sentido do prazer» não capta diferenças relevantes e a alma deleita-se nas coisas desiguais como nas que são iguais. Daqui resulta a exigência de um poder judicativo superior ao dos «números sensuais» para determinar o valor de um objeto ou acontecimento musical, um juízo sobre o «juízo natural de perceção».

Trata-se de um conceito importante para a estética musical: por que razão muitas pessoas (tantas) gostam de música manifestamente má e nela têm um prazer intenso? Como pode um objeto musical ser mau e ainda assim seduzir? Podemos depreender uma resposta a estas perguntas em Agostinho de um modo que não nos compromete com a mundividência religiosa do seu esquema e que seja interessante para o filósofo contemporâneo da música, isto porque, ao contrário do que se poderia pensar, há em Agostinho uma filosofia da música que não se confunde com a mundividência religiosa. Não que haja problema algum em ter semelhante mundividência, porém, conta a favor das suas ideias acerca da música que possam ser apelativas independentemente, por si só, e ainda que na dimensão histórica fosse verdade que se requer uma pessoa com aquela mundividência para chegar àquelas ideias. Os dois aspetos são, ainda assim, independentes conceptualmente.

O mesmo sucede, como vimos, com a teoria da iluminação, um aspeto da epistemologia agostiniana que podemos não aceitar sem que isso implique a rejeição da sua estética ou metafísica musical, pelo menos na medida em que a cogência destas não dependa em rigor da cogência daquela.

### Hierarquia numérica

A descrição das categorias de ‘número’ (neste sentido pitagórico de «número») que permeia o pensamento de Agostinho) é acompanhada por uma hierarquização destas categorias, seguindo o plano estabelecido logo no segundo parágrafo do capítulo 2 do *De musica*: «partilhando comigo da razão para que possamos passar das coisas corpóreas para as incorpóreas»<sup>43</sup>. À hierarquia entre o corpóreo e o incorpóreo correspondem as restantes hierarquias em que assenta a argumentação estética e metafísica em *De musica*: a hierarquia entre alma e corpo e a hierarquia entre as seis categorias de números envolvidos na perceção musical, consoante se aproximam ou afastam da imperecibilidade.

Regressando aos números sensuais e judicativos (que, como vimos, formam uma só categoria), parece que temos aqui ensejo para uma renovada objeção à ideia da subjugação da alma aos sentidos. Se temos algo como uma estrutura *a priori* no «sentido do prazer», ou seja, se há neste sentido uma classe de números que permite à alma ou à mente deleitar-se na harmonia e sentir repulsa pela desarmonia, e se além disso temos uma categoria de números judicativos que se aplica aos anteriores, permitindo-nos distinguir quando um objeto musical agrada bem ou racionalmente, como pode a alma, que não é afetada pelas coisas corpóreas mas antes se afeta a si própria na ação que executa sobre as paixões do corpo, deixar-se subjugar por um prazer sensual da música que se revela perturbador e destrutivo? Como pode o prazer estético ser intelectualmente destrutivo para a alma? É neste ponto que a filosofia da música em Agostinho se mostra especialmente inseparável da mundividência religiosa que anima a argumentação do autor.

Acerca de duas experiências musicais de qualidade hedónica positiva (prazer na harmonia e na congruência rítmica) igualmente intensa, poderemos dizer que uma é boa e a outra má? Segundo que critérios? Determinar esta qualidade do objeto musical pertence à categoria dos números judicativos superiores, ou seja, aos que avaliam segundo a razão e não segundo o sentido natural do prazer. Como vimos,

<sup>43</sup> AGOSTINHO, *De musica* VI, 2, 2.

a teoria dos «números» em Agostinho resulta de uma forte influência pitagórica e platônica<sup>44</sup>. Nenhuma passagem do *De musica* revela isto tão bem como aquela em que Agostinho afirma que os «números inferiores», isto é, os números percíveis são produzidos por números superiores, numa escala ascendente que culmina nos números eternos, acima da mente humana, ou seja, os números da *musica mundana* e, em última instância, a igualdade e unidade perfeitas em Deus. É com base na percibilidade por um lado e na atividade por outro que a hierarquia entre as seis categorias de números se estabelece: o incorpóreo é superior ao corpóreo e o ativo é superior ao passivo. Por esta razão Agostinho afirma que os números sonoros, apesar de corpóreos, são superiores aos memorativos, contra a opinião do discípulo, que os considera superiores pela sua maior duração. Para Agostinho, a grande duração está em paridade valorativa com a pequena duração, dado que ambas são

<sup>44</sup> Optei por não tratar neste artigo o tópico medieval da ‘música das esferas’, uma herança pitagórica que dominou o pensamento musical da Idade Média e do renascimento e permaneceu na cultura filosófica europeia até ao tempo de Kepler. Agostinho aceitou a ideia da música das esferas por via da teoria platónica da ‘alma do mundo’. A razão por que decidi não tratar este tema é de algum modo quase evidente: por um lado tal tema merece que lhe dediquemos um trabalho separado, por outro lado, dado que o interesse deste artigo é retirar do *De musica* aquilo que continua a ser interessante e valioso para o filósofo da música hoje, o tópico da música das esferas não é apelativo, dado ser precisamente um dos elementos que distancia de maneira mais óbvia as filosofias contemporânea e medieval da música. É menos controversa a associação das doutrinas musicais medievais à mundividência religiosa cristã do que a associação à doutrina da música das esferas. A primeira pode conviver perfeitamente com a nossa cultura científica e filosófica, ao passo que a segunda não tem aí lugar, por se tratar de uma teoria cosmológica refutada há séculos. O seu interesse é mais histórico do que filosófico. Por outro lado, a sua omissão não impede que compreendamos a doutrina agostiniana da música naquilo em que ela se aplica à *musica instrumentalis* – que é a que interessa aos filósofos contemporâneos da música e não a *musica mundana*. Mesmo que a doutrina da música das esferas fosse metafisicamente defensável hoje em dia (suponhamo-lo para fins de argumentação), a hierarquia medieval entre as duas classes de música não seria válida, porque a *musica mundana* já não faria parte da filosofia da música, do mesmo modo que os problemas metafísicos sobre a existência de Deus já não fazem parte da metafísica geral e sim da filosofia da religião. A música hoje e desde meados do século XVIII, sobretudo a música instrumental, é um fenómeno cultural de demasiada importância e influência para ser objeto de reflexão segundo a hierarquia medieval própria do *quadrivium*. Hoje podemos ser platónicos em música sem ter de pensar que a música é inferior à astronomia. Na Idade Média não podíamos ser platónicos em música e pensar deste modo.

igualmente mortais. O que é ativo, o que produz, é sempre preferível ao que é produzido, por muito grande que seja a duração deste.

Também os números judicativos, para surpresa do discípulo neste diálogo, serão considerados por Agostinho perecíveis, embora sejam os mais excelentes entre os números que pertencem à alma. A demonstração do carácter perecível dos números judicativos é um belo exemplo de destreza dialética e penetração sagaz. Um dado som só é longo ou curto (tem maior ou menor duração) por comparação com outros sons. Se cantarmos um dímeter iâmbico que normalmente preenche um dado período de tempo, digamos, 6 segundos para o primeiro verso de *Deus creator omnium*, no dobro desse tempo, 12 segundos, continuamos a reconhecer a sucessão rítmica de iambos, os tempos fracos e fortes, desde que a proporção entre os sons se mantenha quando a duração de toda a frase é duplicada. Se duplicarmos novamente este período para 24 segundos, e uma vez mais, em seguida, para 48, e assim por diante, chegaremos a um ponto em que é impossível discernir a estrutura rítmica e, portanto, não a podemos avaliar, sensual ou racionalmente. Logo, os números judicativos são também perecíveis, pois estão limitados a intervalos temporais.

### **As emoções na música**

Neste ponto introduzo outro tema na nossa discussão das ideias de Agostinho acerca da música que é de importância crucial para a filosofia da música hoje em dia – o tema das emoções, das reações emocionais do ouvinte e das propriedades emotivas da música, se as há.

A nossa fonte principal de informação sobre este tema, no que diz respeito a Agostinho, não se encontra tanto no texto do *De musica* como nos interessantes comentários que Agostinho nos deixou acerca da música nas *Confissões* e nas *Exposições sobre os Salmos*. A qualidade e intensidade hedónica das nossas experiências musicais estão intimamente associadas ao tipo de emoções de que temos experiência ao ouvir música, em parte porque se trata de uma das componentes que figuram na individuação das emoções (numa perspectiva cognitivista sobre as emoções, além da componente hedónica e fisiológica temos também uma

componente cognitiva de crenças ou representações). É nestas emoções e na relação que têm com um hipotético conteúdo representacional na música que assenta em grande medida a possibilidade de distinguirmos valorativamente duas experiências musicais de qualidade hedónica igualmente intensa.

Uma teoria que defina a expressividade emocional na música apenas como uma disposição que a música tem de evocar ou suscitar emoções no ouvinte é compatível com afirmar que a música não tem qualquer tipo de propriedades emocionais, no sentido de propriedades que a música poderia ter independentemente de figurarem na experiência de um ouvinte, à semelhança de outras propriedades que a música tem, por exemplo, a de conter notas com uma certa duração.

Temos reações emocionais a uma grande diversidade de coisas sem que essas coisas sejam acerca dos estados emocionais que temos em reação a elas ou sequer os exprimam. Observar a turbulência de um rio é uma experiência de turbulência, mas a turbulência do rio não é acerca da turbulência (não a representa) nem é ela mesma um comportamento expressivo de turbulência, mas a experiência que temos dela pode evocar estados emocionais que de algum modo envolvem a turbulência. O mesmo sucede com a disposição que um pôr-do-sol tem para evocar estados de espírito contemplativos, sem que o próprio fenómeno físico contenha qualquer representação ou seja em si mesmo expressivo desse tipo de estados mentais. Tampouco um comportamento emocionalmente expressivo tem de ser acerca das emoções que exprime. Por exemplo, quando alguém irritado parte uma chávena propositadamente, o seu comportamento exprime irritação, mas não é acerca da irritação que levou à sua ocorrência.

De igual modo, a música pode ser expressiva sem conter representações daquilo que exprime. O exemplo mais óbvio é quando afirmamos de uma execução instrumental ou vocal que exprime o estado emocional do instrumentista ou cantor, ou seja, que o modo particular como se toca ou canta naquele momento exprime o estado emocional de quem produz os sons, o que permite mesmo incongruências entre esse modo de tocar ou cantar e as características da própria música.

Mais complexa é a ideia de que a própria música tem qualidades emocionais, tenham ou não estas algo a ver com os estados emocionais do próprio compositor. O que procuro determinar nesta parte do artigo é

se Agostinho nos dá uma forma de avaliar experiências musicais de qualidade hedónica igualmente intensa por meio das emoções, ou qualidades emotivas, que envolvem e se isso terá algo a ver com a própria música que é objeto dessas experiências; se há uma relação inteligível entre as emoções na nossa experiência da música e as categorias que Agostinho usou em *De musica* para explicar como percebemos a beleza de um objeto musical.

Mais atrás neste artigo referi que quando, em finais do século XVI, os teóricos da Contrarreforma deliberaram no Concílio de Trento sobre o que fazer relativamente aos então considerados excessos polifónicos e instrumentais que se tinham introduzido na música litúrgica (diversas linhas melódicas em que não raro se cantava palavras diferentes ou mesmo em línguas diferentes, ao mesmo tempo, tornando quase impossível a compreensão do texto), apelando a uma simplificação das formas musicais, a um compromisso com a inteligibilidade do texto religioso (que era afinal o propósito que se pretendia que a música servisse), estavam a recuperar algo das ideias de Agostinho sobre a música. Uma das preocupações era a de que as pessoas acorriam à igreja pelo prazer de ouvir a música e não pelo que supostamente se pretendia exprimir ou representar com a música, em particular o significado das palavras a que a música devia servir de suporte.

De facto, Agostinho pronunciou-se contra o uso de instrumentos musicais no serviço litúrgico e várias vezes adverte o leitor para os «perigos» do prazer musical. A preferência pela simplicidade das formas mostra-se também no elogio ao hino *Deus creator omium*, em cuja estrutura métrica Ambrósio de Milão compôs a maior parte dos textos a usar na liturgia, mas também pela própria teoria da beleza: as coisas são tanto mais belas quanto maior é nelas a unidade, a congruência e a igualdade ou proporcionalidade entre as partes. O feio, à semelhança do mal na teologia agostiniana, não tem realidade substancial, sendo uma mera privação. Todas as coisas, na medida em que existem, têm algo de bom, exemplificam a ordem e o número ainda que num grau muito afastado da máxima unidade e igualdade. Pelo que o prazer em si, a qualidade hedónica das experiências musicais, mesmo na música instrumental e em todas as coisas que Agostinho considera manifestações de frivolidade artística, não pode ser mau em si mesmo, mas é um bem inferior e o «gosto por agir sobre a corrente das paixões corpóreas» leva

a alma, por este tipo de prazer, a desviar a atenção das coisas eternas para as coisas inferiores e perecíveis; o «gosto de agir sobre os corpos» desvia-lhe igualmente a atenção e torna-a inquieta. As «fantasias e fantasmas» da memória também desviam a alma da contemplação dos «números imperecíveis». Por fim, o «amor ao conhecimento vão» das coisas inferiores desvia a alma por meio dos números sensuais, «onde estão as regras de má arte, como que feliz na sua imitação»<sup>45</sup>. O problema não está na própria música que pode ser objeto de um prazer frívolo. «Não são os números abaixo da razão e belos no seu género que sujam a alma, mas o amor da beleza inferior»<sup>46</sup>.

Qual o papel das emoções em tudo isto? Antes de prosseguir, quero citar algumas passagens de Agostinho em que as emoções surgem associadas à experiência musical. A primeira é extraída das *Confissões*; a segunda da exposição do Salmo 32, a propósito do *jubilus* ambrosiano; por fim, a exposição do Salmo 99, onde Agostinho se refere uma vez mais ao *jubilus*.

Os prazeres do ouvido enredaram-me e subjugaram-me mais tenazmente, mas tu soltaste-me e libertaste-me. Agora, confesso-o, encontro um pouco de repouso nas melodias a que as tuas palavras dão vida, quando são cantadas com uma voz suave e bem trabalhada, não a ponto de ficar preso a elas, mas de forma a poder ir-me embora, quando quiser. No entanto, juntamente com as próprias frases que lhe dão vida, para que possam entrar em mim, procuram no meu coração um lugar de alguma dignidade, mas apenas lhes concedendo o lugar apropriado. Às vezes, parece-me que lhes atribuo mais honra do que convém, quando sinto que o nosso espírito se move mais religiosa e ardentemente para a chama da piedade com aquelas letras sacras, quando assim são cantadas, do que se não fossem cantadas assim, e que todos os afetos do nosso espírito, cada um segundo a sua diversidade, têm na voz e no canto as suas próprias melodias, não sabendo eu qual é a oculta afinidade com essas melodias que os desperta. Mas o deleite da minha carne, ao qual não convém entregar a mente, que por ele seria necessariamente enfraquecida, engana-me muitas vezes, quando o sentimento não acompanha a razão de modo a ir resignadamente após ela, mas além disso, uma vez que mereceu ser admitido por causa dela, tenta até ir adiante e guiá-la. Assim, sem me dar conta, peço nestas coisas e depois dou-me conta disso. Às vezes, porém, evitando com algum exagero esta mesma falácia, erro por excessiva severidade, mas, muitíssimas vezes,

<sup>45</sup> AGOSTINHO, *De musica* VI, 13, 39.

<sup>46</sup> *Idem*, *De musica* VI, 14, 46.

gostaria de afastar dos meus ouvidos e dos da própria Igreja toda a melodia das músicas suaves que acompanham o saltério de David; e parece-me mais seguro o que recorde ter ouvido dizer a respeito de Atanásio, bispo de Alexandria, o qual levava o leitor do salmo a entoá-lo com uma inflexão de voz tão pequena que parecia mais própria de quem recita do que de quem canta. Contudo, quando me lembro das minhas lágrimas, que derramei perante os cânticos da Igreja, nos primórdios da recuperação da minha fé, e quando mesmo agora me comovo, não com o canto, mas com as coisas que se cantam, quando são cantadas com uma voz clara e uma modulação<sup>47</sup> perfeitamente adequada, reconheço de novo a grande utilidade desta prática. Assim, flutuo entre o perigo do prazer e a experiência do efeito salutar, e inclino-me mais, apesar de não pronunciar uma opinião irrevocável, a aprovar o costume de cantar na igreja, a fim de que, por meio do prazer dos ouvidos, um espírito mais fraco se eleve ao afeto da piedade. Todavia, quando me acontece que a música me comova mais do que as palavras, confesso que peço de forma a merecer castigo e, então, preferiria não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro! Chorai comigo, chorai por mim, vós que algum bem praticais no vosso íntimo, donde procedem as ações. Na verdade, estas coisas não vos comovem, a vós que as não praticais. Tu, porém, Senhor meu Deus, escuta-me, volta para mim o teu olhar, e vê-me, e compadece-te de mim, e cura-me, tu, a cujos olhos me tornei para mim mesmo numa interrogação, e é essa a minha doença<sup>48</sup>.

Cantai «em júbilo» (S. 32, 3). Pois é isto louvar a Deus, cantar em júbilo. O que é cantar em júbilo? Ser incapaz de compreender, de exprimir em palavras o que é cantado no coração. Pois os que cantam, ou na safra ou no vinhal ou noutra ocupação árdua, depois de começarem a manifestar o seu contentamento nas palavras cantadas, enchem-se de uma alegria tal que não a podem exprimir em palavras, e passam das sílabas das palavras para o som do júbilo. O júbilo é algo que significa que o coração se esforça naquilo que não pode pronunciar. E a quem é o júbilo apropriado se não ao Deus inefável? Pois aquele que não podem exprimir pelo discurso é inefável. E se não o podem exprimir e, no entanto, não devem manter silêncio, o que resta a não ser jubilar; de modo que o coração se alegra sem palavras e a grande expansão de alegria não tem os limites das sílabas? «Louvai em júbilo o Senhor» (S. 32, 3)<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Ver a nota 3.

<sup>48</sup> AGOSTINHO, *Confessiones* X, XXXIII 49-50 (*Confissões*, Trad. de ESPÍRITO SANTO, A. do, 2000, pp. 507-509).

<sup>49</sup> Citado em MACKINNON, *Music in...*, cit., pp. 156-157.

Quem jubila não pronuncia palavras, mas antes um género de som de alegria sem palavras, visto ser a voz de uma alma que extravasa alegria e exprime tão bem como pode o sentimento, embora sem compreender o sentido. Um homem que se deleita na sua alegria, de algumas palavras que não podem ser pronunciadas ou compreendidas, irrompe numa certa voz de exultação sem palavras, de modo que parece na verdade deleitar-se com a sua própria voz, mas, por estar cheio de uma alegria excessiva, como quem não consegue explicar por palavras aquilo com que se deleita. Observamos isto mesmo nos que cantam impropriamente. O nosso júbilo não será como o deles, pois devemos jubilar com justificação, enquanto eles jubilam na iniquidade; nós, portanto, em confissão, eles em confusão. Porém, para que compreendam o que digo, lembrem-se do que já bem conhecem, que são em especial aqueles que executam qualquer tarefa agrícola que jubilam. Os ceifeiros e os vindimadores e os que colhem outros produtos, felizes na abundância da safra e animados pela própria riqueza e fecundidade da terra, cantam em alegria. E entre as canções que exprimem por palavras, inserem determinados sons sem palavras na elevação de um espírito que exulta, e a isto se chama júbilo<sup>50</sup>.

Poderia citar outras passagens de Agostinho em que as emoções e a música surgem intimamente associadas. Há em particular uma passagem nas *Confissões* em que o autor descreve o impacto que nele teve em Milão a experiência dos hinos e cânticos do rito ambrosiano, como as lágrimas e o sentimento de piedade irrompiam perante a doçura e harmonia das vozes que entoavam os cânticos. As três extensas passagens que citei bastam, todavia, para perceber alguns contrastes curiosos no pensamento de Agostinho acerca do valor e significado da música. A passagem do livro X das *Confissões* é muito importante pela menção a uma «correspondência secreta» entre as afeções da alma e as suas «medidas (*modos*)<sup>51</sup> apropriadas» na voz e no canto. Há aqui um claro afastamento relativamente à teoria platónica da *mimesis*, segundo a qual a música imita as emoções imitando aspetos perceptíveis do comportamento

<sup>50</sup> MCKINNON, *Music in...*, cit., pp. 157-158.

<sup>51</sup> É de evitar neste contexto a tradução por ‘modos’, pois isso tem um significado musical que Agostinho não tem em mente aqui. Os modos eclesiásticos eram tipos de escalas musicais em uso antes do desenvolvimento do sistema tonal. Na teoria musical grega antiga o ‘modo’ também se refere aos intervalos tonais, mas não significa algo de semelhante à escala diatónica moderna ou os modos eclesiásticos medievais. «Modo» aqui refere-se à «*scientia bene modulandi*» - a arte de bem medir ou a congruência dos padrões rítmicos com base na igualdade e proporcionalidade das unidades métricas.

expressivo ou do discurso. Aristóteles defendeu uma perspectiva diferente, segundo a qual a música imita diretamente as emoções e não o comportamento expressivo ou o discurso, embora nunca tenha explicado como isto funciona ao certo. Agostinho mantém aqui esta incógnita e parece mais próximo de Aristóteles, ao falar numa «correspondência secreta» entre as modulações da voz e as afeções da alma. Se esta relação fosse de algum modo perceptível, se consistisse num género de «isomorfismo» entre o movimento musical e os movimentos do comportamento expressivo e do discurso (uma voz irada tem certas características dinâmicas: tom elevado, rapidez da elocução, turbulência, etc. que podem ser imitadas pelo movimento musical. Este tipo de imitação ocorre de facto na chamada «música descritiva» e também pontualmente em obras musicais que não o pretendem ser.)

É verdade que no Livro I do *De musica* Agostinho faz uma distinção, com base na imitação, entre a arte (no sentido de virtuosismo, a capacidade de «mover rapidamente os dedos» nas posições corretas, por exemplo) dos instrumentistas e cantores e a ciência do «músico», isto é, daquele que tem conhecimento teórico do ritmo e da melodia: os primeiros têm imitação e não ciência, que apenas existe na razão. Agostinho compara a ação dos instrumentistas e cantores ao canto das aves, o que é claramente exagerado e difícil de interpretar de um modo que não o denuncie como mero preconceito (muito semelhante ao que alguns compositores contemporâneos afirmaram sobre o *jazz*, dando corpo ao mesmo tipo de atitude de produção de separações, mais ou menos artificiais e arbitrarias).

É certo que os instrumentistas e cantores não tinham normalmente o conhecimento teórico do género que Agostinho e outros tratadistas medievais expõem nas suas investigações sobre música, mas quem teve a experiência de aprender a tocar um instrumento e se dedicou a esta atividade com alguma seriedade sabe que embora a «imitação» desempenhe um papel pedagógico fundamental, a asserção de que podemos fazê-lo sem recurso algum à atividade racional é errónea.

Regressemos, porém, à ideia da correspondência secreta. Esta posição está consideravelmente distante das teorias contemporâneas da expressividade musical, na sua maioria, exceto da teoria evocativa, a qual define o poder expressivo da música em termos disposicionais: a música é emocionalmente expressiva porque tem a disposição de evocar em nós

respostas emocionais, um pouco como o esquema de cores de uma sala me pode provocar reações emocionais, sem que o revestimento das paredes ‘represente’ ou ‘simbolize’ ou ‘exprima’ qualquer estado emocional real. E isto seria tudo o que há para dizer, pelo menos em termos filosóficos. (A haver algo mais, seria objeto de ciências empíricas como a psicologia.) Nesta perspetiva, não se trata de representações, como as pictóricas, nem de propriedades semânticas, um significado que reconhecêssemos na música e que nos provocasse emoções, como sucede na leitura de um texto literário. Para complicar a questão, na sua exposição do Salmo 67 Agostinho fala da distinção entre «cântico» e «salmo», visto que «o cântico [*canticum*] é pronunciado com a boca, mas um salmo [*psalmum*] é cantado juntamente com um instrumento visível, que é o saltério,<sup>52</sup> parece que no cântico se exprime a compreensão da mente [*intelligentia mentis*] e por um salmo as atividades do corpo [*opera corporis*].»<sup>53</sup> Esta passagem parece sugerir que a música instrumental, não vocal, é imitativa no sentido de uma correspondência isomórfica entre o movimento musical e o movimento do corpo (o tipo de mecanismo a que apelam as ‘teorias da semelhança’ entre a música e fenómenos emocionais, como explicação da expressividade emocional da música), ao passo que a música vocal, cantada, seria representacional.

Não é difícil compreender porquê – o ‘texto’ cantado é obviamente representacional e as representações que contém podem evocar estados emocionais. Mas a passagem é mais complexa do que parece. Tanto os salmos como os cânticos são formas de música cantada. A diferença está no acompanhamento instrumental – o saltério ou a lira – e não na presença ou ausência de texto. A interpretação mais plausível é a de que a imitação por meio de semelhanças dinâmicas (correspondências isomórficas) se refere à música sem palavras enquanto a representação se refere ao texto musicado ou acompanhado. A preeminência do texto pode ver-se noutra passagem das *Exposições sobre os Salmos* (Salmo 72) em

<sup>52</sup> O nome latino do instrumento é psalterium (um instrumento de cordas que podiam ser percutidas ou beliscadas) e psalmum é o termo para ‘salmo’. O livro bíblico dos Salmos tem por vezes a designação de ‘Saltério’. O verbo latino psallere significa literalmente ‘tanger’ ou ‘beliscar ou percutir as cordas’. A diferença mecânica entre estas duas ações (beliscar e percutir) transforma o saltério simultaneamente no antepassado remoto do cravo (beliscar) e do pianoforte (percutir).

<sup>53</sup> MCKINNON, *Music in...*, cit., p. 158.

que Agostinho explica a diferença entre um hino e qualquer forma cantada semelhante, pelo facto de os hinos conterem um louvor a Deus. Se um cântico contém louvor, mas não a Deus, não é um hino, independentemente de outras características musicais. A presença de elementos literários representacionais é suficiente para individuar uma forma musical.

Na passagem das *Confissões* citada atrás são as palavras que «dão vida aos sons» e lhes conseguem um «lugar apropriado no coração» do ouvinte. Por outro lado, a «correspondência secreta» entre as afeções da alma e as modulações do canto não pode ser o conteúdo representacional dos textos, pois se o fosse nada haveria de obscuro e secreto nessa ligação. Além disso, segundo Agostinho, são os sons musicais que dão às palavras o poder de mover a alma «mais piedosa e sinceramente ao ardor da devoção». Em que consiste este poder do ritmo e da melodia? Obviamente, não pode ser a associação com o conteúdo literário pois isso seria circular (o que queremos explicar é precisamente o facto de a experiência do texto ser intensificada pela música) e se a propriedade que explica isto não fosse puramente musical, não literária, a experiência de escutar o hino *Deus creator omnium* recitado ou cantado seria igual em intensidade. É um contraste difícil de resolver. Se há uma «correspondência secreta» ou uma relação interna (à maneira da relação platónica de instanciação que se verifica entre propriedades e particulares concretos)<sup>54</sup> entre as modulações do canto e as afeções da alma, se um dos termos dessa relação não pode ser o texto cantado (pois nada há aí de «secreto» ou interno: a representação literária de um estado emocional não é mais obscura do que a representação dos sons musicais pelas notas na pauta), esse elemento só pode ser a música vocal sem palavras. Mas nesse caso não é claro por que essa relação secreta ou interna se verificaria no caso da música vocal sem texto, mas não no da música instrumental sem texto.

<sup>54</sup> Esta seria uma hipótese metafísica a explorar: uma classe de propriedades que as formas musicais exemplificariam, tal como exemplificam as propriedades quantitativas que Agostinho descreve na teoria da percepção musical, e que poderíamos qualificar como 'propriedades emotivas', não por serem representacionais, mas porque têm o poder causal de evocar emoções ou intensificar emoções evocadas pelo conteúdo representacional dos textos.

Mas deixamos por agora esta dificuldade, concentrando-nos no poder que a música vocal atextual possui de evocar emoções ou de intensificar as emoções evocadas pelo conteúdo representacional dos textos. Apesar da ênfase no elemento literário, Agostinho parece aproximar-se mais de uma teoria evocativa no que diz respeito a explicar a expressividade emocional da música (e há que observar que não é incompatível manter simultaneamente uma teoria evocativa e uma teoria da semelhança: as semelhanças dinâmicas entre o som musical e fenómenos emocionais extramusicais podem ser o mecanismo ao qual se apela para explicar o fenómeno da evocação de emoções). Esta não consiste na representação de estados emocionais ou emoções (essa tarefa cabe ao elemento literário) mas simplesmente na capacidade de as despertar, suscitar ou evocar. A ligação é causal, mas não representacional (embora uma representação possa também, evidentemente, evocar as emoções que representa, podendo inclusive fazê-lo por mecanismos além do mero significado das palavras). O portador do conteúdo representacional é o texto, o elemento que Agostinho considera mais importante. A relação entre o conteúdo do texto e as emoções evocadas não é tão problemática como no caso da música apenas. No exemplo de Agostinho, os estados emocionais e devocionais resultam em primeiro lugar da compreensão do texto; a música limita-se a intensificar a qualidade emotiva do texto, levando mais facilmente a alma ao ardor da devoção. O texto sugere a emoção, o papel da música é elevar a qualidade hedónica da experiência cujo conteúdo representacional foi já dado pelo texto. Justifica-se aqui a preocupação pela simplicidade da estrutura musical e pela inteligibilidade textual. Se as palavras não forem inteligíveis, a mente concentra-se no prazer musical, dissociado de um conteúdo emocional específico. Os estados emocionais são demasiado complexos, envolvem demasiados elementos – representações e crenças – para poderem ser caracterizados com clareza e detalhe por quaisquer recursos dinâmicos e expressivos da música. Esta será basicamente a objeção de Eduard Hanslick, na década de 1840, à ideia de expressividade emocional na música: as emoções são estados cognitivos (intencionais) complexos, envolvem representações dos objetos acerca dos quais são, envolvem crenças acerca desse objeto, além de uma qualidade hedónica associada a essas representações e crenças. Assim, ter experiência do amor, do ódio

ou do medo é ter a representação do objeto amado, odiado e temido, um conjunto de crenças adequadas acerca desse objeto (por exemplo, não faz sentido invejar o que não se acredita ser desejável, etc.), acompanhadas de uma qualidade hedônica positiva intensa (alegria, dor, etc.) Mesmo que a música tenha alguns dispositivos representacionais, estes nunca poderiam sugerir algo tão complexo e detalhado como um estado emocional, por exemplo, de devoção religiosa. É o texto que consegue isso. A compreensão das palavras põe o ouvinte num estado mental apropriado e a música pode então agir sobre o elemento comum: a qualidade hedônica. Os outros dois elementos só estão presentes no texto, recitado ou cantado. A relação entre as modulações da voz e as afeções da alma é «secretaria» porque o elemento comum não é representacional, mas puramente expressivo. O prazer na harmonia e na congruência, na igualdade e proporção, dado pelo «juízo natural» dos números sensuais encontra a sua valoração racional numa experiência musical completa, em que a qualidade hedônica (o prazer musical) é apenas um elemento e não define por si toda a experiência musical.

### **Alguns pensamentos finais sobre o *jubilus***

Aqui se introduz uma nova complicação na concepção agostiniana da música, no que às suas propriedades expressivas diz respeito: a descrição do *jubilus* ambrosiano, do qual tomou conhecimento durante a sua estadia na diocese de Ambrósio, e em cujas propriedades hedônicas e expressivas Agostinho vê uma manifestação rudimentar nos cânticos de trabalho populares do seu tempo (não sem alguns cambiantes místicos: as exposições dos Salmos 32 e 99 referem, entre tantos exemplos possíveis, os ceifeiros e os vindimadores – a ideia do pão e do vinho). O *jubilus* é uma parte do *aleluia*, uma das formas musicais que pertencem ao *Próprio* da missa (*introitus, gradual, aleluia, ofertório, comunhão*, etc.). O *jubilus* é a diferença entre o *aleluia* ambrosiano e o gregoriano, que não continha o *jubilus*. O *jubilus* é uma secção melismática (uma sequência prolongada de notas sobre a última sílaba de «aleluia») que se repete várias vezes ao longo do canto (encontramos um exemplo no hino de celebração pascal *Pascha nostrum*, acessível em gravações – embora, como já afirmei, devamos ter em mente que o canto «ambrosiano» que

podemos ouvir hoje em dia não é uma reconstituição exata do rito musical litúrgico no tempo de Ambrósio e Agostinho, porque não temos acesso direto a essa música, apenas a notações mais tardias). A experiência destas passagens musicais produziu um efeito tão forte em Agostinho que não será irrazoável afirmar que um dos propósitos do *De musica* era o de resolver um conflito interior entre a prescrição de evitar o prazer e a concentração na «beleza inferior» das coisas sensíveis, por um lado, e a profunda satisfação intelectual que a experiência da música lhe proporcionava, por outro. Nisto Agostinho é único entre os pensadores da tradição patrística. Não só dedicou mais tempo e escrita à reflexão sobre a beleza e a música do que a generalidade desses autores como viveu intensamente este conflito interior, ao passo que para outros a rejeição de toda a cultura artística que estivesse remotamente associada a fontes pagãs foi muito mais fácil. Mas não há como isto ser fácil para alguém com a sagacidade e o espírito subtil de Agostinho, alguém que teve experiência do fascínio pela cultura clássica, bem como a da entrega à mundividência religiosa, experiência tão intensamente vivida quanto pensada, estruturada e argumentada. Este pequeno desvio pode parecer irrelevante, mas na verdade não o é. O *jubilus* exprime um crescendo de alegria que não pode ser contido nos limites das sílabas. Não se reduz ao carácter puramente hedónico de um som agradável (pois isso ocorre também no «ruído vulgar dos teatros») mas tão-pouco é a expressão de um conteúdo representacional. O crescendo emocional começa com a manifestação de alegria nas palavras do cântico e prolonga-se no *jubilus*, naquilo que não é exprimível por palavras e no entanto não pode ser silenciado. Não falamos de algo simplesmente inferior ao conteúdo literário, pois Agostinho refere a inefabilidade do *jubilus* à inefabilidade de Deus; donde inferimos que a música não tem de ser representacional para ser expressiva nem precisa de propriedades semânticas para ter carácter cognitivo. A experiência do júbilo musical é mais do que puramente hedónica sem ser representacional ou semântica. É aqui que Agostinho mais se aproxima de uma superação da dicotomia entre o prazer musical e a gratificação intelectual.

## Referências bibliográficas

### Bibliografia primária

AGOSTINHO, *On Music*, tradução de Taliaferro, R. C. – Schopp, L. (ed.): *The Fathers of the Church, a new translation*, vol. 4, Fathers of the Church, Inc., 1947, pp.151-379. Versão original latina em: <https://www.augustinus.it/latino/musica/index.htm>.

\_\_\_\_\_, *Confissões*, trad. de ESPÍRITO SANTO, A. do; BEATO J.; PIMENTEL, M. C. de C.-M. de S., INCM, Lisboa 2000.

\_\_\_\_\_, *Diálogo sobre a ordem*, trad. de SILVA, P. O. e, INCM, Lisboa 2000.

\_\_\_\_\_, *A verdadeira religião*, trad. de SILVA, P. O. e; Ramos, M. F. (edição bilingue, latim e português), Edições Afrontamento, Lisboa 2012.

MACKINNON, J. W., *Music in Early Christian Literature*, Cambridge University Press, 1987.

### Estudos

MARENBNON, J., «Aesthetics», in LAGERLUND, H. (ed.): *Encyclopedia of medieval philosophy – philosophy between 500 and 1500*, Springer, 2011, pp. 26-32.

MARENBNON, J., «Medieval and Renaissance Aesthetics», *A Companion to Aesthetics*, 2<sup>nd</sup> ed., Blackwell Publishing, 2009, pp. 22-32.

SCRUTON, R., «Thoughts on Rhythm», in Stock, K. (ed.): *Philosophers on music – experience, meaning and work*, Mind Association Occasional Series, Oxford University Press, 2007, pp. 226-255.

SPEER, A., «Aesthetics», *Oxford Handbook of Medieval Philosophy*, Oxford University Press, 2015, pp. 661-684.

#### **Referências bibliográficas secundárias/recomendadas**

BEARDSLEY, M. C., «St Augustine», *Aesthetics From Classical Greece to the Present*, University of Alabama Press, 1975, pp. 92-98.

BRENNAN, B., «Augustine's "De Musica"», *Vigiliae Christianae*, vol. 42, nº3 (1988), Brill, pp. 267-281.

BUKOFZER, M. F., «Speculative Thinking in Medieval Music», *Speculum*, vol. 17, nº2, Medieval Academy of America, pp. 165-180.

CATTIN, G., *Music of the Middle Ages I*, trad. BOTTERILL, S., Cambridge University Press, 1942.

CROCKER, R. L., «*Musica Rhythmica* and *Musica Metrica* in Antique and Medieval Theory», *Journal of Music Theory*, vol. 2, nº1 (1958), Duke University Press / Yale University Department of Music, pp. 2 – 23.

CROSSLEY, G. W., «St Augustine's "De Musica": A recent synopsis», *The Musical Times*, vol. 92, nº1297 (1951), Musical Times Publications Ltd, pp. 127-129.

LA CROIX, R. R. (ed.), *Augustine on music: an interdisciplinary collection of Essays*, Volume 6 of Studies in the history and interpretation of music, E. Mellen Press, 1988.

MATHIESEN, T. J., «Rhythm and Meter in Ancient Greek Music», *Music Theory Spectrum*, vol. 7 (1985), Time and Rhythm in Music, University of California Press / Society for Music Theory, pp. 159-180.

MCKINNON, J. W., «Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 21, nº1 (1968), University of California Press / American Musicological Society, pp. 3-20.

MEYER-BAER, K., «Psychologic and Ontologic Ideas in Augustine's de Musica», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 11, nº3 (1953), Blackwell Publishing / American Society of Aesthetics, pp. 224-230.

PERL, C. J. e KRIEGSMAN, A., «Augustine and Music: On the Occasion of the 1600<sup>th</sup> Anniversary of the Saint, The Musical», *The Musical Quarterly*, vol. 41, nº 4 (1955), Oxford University Press, pp. 496-510.

ROWELL, L., *Thinking About Music, an introduction to the philosophy of music*, University of Massachusetts Press, 1983.

SCHRADE, L., «Music in the Philosophy of Boethius», *The Musical Quarterly*, vol. 33, nº2 (1947), Oxford University Press, pp. 188-200.

---

VAN DEUSEN, N., «*De musica*» e «Music, rhythm» in Fitzgerald, A. (ed.): *Augustine through the ages: an encyclopedia*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids 1999.