

Música, métrica e tempo no pensamento de Agostinho: um projeto

Lorenzo Mammi*

1. Santo Agostinho se ocupou de música em várias ocasiões: no *De ordine*, como parte de um projeto que deveria ser desenvolvido, mais tarde, nos *Disciplinarum libri*; no diálogo *De música*, em seis livros, que trata apenas das durações e é o único fragmento supérstite desse projeto; nas *Confissões*, onde a reflexão sobre o tempo e sobre a criação se apoia em grande parte na experiência do canto; em muitas passagens das *Enarrationes in Psalmos*, em particular as que comentam a prática do *jubilus* (in Ps. XXXII e XCIX). A esses textos mais específicos poderiam ser acrescentadas as numerosas observações sobre métrica e canto espalhadas pelas obras do santo, que inclusive fornecem informações preciosas sobre a situação da língua latina no século IV, sobretudo no que se refere às durações; e também o *Psalmus contra partem Donati*, a única composição poética de Agostinho, exemplo precoce de métrica qualitativa baseada sobre o isosilabismo, o paralelismo dos acentos, a rima.

Em linha geral, as histórias da música citam os trechos de Santo Agostinho que nos informam sobre a prática do canto, sem aprofundar muito o lado teórico. De fato, o interesse predominante pelas durações põe o santo numa posição excêntrica em relação à teoria musical que, tradicionalmente, se ocupa sobretudo de intervalos. Doutro lado,

* Professor do Departamento de Música da ECA-USP.

quem pesquisa as teorias agostiniana da percepção e do tempo raramente dedica sua atenção ao instrumentário técnico musical que, sob muitos aspectos, as embasa.

Pretendo trabalhar nas hipóteses seguintes:

1) O pensamento musical de Santo Agostinho segue uma linha evolutiva ampla mas coerente, que acompanha, e em parte é determinada por, a crise da métrica quantitativa clássica.

2) Existe uma relação forte e necessária entre teoria musical e teoria do tempo, que encontra seu ponto de maior ousadia especulativa nos últimos livros das *Confissões* e que é simbolizada pelo uso do mesmo exemplo, o hino ambrosiano *Deus creator omnium*, aqui e no último livro do *De musica*.

3) Pelas questões que abrange e pela riqueza e profundidade do enfoque, a reflexão agostiniana sobre as durações musicais e poéticas pode ajudar a esclarecer em muitos aspectos a gênese do tempo musical gregoriano, enquanto forma simbólica distinta seja da objetividade métrica dos clássicos seja do tempo abstrato do compasso, embora seja impossível demonstrar uma influência direta das idéias do santo sobre a formação do repertório.

2. Talvez seja possível traçar, através dos textos de Santo Agostinho, uma linha evolutiva esquemática:

1) No *De ordine* a música abre a exposição das disciplinas do *quadrivium*. Essa posição se justifica porque, embora a música seja uma disciplina contemplativa, utiliza o mesmo material das ciências da linguagem (*rationabiles in significando*), eminentemente práticas: altura e duração dos sons. Geometria e astronomia, ao contrário, dizem respeito às faculdades visuais. Essa posição ambígua da música entre as artes do *trivium* e do *quadrivium* de um lado permite uma abordagem especulativa da língua, proibida às disciplinas práticas, de

outro realça na música os elementos ligados ao ato transitório da fala (os acentos, as durações métricas), em contraposição aos sistemas harmônicos que extraem do som apenas as quantidades, abstratas e portanto estáticas, dos intervalos.

2) Nos primeiros 5 livros do *De musica*, que tratam apenas de métrica, Agostinho parte da definição da música como *scientia bene modulandi* para estabelecer uma série de distinções: 1) a música se distingue da gramática porque estuda a relação das durações em si, em seu conteúdo racional, e não a relação destas com as sílabas, que é arbitrária e embasada apenas na autoridade da tradição; 2) modulação deriva de *modus*, medida, mas não há perigo de ultrapassar as medidas (portanto necessidade de ciência) se não tiver movimento; a música se qualifica então como uma técnica do movimento (*peritia bene movendi*); 3) Para que sejam passíveis de reflexão musical as medidas dos movimentos precisam ser consideradas em si, e não em relação a um fim. O movimento do torneador se torna uma dança (portanto música) se for considerado como gesto autônomo, e não em relação ao objeto a ser produzido.

3) O livro VI do *De musica* parte do sistema métrico estabelecido nos livros anteriores para alcançar, mediante uma análise detalhada da percepção, a contemplação dos números intelegíveis. Aqui o caráter temporal da música, enquanto ciência dos movimentos, é transposto num outro plano: toda sensação é movimento, porque é ação da alma sobre o corpo (retomando uma tese plotiniana, mas eliminando dela a referência à alma universal). Enquanto movimento no tempo pressupõe o recurso à memória (até nas sensações visuais o movimento está presente em dois sentidos: porque a visão é projeção de raios luminosos do olho para o objeto; porque a visão dos sólidos pressupõe sempre um elemento de memória que complete a sensação imediata). A reflexão sobre a sensação e a memória é temporariamente abandonada quando Agostinho aborda os números racionais e, mediante estes, a relação de igualdade que governa o mundo intelegível, imutável e eterno. Mas logo o raciocínio toma o caminho inverso: a

alma cria a primeira relação de desigualdade distinguindo si mesma da igualdade suprema; passando da contemplação do princípio supremo à de si mesma, e tomando consciência desse movimento, se reconhece mutável, e assim gera o tempo. Apesar das influências plotinianas dessa passagem, o conceito de alma me parece ter aqui um caráter bem mais subjetivo e individual do que em Plotino.

4) Quanto resumido acima já justifica, a meu ver, a utilidade de uma comparação entre os textos de argumento musical de Santo Agostinho e os livros finais das *Confissões*. Existem porém algumas experiências colaterais que aceleram a crise da concepção temporal do santo. A primeira é a disgregação da prosódia clássica. Agostinho está entre os primeiros que registram o fenômeno: no *De doctrina christiana* aponta para a necessidade de modificar a linguagem para adequá-la a um povo que não entende mais a diferença entre breve e longa. No *Psalmus contra partem Donati* dá um exemplo prático disso, apoiando-se possivelmente num modelo siríaco.

A segunda experiência é a do canto sem palavras (o *jubilus*) que representa uma novidade absoluta na cultura clássica, criando inclusive problemas de tradução do termo hebraico (cfr. Santo Hilário). Agostinho vê uma relação entre *jubilus* e canto de lavoura, e sobre esse paralelo insiste duas vezes nas *Enarrationes in Psalmos*. O abandono das palavras e do sentido que elas carregam nos refrões dos cantos de lavoura corresponde a um esquecimento de si que, de certa forma, lembra o abandono da finalidade prática do gesto do toneador, no exemplo utilizado no *De musica*. Esse esquecimento se encontra mais forte e mais puro, mas não diferente no gênero, no canto cristão.

Finalmente, o uso de cantar mentalmente hinos de louvor, comum na prática devocional (cf. S. João Crisóstomo, *in Ps. 41*), e o uso incipiente da leitura silenciosa (testemunhada pelo próprio Agostinho nas *Confissões*) correspondem a uma experiência do texto e de seu fluir no tempo que não pode mais ser atrelada a uma ciência métrica que se limite a medir a duração objetiva das sílabas.

5) A articulação principal do texto das *Confissões*, onde se interrompe a narração autobiográfica e começa a seção especulativa, está na descrição da noite seguinte à morte de santa Mónica. Agostinho se impõe de não chorar. Insegue ainda um modelo clássico de ataraxia. A música (o salmo cantado por Evódio) aqui exerce uma função terapêutica, na tradição pitagórica. Mais tarde, vem à mente do santo, deitado na cama (num canto silencioso, portanto), o hino *Deus creator omnium*, de que são citadas as estrofas referentes à criação do dia e da noite, para aliviar as almas cansadas. A lembrança desencadeia um choro liberatório. Esse episódio, que parece marcar simbolicamente o abandono duma via meramente intelectual à experiência mística, introduz os últimos quatro livros, um extenso comentário do primeiro versículo do *Gênesis*. Neles, o hino ambrosiano está duplamente presente: como texto, enquanto ele também comenta o ato da criação; como música, porque a música não é apenas a vivência mais completa e pura do tempo (desvinculada, agora, até da métrica das palavras), mas também é a única arte que produz simultaneamente sua matéria e sua forma – como tal, é a experiência humana que mais se presta a exemplificar o ato da criação. A música traz aqui sua força justamente do elemento que, na cultura clássica, a tornava frágil: sua transitoriedade. É importante relevar que ela está, nessa altura, depurada de qualquer resquício de pitagorismo.

6) No canto cristão, desde os primeiros documentos conhecidos até o surgimento dos sistemas rítmicos no século XII, não há duração objetiva das sílabas, nem divisão abstrata em compassos. O tempo se organiza por grandes segmentos, arcos melódicos em que os momentos de repouso correspondem a articulações naturais da frase (textual e musical). Não há duração exata das notas singulas, mas há, nos manuscritos melhores, grande riqueza de indicações que hoje chamaríamos agógicas: *rallentando*, *accelerando*, *fermatas*. A própria escrita neumática não é composta de cifras que marquem as notas ou os intervalos um por um (como a grega e a bizantina), mas tenta reproduzir em primeiro lugar o movimento geral da melodia. É uma escrita que, uma vez aceitas as analogias elementares do eixo vertical para os

intervalos e do eixo horizontal para o tempo, se comporta isomorficamente ao canto. Talvez seja a primeira tentativa de representação gráfica de um evento temporal sem conotações espaciais. Nem a escrita nem a construção melódica comportam elementos matemáticos, mas ambas parecem tentar reproduzir a tensão interna da frase, sua subida para um ponto de tensão e sua queda (cadência) final. É nesse período que a nota conclusiva de uma melodia se torna a mais importante para a determinação do modo. A meu ver, existe um paralelo promissor entre esse tipo de construção melódica e a *intentio* entre memória e expectativa que Agostinho indica como elemento essencial da experiência do tempo.