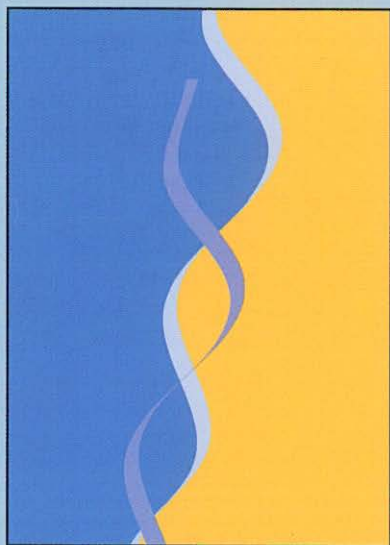




Centro de Formação e Cultura
Diocese de Leiria-Fátima

Santo Agostinho e a cultura portuguesa



Jornadas da
Escola de Formação
Teológica de Leigos
14 e 15 de Fevereiro de 2004

Anexo - Documentação Histórica

A Presença dos Eremitas de Santo Agostinho na Diocese de Leiria:
os documentos da extinção dos Conventos de Santo Agostinho de Leiria
e do Bom Jesus de Porto de Mós em 1834

FICHA TÉCNICA

Título

Santo Agostinho e a Cultura Portuguesa

Colecção

Formação e Cultura - 3

Prefácio de

† D. Serafim de Sousa Ferreira e Silva

Textos de

Saul António Gomes

João Francisco Marques

Josué Pinharanda Gomes

José Maria da Silva Rosa

Luciano Coelho Cristino

Carlos Alberto de Pinho Moreira de Azevedo

Revisão

Pe. Manuel Silva Gaspar

Capa

Paulo Adriano Santos

Grafismo e Design

Luís Miguel Ribeiro Ferraz

Impressão

Gráfica Almondina - Torres Novas

Edição

Centro de Formação e Cultura

Diocese de Leiria-Fátima

1ª edição - 1000 exemplares • Novembro de 2004

Depósito Legal: 218251/04

Reservados todos os direitos, de acordo com a legislação em vigor

SANTO AGOSTINHO E A CULTURA PORTUGUESA

Jornadas da



Escola de
Formação
Teológica
de Leigos
Diocese de Leiria-Fátima

14 e 15
Fevereiro
2004

**DA AMBIGUIDADE DA MÚSICA
NA ANTIGUIDADE TARDIA
E NO PENSAMENTO
DE SANTO AGOSTINHO**

*José Maria da Silva Rosa **

* Doutorando na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica, com uma tese sobre a obra *De Trinitate*, de Santo Agostinho, e a Intencionalidade trinitária da Filosofia. É Docente na Universidade da Beira Interior.

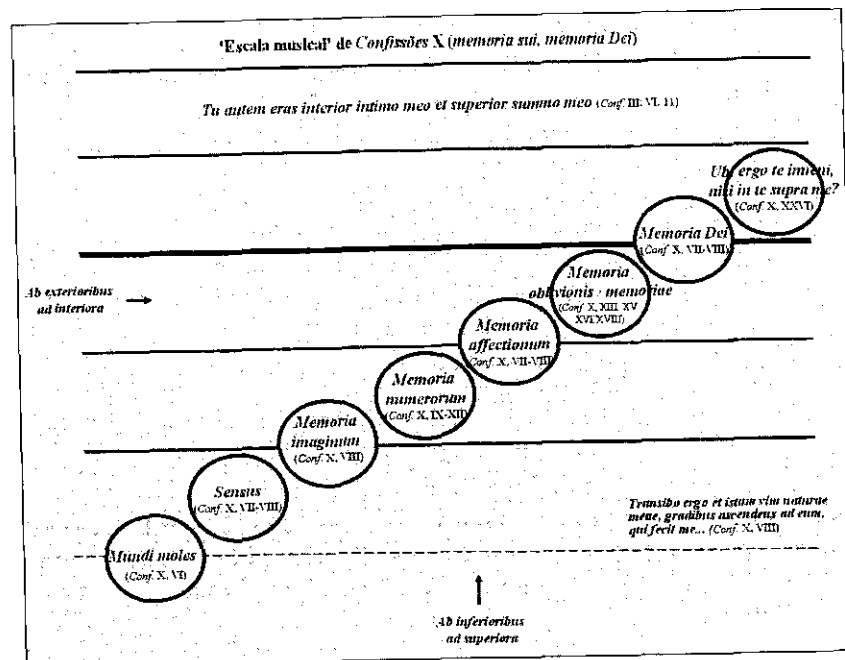
DA AMBIGUIDADE DA MÚSICA NA ANTIGUIDADE TARDIA E NO PENSAMENTO DE SANTO AGOSTINHO

Sumário

Prelúdio

- I – A música, entre a demonização e o enfeitiçamento
- II – Da música no pensamento de S. Agostinho

Notas



Prelúdio

Num tempo de *subprodutos acústicos*, aceitar pensar a música num Colóquio sobre Agostinho e a Cultura Portuguesa é, talvez, um risco que os organizadores deste Encontro correm. Mas esta pode ser também uma oportunidade para, com Agostinho, continuar a tarefa de “dar nome” às coisas, conforme o livro do *Génese*, e prolongar nesta circunstância a vibração da palavra originária. Com efeito, também para o Bispo de Hipona, a tarefa da criação reverbera no íntimo diálogo entre a memória, a inteligência e a vontade – verdadeira *imago Trinitatis* no homem –, acorde perfeito da alma que pode e deve ser intersubjectivamente prolongado na partilha dos espíritos em consonância, qual vibração em que se juntam a *lira* e a *harpa*, i.e., segundo a simbologia antiga, a acção e a contemplação.

A música, como se sabe, teve sempre um papel importante nos momentos fundamentais da vida do homem. Os povos primitivos consideravam que os sons constituíam poderosos meios de influência nas relações entre os espíritos e os homens: pela música, aqueles exercem poder sobre estes; mas também os homens, com a mesma música, podem influenciar os entes invisíveis, acalmar os elementos, adormecer as feras. Deste modo, a vibração sonora surgia como instrumento do encantamento eficaz, que podia catalisar ou exorcizar as mais poderosas energias. Acompanhando todas as celebrações humanas, do nasci-

mento até à morte, a música continua a solenizar os ritos, a sacralizar os gestos, a provocar a dança, o júbilo, eventualmente o delírio, mas, de uma maneira ou de outra, é sempre veículo para uma outra modalidade de ser, uma existência possível alternativa à vida quotidiana. Assim, a música acaba por estar presente em toda a vida dos homens, qual forma privilegiada de relação com a realidade, ou não fosse ainda a nossa entrada no mundo acompanhada por um vagido original, choro e sopro genesíacos com que cada um diz à grande sinfonia dos sons do mundo: «eis-me aqui!» E o mais fascinante é essa imensa orquestra responder em coro: «consentimos!»

Uma ambiguidade radical, porém, como se disse, marca *ab initio* toda a música e os sons produzidos pelos homens. Num dos mitos conhecidos mais antigos da humanidade – a *Epopéia de Gilgamesh* –, conta-se que Anu e Enlil decidiram destruir a humanidade, porque esta era barulhenta e buliçosa e impedia o sono dos deuses primordiais¹. Em relatos paralelos mais recentes, encontramos a mesma ambiguidade e também já tentativas de a controlar: tenta-se encontrar os sons apaziguadores e propiciatórios dos deuses e dos espíritos, pois existem músicas que irritam e afugentam e músicas que apaziguam e pacificam – lembremo-nos de David, muito mais tarde, a tocar harpa para acalmar o mau espírito de Saul². Dando alguns exemplos num e noutro sentido: nas religiões xamânicas, encontramos a música viática do tambor do xamã que o ajuda na sua viagem pelos céus e pelos infernos, em busca da cura para as doenças; na tradição judaica, tínhamos o toque das campainhas na veste do Sumo-Sacerdote, que afastava os maus espíritos e lhe permitia entrar puro e em segurança no Santo dos Santos³. Este costume, aliás, vinha do Antigo Egipto, quando, para afastar os Demónios, se costumava abanar o sistro, costume que permanece no ruído dos carnavais, das passagens de ano, ou ainda nos assobios dos potes de barro colocados nas velas dos antigos moinho de vento, para afastar desse lugar de tentações os Demónios do pão. Em virtude desta ambiguidade

latente, a música, enquanto actividade sagrada, mágica, religiosa, pode ser muito perigosa para o homem: quando mal executada, inapropriada à ocasião, não-ritualizada, pode fazê-lo enlouquecer ou levá-lo mesmo à morte. Se o guerreiro realizar mal a cerimónia preparatória da guerra e não permitir que o som da corneta e da tuba afaste dos Demónios do medo e convoque os espíritos da coragem, morrerá, sem nenhuma dúvida alguma. Se o xamã não tocar convenientemente o seu tambor e demais instrumentos viáticos corre o risco de ficar louco, para sempre perdido da sua viagem; se Orfeu se enganar e produzir um acorde dissonante será devorado pelas feras que amansou com a flauta. Deste modo, uma das ideias sobre a música, muito presente na antiguidade, é a de que ela é um meio eficaz contra os Demónios, supondo, contudo, determinadas disposições e condições morais por parte dos seus destinatários. Mas a música profana, correlativamente, também pode ser o melhor meio que os Demónios usam para seduzir a alma. Assim, ou pode assumir um papel indutor e purificador, operando a catarse do espírito e tornando-o digno de *ouvir a voz de Deus* ou, no pólo oposto, pervertê-lo.

I – A música, entre a demonização e o enfeitiçamento

Esta dupla valência encontra-se também na Antiguidade Clássica. A música – a verdadeira música – não é humana, mas divina (Apolo) ou semidivina (Orfeu). Contudo, como todas as coisas entregues aos homens, também a música foi corrompida pelos mortais. Já Píndaro na segunda *Ístmica* (II, 11) criticava a música profissionalizada, profanada, exercida por histriões que se faziam pagar caro, ao mesmo tempo que elogiava a *sagrada arte da escuta das Musas*. Por causa disto, as primeiras Constituições de Esparta e Atenas tinham leis que regulavam minuciosamente a execução musical.

Esta distinção entre a música vulgar e instrumental – a que se compra e se vende – e uma música superior, espiritual, era também um tema corrente entre os círculos pitagóricos e socráticos, onde pontificava a figura do célebre músico Dámon. Os Pitagóricos, aliás, defendiam que só por causa do hábito e do embotamento dos sentidos, a alma, encarcerada no corpo, não conseguia ouvir a música celestial do *kosmos*. Mas, mediante determinados exercícios físicos e espirituais, era possível levá-la a escutar tal harmonia cósmica e a compreender o *princípio musicante* de toda a realidade: o número (*arithmos*).

Era este, justamente, o exercício cometido por Platão à Filosofia. No *Fédon* 61 a, v.g., identificava a *arte das Musas com a mais alta filosofia*, esse exercício sublime que põe o homem de acordo consigo mesmo, com a lei da cidade e com o *kósmos*. Ao mesmo tempo, afirmava no *Laques* 188 d, que o músico perfeito é aquele que criou a mais bela harmonia: o *acorde perfeito* visto que a música é a *gymnastikhê* do espírito. Mas criou tal harmonia em si, na sua própria vida, e não em instrumentos de diversão para a turba multa. «*Se em boa hora o ritmo e a harmonia penetram na alma, atingem-na até ao fundo e tornam-na verdadeiramente bela.*» «*A arte do educador por excelência, que recebeu o nome de Música, é aquela que por meio dos sons insinua a virtude na alma.*»⁴ A música assume assim, como vemos, um evidente alcance ético e soteriológico: ela é terapêutica da alma, uma *psycho-ia-treia*, uma medicina da alma, que a ajuda a libertar-se para o essencial, temas estes bem patentes na *República*, no *Timeu* e nas *Leis*⁵.

Certos tipos de música – a música ditirâmbica, dionisiaca, orgiástica, como em *As Bacantes* de Eurípedes –, ao contrário, provocam dissonância, embriaguez, delírio, desordem psíquica e, por isso mesmo, são um perigo terrível para a *pólis*. O extravasamento das energias interiores deve verter-se, preferencialmente, em cultos olímpicos, ordenados, políticos, i.e., que fomentam a ordem na cidade. Por isso, na *República*, certos tipos de poesia e de poetas, bem como alguns tipos de música,

são erradicados da cidade como se fossem peste, uma vez que são prejudiciais à alma dos jovens e à ordem pública⁶.

Este alcance político da música – ajudar a formar bons cidadãos – é ainda evidente em Aristóteles, quando consagra parte do livro V da *Política* ao tema da música. E também aqui está presente a divisão entre a *boa* e a *má músicas*: existe a música harmoniosa, que propicia a *eudaimonia*, i.e., à felicidade, e a música que promove a desordem e a *stasis*, a revolução. Por isso afirma: a «flauta (*aulós*) frígia não é política». Curiosamente, Platão dissera o mesmo dos modos musicais jónico e lídio e do chamado modo trénico (lamentoso, elegíaco). Somente é aconselhável o modo dórico, diz o fundador da Academia, sobretudo se executado no instrumento de Apolo, a lira.

Subjacente a estas considerações está o princípio homeopático bem conhecido da medicina antiga: de que o semelhante opera pelo semelhante. Assim, *a música imita os vários estados da alma*, afirma o Estagirita, tese que será retomada por Aristides Quintiliano, em finais do séc. I da nossa era, como o saber fundamental da retórica e da oratória. Considera-se que, se durante muito tempo ouvirmos uma determinada música, assim na nossa alma serão provocadas as virtudes ou os vícios conformes. A música, portanto, deve aparecer à cabeça de qualquer pedagogia. Os Sofistas, aliás, também tinham salientado a importância da música, como uma psicagogia, i.e., a arte de conduzir as almas (Górgias), sobretudo através da bela palavra do retor. Mas os Sofistas não tinham visto nisso um meio de conquista de uma superior perfeição espiritual, mas o meio mais eficaz de domínio público e de domesticação urbana, política, jurídica.

Afastada destas teorias musicais que viam na música um meio para *polir* o homem – torná-lo *político* –, ou visavam a sua perfeição espiritual, a turbamulta deleitava-se cada vez mais e apenas nos espectáculos, na música executada, nomeadamente nas representações teatrais, nos festivais e concursos públicos. E isto, curiosamente, quando a pura

teoria musical começou a atingir altos níveis de sofisticação e de refinamento, por exemplo, com Aristóxeno de Tarento.

Os Romanos, tal como em outros aspectos da sua cultura, recolheram muito da teoria musical grega. Se bem que não fossem muito dotados para a música, afirma Théodore Gérold⁷, a formação musical entre os Romanos, sobretudo a teoria, fazia parte da educação do *homo liber*. A prática rítmica tinha um lugar especial no âmbito do treino marcial das legiões, do rufar dos tambores, das canções e dos rituais guerreiros. Mas, ao mesmo tempo, os espectáculos públicos urbanos exerciam sobre o povo romano um verdadeiro fascínio e enfeitiçamento. Aliás, alguns dos primeiros Imperadores, como Tibério, Calígula e Nero, eram eles mesmos cultores das Musas (alguns bem sofríveis, aliás). Mais tarde, Domiciano mandou construir o grande *Odéon* e instituiu o chamado *Concurso capitolino*, onde, de cinco em cinco anos, havia um certame entre os cantores mais famosos do Império.

No séc. III da nossa era, Caracala, Heliogábalo, Alexandre Severo, etc., tinham em alta estima a música e os espectáculos musicais. A ideia clássica, pitagórica, platónica, aristotélica e estoica, porém, de que a música devia promover a *paideia* integral do homem, se ainda era teoricamente aceite em círculos aristocráticos restritos, já não era levada muito a sério fora da sua dimensão espectacular. Tácito, na obra *De Oratoribus* 29, e Suetónio, em *Calígula* 11, referem que o povo tinha uma verdadeira paixão pelos espectáculos de canto e dança, promovidos pelos Imperadores. O povo, com efeito, na crítica de Juvenal, o que quer é «pão e circo» – «*panem et circenses*». Deste modo, os reparos que outrora Platão, Aristóteles tinham feito ao desregramento musical, vão ser assumidos tanto pelo estoicismo – que aí via uma submissão às paixões e, consequentemente, uma perda da *autarkheia* – e sobretudo pelos autores cristãos, a partir do séc. II, os quais nestas orgias pagãs viam o dedo dos Demónios.

Alguns deles, porém, conhecendo o lugar importante que a verda-

deira música tinha na filosofia grega e no Antigo Testamento, entenderam que era preciso diferenciar entre a boa música – a *música davidica* –, aquela ajuda o espírito a aproximar-se de Deus, e a música má, pagã, que perverte e desordena os espíritos, arrastando-os para vícios e paixões. De facto, era então normal a animação musical, com instrumentos e coristas, saltimbancos, já das cerimónias públicas já das festas privadas, tais como banquetes de amigos, bodas, celebrações familiares, aniversários, e assim por diante⁸.

É neste contexto que, nos primeiros séculos da nossa era, encontramos uma autêntica cruzada contra a música pagã, por parte dos autores cristãos, ao mesmo tempo que vão desenvolvendo cânticos e hinos litúrgicos nas suas celebrações, sobretudo cantos vocálicos, ainda muito devedores da salmodia bíblica.

A luta contra música perniciosa e *diabólica* agudiza-se mais quando as famílias pagãs recém-convertidas, nos sécs. II, III e IV, tinham de enviar os filhos para as escolas dirigidas por mestres pagãos, nas quais se ensinava a música a par das outras *artes liberales*. Os chefes das comunidades cristãs sabiam que não era bom exporem-nos às músicas do paganismo que acabavam de abandonar, pois assim mais facilmente podiam retornar as tentações de voltar atrás. Este confronto foi particularmente violento em Alexandria, cujos habitantes eram uns reputados melómanos. A acção e doutrina de Clemente de Alexandria representam, porém, um esforço de clarificação e de apaziguamento da luta, procurando separar as águas. Reconhece ele que a música é elemento muito importante da própria pedagogia divina. Deus condescendeu com a fraqueza humana e permitiu que certos preceitos fossem amenizados pelas doces melodias. Contudo, não deixa de denunciar: «a música demasiado artificial, que destrói as almas e lhe incute muitos sentimentos diversos, quer seja lacrimoso, quer impúdico e voluptuoso, quer provocador de um furor báquico ou de insanidade, deve ser banida.»⁹ As músicas dos banquetes, cheia de harmonias coloridas – *armoniai chro-*

matykai – onde pululam as grinaldas, as coroas de flores e as cortesãs semi-nuas são terrivelmente perniciosas, e os jovens devem ser delas afastados. Esta música dissoluta só conduz à desordem dos costumes, à embriaguez, à mentira e à perfídia¹⁰.

No reverso desta condenação da música pagã, porém, Clemente de Alexandria, logo no início do *Protréptico*, afirma: «*Deus organizou o universo de forma harmoniosa e pôs de acordo a dissonância dos elementos em relações consonânticas, para que o mundo todo fosse a harmonia; (...) atenuou a força do fogo com o ar, tal como se combina o modo dórico com o lídio (...). E o canto puro, o som fundamental do todo e a harmonia do universo, indo do centro até aos últimos limites, e das extremidades até ao centro, harmonizou tudo, não como a música do Trácio, (...) mas segundo a vontade paternal de Deus, pela qual David também se entusiasmou.*» Gregório de Nissa continua esta apologia da música espiritual, com uma tonalidade nitidamente estoíca. Afirma ele que «*a conspiração (sympnoia) e a simpatia (sympatheia) recíprocas de todos os seres são a primeira, original e verdadeira música.*»¹¹

Mas o que é objecto da crítica mais impiedosa são os *asmata keklasmena*, os cantos estridentes e guturais ouvidos nos matrimónios pagãos, acompanhados com o *gamélion*, quer dizer, com um *aulós* duplo, de desigual comprimentos, que simbolizava o noivo e a noiva. Esta crítica centrava-se de modo particular em certos instrumentos, nomeadamente este que referimos: o *aulós methystikos* (flauta bêbeda) e a *syrinx*, (flauta bífida) ou ainda a flauta de Pã, autêntico objecto de horror para os cristãos, visto o seu som ser penetrante, envolvente e excitante em todos os sentidos, mormente o sexual – se é que muitas vezes a forma não era explicitamente fálica. Diz Epifânio, Bispo em Chipre (†403), que «*o aulós é o símbolo da serpente, pela qual o Maligno falou com Eva e a enganou. Do mesmo modo o aulós foi inventado para enganar o homem. Eis a maneira como se comporta o tocador de aulós com o seu instrumento.*»¹² Esta evocação do falo surge muitas vezes, com

efeito, sobretudo quando se descrevem os movimentos coleantes que o tocador faz com o *aulós* e a dançarina com o corpo, movimentos em tudo semelhantes aos da cópula sexual.

Por causa disto, a estratégia mais utilizada pelos autores cristãos, e também a mais eficaz, para criticarem a música pagã era afirmarem que os instrumentos usados pelos pagãos tinham sido ajudados a fabricar pelos Demónios e que provocavam a idolatria. Afirma neste sentido São Jerónimo: «*A rapariga jovem não deve saber para que foram construídas a flauta de cana, a lira e a cítara.*»¹³ E até Horácio aconselhara que «*a rapariga jovem não deve descer à rua, ao anoitecer, se escutar sob a sua janela os lamentos de uma tibia.*»¹⁴

Mas, como é compreensível, os cristãos das grandes urbes não podiam viver totalmente à margem deste ambiente, sobretudo quando deixaram de ser perseguidos. Era por isso que as festas das celebrações dos mártires, a partir do séc. III, eram momentos particularmente temidos pelos pastores. Santo Efrém de Nísibis (Edessa-Síria), no séc. IV – que foi quem introduziu os cânticos na liturgia siríaca – exorta veementemente os seus fiéis para que não celebrem essas festas como os pagãos e não deixem amolecer os seus ouvidos pelos sons das flautas e das cítaras. Os bispos, porém, tinham dificuldade em responder aos cristãos quando estes invocavam o facto de a Bíblia exortar continuamente os fiéis para louvar o Senhor com a harpa e a lira, com a cítara, com címbalos sonoros, com pandeiros retumbantes, e muito mais.

Para solucionar esta contradição desenvolveu-se uma complexa interpretação alegórica dos instrumentos bíblicos. O saltério, por exemplo, simboliza a língua humana; a harpa é a boca, o plectro é o espírito, e assim por diante. João Crisóstomo acrescentará que, sendo os Hebreus «*duros de espírito*», Deus teve de transigir com eles e permitir-lhes a música instrumental. Explicando neste sentido o Salmo 41, afirma: «*Deus, tendo visto que os homens eram desleixados e pouco dispostos a ler coisas espirituais, suportando-as dificilmente de boa vontade, quis*

tornar-lhes o trabalho mais agradável. Acrescentou, então, a melodia às palavras proféticas, a fim de que, atraídos pelo ritmo do canto, todos lhe cantem santos hinos com ardor»¹⁵. Já Platão, aliás, se referira a esta condescendência divina: os deuses tiveram dó dos homens e deram-lhes, para consolação nas suas penas e trabalhos, o sentido agradável do ritmo e da harmonia¹⁶.

Deve dizer-se, todavia, que os ataques são menos contra as melodias do que, e em primeiro lugar, contra o ritmo e as letras das canções profanas, que eram normalmente quadras obscenas, licenciosas e cheias de malícia. São atacadas especialmente as cenas representadas nas pantomimas teatrais por atrizes nuas e por actores efeminados. Estas cenas são chamadas *odai pornikai* ou *asmata satanika*, isto é, *cantus diabolici* – cânticos satânicos, do Demónio – e todos os autores cristãos são unânimes em salientar o perigo moral que constitui participar em semelhante tipo de espectáculos¹⁷.

Por via de regra, o apologista cristão procura sempre transfigurar o ritmo exterior – aquele que imprime ao corpo movimentos muito diversos, desde o frenético e orgiástico à cadência encantatória – em ritmos da alma, em moções espirituais e interiores. A ideia, portanto, vai sempre no sentido de uma reinterpretação espiritual das expressões físicas e materiais. Diga-se que, nesta época, a música também começava a jogar um papel importante não apenas entre os cristãos, mas em outros grupos religiosos mais ou menos secretos e perseguidos. Fílon de Alexandria¹⁸ refere que a festa mais importante dos *Terapeutas do Egipto*, em Tebaida, culminava numa vigília onde os homens e as mulheres formavam coros alternados, que aos poucos se iam juntando, e assim passavam toda a noite em cantos e danças. Sabe-se igualmente que entre os Gnósticos (Bardesana, Harmonius), entre os Basilidianos, os Valentianianos, os Marcionitas, os Maniqueus, e uma miríade de outras seitas, era habitual que algumas festas e iniciações (v.g., a famosa *Festa do Bêma* dos Maniqueus) fossem animadas com cânticos,

hinos, litanias, salmos, etc.¹⁹ Criava-se, assim, ambientes propícios para aceder a estados alterados de consciência, indispensáveis à iniciação dos neófitos. Nos mistérios gregos eleusinos, tal como no Oriente, a música, particularmente certos ritmos e mantras, a repetição de sílabas sagradas, eram formas superiores de comunicação entre os iniciados e o deus, criando estados de comunhão e vibração comum, ou seja, fomentando uma espécie de osmose ou enarmonia fundamental: uma espécie de possessão pelo deus (*entusiasmo*).

A música assim utilizada, aliando-se a outros factores político-sociais, era considerada um perigo por parte das autoridades, pois em seu entendimento propiciava a sedição. Nos finais do séc. III, tendo surgido graves conturbações político-religiosas na Tebaida e em Fayoum, no Egipto, os representantes oficiais do Império, concretamente Juliano, Procônsul de África, alertaram Diocleciano para o carácter subversivo e perigoso das seitas maniqueias daqueles locais, relatando ao Imperador que a coesão das comunidades, a autoridade que as hierarquias gozavam entre eles, a sua fé numa revelação em Escrituras sagradas, a sua oposição à ordem social e religiosa oficial, o culto e as celebrações bem como negarem-se a ser julgados em tribunais civis, impediam o bom exercício do poder político. A resposta de Diocleciano, no *Edicto* 31 de Março de 297, foi fulminante: o Imperador ordenou a Juliano que tomasse medidas contra os Maniqueus de uma ferocidade inaudita: a decapitação dos aderentes, a destruição da hierarquia e das Escrituras, a condenação às minas dos funcionários que fossem complacentes e daqueles que manifestassem alguma simpatia para com os sectários.

Este mesmo problema colocou-se aos cristãos, pelo menos até terminarem as perseguições, sob Constantino, com o *Edicto de Milão*, em 313. Todavia, a música das cerimónias das primitivas comunidades cristãs, tanto quanto se sabe – e não é muito – tinha pouco a ver com as danças e os cantos de outras seitas, quase báquicos e orgiásticos. Quando Paulo exorta os cristãos de Colosso para que cantem a Deus salmos,

hinos e cânticos espirituais (Col 3, 16) está em total consonância com a tradição salmódica veterotestamentária e com a sinagoga judaica²⁰. Aos poucos, porém, os cristãos começaram a fazer o seu próprio percurso no que respeita a cânticos. Tertuliano, em finais do séc. II, exorta para que, depois do ágape, cada um cante um cântico tirado das Escrituras, ou mesmo do seu próprio génio²¹. Este apelo à criatividade cresceu, sem dúvida, quando o culto cristão saiu da clandestinidade e se tornou público. Sabe-se que, em 314, Roma já tinha cerca de quarenta basílicas, nas quais a música ocupava um importante lugar, sobretudo no modelo chamado *canticus responsorius*.

Santo Ambrósio, em Milão, no final do séc. IV, parece ter introduzido no Ocidente latino uma prática monacal, comum no Oriente: a salmodia coral antifónica²², bem como a hinodia para todos os fiéis, costumes que rapidamente se expandiram pelas Igrejas de Itália, Gália e Espanha, constituindo o chamado *canto ambrosiano*. Ambrósio muito oportunamente, aliás, soube até utilizar o canto para congregar os fiéis à sua volta, aquando das investidas da imperatriz Justina, que queria ocupar uma igreja cristã de Milão com as celebrações dos heréticos Arianos. Agostinho, narra-nos precisamente este acontecimento numa passagem de *Confissões*²³:

«A Igreja de Milão começara pouco tempo antes a celebrar este género de consolação e de exortação, com grande entusiasmo dos irmãos, que cantavam em coro com as vozes e os corações. Havia seguramente um ano, ou não muito mais, que Justina, mãe do jovem imperador Valentiniano, perseguia o teu servo Ambrósio, por causa da heresia para a qual fora seduzida pelos Arianos. O povo de Deus velava na igreja, disposta a morrer com o seu bispo, o teu servo. Ai minha mãe, tua serva, tomando o primeiro lugar na preocupação e nas vigílias, vivia das orações. Nós, então ainda gelados longe do calor do teu espírito, éramos todavia contagiados pela cidade, consternada e perturbada. Nessa altura estabeleceu-se que se cantassem hinos e salmos, segundo

o costume das regiões do Oriente, para que o povo não se consumisse de cansaço e tristeza: costume que se conservou desde então até hoje, sendo já muitos e quase todos os que, nos teus rebanhos e pelo resto do mundo, o imitam (...).»

Vários inimigos tentaram atacar Ambrósio por causa do uso que ele fazia da música. Mas ele defendia-se, contrapondo: *«Pretendem alguns dizer que eu enfeitei o povo através do canto dos meus hinos. E eu não nego isso.»* E, brincando com o termo latino *carmen*, que significa ao mesmo tempo *canto* e *fórmula mágica*, acrescenta: *«Grande carmen istud est, quo nihil potentius.»*²⁴ Diga-se, aliás, que Ambrósio era um daqueles autores cristãos que aceitava piamente a *música das esferas* a que Ptolomeu dera uma base matemática. Esta teoria desenvolvera-se no Oriente, mas fora facilmente cristianizável por via dos coros an-gélicos, ideia muito cara a Ambrósio. Efectivamente, muitos autores cristãos defendiam que o canto dos fiéis se unia em coro ao dos Anjos e, assim, subia até Deus. Face ao declínio da música pagã, não só fruto da decadência geral do Império, mas também da crítica dos cristãos, o canto ambrosiano aparece como a alternativa de uma música exclusivamente religiosa, ao serviço da fé cristã. E assim, deste modo necessariamente sumário, temos desenhado o quadro histórico que nos permite compreender melhor o lugar que a música ocupa no pensamento de Santo Agostinho.

II – Da música no pensamento de S. Agostinho

Começamos por restringir este subtítulo – *Da música no pensamento de S. Agostinho* –, relacionando-o com outra possibilidade, mais ambiciosa, e que seria *O pensamento de Agostinho como música*, aspecto que não aprofundaremos aqui, ainda que façamos aqui variações nesse

sentido. De facto, já foi sublinhado por muitos²⁵ que o discurso agostiniano, mesmo na letra, é já um autêntico monumento de musicalidade. Com efeito, «com as suas assonâncias, antíteses, inversões, contrastes, jogos de palavras e de conceitos, a variedade de ritmos; a rima, a riqueza de imagens»²⁶, as aliteraões, os assíndetos e polissíndetos, enfim, pelos mil e um recursos estilísticos a que deita mão – «*Ut doceat, ut delectet, ut flectat*»²⁷ – todo o seu texto, como uma seara acariciada pelo vento, se mostra dócil a uma musicalidade que vem mais de longe e que, em nosso entender, deve ser procurada mais fundo, em uma intuição ontológica da harmonia, da ordem e da beleza da realidade, intuição que depois se expressa no que chamamos a musicalidade polifónica e sinfónica do seu pensamento.

Com efeito, logo numa das suas primeiras obras, precisamente *De musica*, escrita em Milão, em 387, Santo Agostinho apresenta-nos a teoria musical leccionada no *quadrivium*. Importa referir que esta disciplina liberal, que ele ensinara ao longo da sua vida como professor, e também na Escola de Retórica, em Milão, designava o conjunto das três artes do movimento: *a palavra, o canto e a dança*. Apesar de o seu projecto inicial pretender abordar estas três áreas²⁸, Agostinho tratou somente da primeira, *a palavra*, o que, diga-se de passagem, foi uma pena, pois no domínio da melodia e do canto ficaram perdidos para sempre elementos essenciais para uma História da Música tardo-antiga.

Nesta obra, segundo o procedimento escolar em que exercitava os seus alunos, começa por dar uma definição de música: ela é a «*scientia bene modulandi*», «ciência de bem modular»²⁹. Ora *modulari* vem de *modus*³⁰, termo este que, conjugado com o de *numerus* e de *mensura*, ocupa um lugar central no pensamento de Agostinho, designando a estrutura essencial da realidade: é uma espécie de acorde perfeito que constitui todas as coisas – *unidade, beleza e ordem*, diz o *De Trinitate*³¹ –, já a antecipar o pensamento medieval dos transcendentais, onde todo o ser é *unum, bonum, verum (et pulchrum)*.

É verdade que a ideia de um acorde perfeito constituinte de todos os seres é de origem pitagórica, platónica e neoplatónica. E nestas filosofias a especulação sobre a música articula-se com uma reflexão matemática sobre o *número numerante* da realidade, gerador da beleza, da ordem e da harmonia cósmica e ética, i.e., dos *números numerados* segundo os princípios do limite e da proporção. O jovem Agostinho conhece bem estas especulações³². Mas o Agostinho convertido lê igualmente no Livro da Sabedoria que Deus criou todas as coisas «*com conta, peso e medida*» – «*omnia mensura et numero et pondere disposuisti*»³³. Deste modo, a ideia agostiniana de música reconduz as especulações e as aritmosofias filosóficas sobre a música, ao seu verdadeiro princípio, ou seja, ao acto criador de Deus. Compreendemos, assim, que Agostinho considere que a música verdadeira não é a executada, mas o princípio musicante do real. A essência da música é uma *ars divina*. O músico profissional³⁴, aquele que toca e canta, ou procura aproximar-se o mais possível desta ciência criadora ou jamais será músico, mesmo que seja o mais exímio executante. Mas será possível ao músico profissional imitar música originária e divina? Em parte pelo menos é possível, não tanto com o seu instrumento, mas antes com a sua vida. Porque o homem é *imago Dei*, justamente ao nível do acordo entre a memória, a inteligência e a vontade. E o intervalo que há entre imagem e semelhança – *imago et similitudo* – repercute-se na progressão da alma humana, a qual repete ao seu nível uma espécie de escala musical natural, uma oitava a ser percorrida ontologicamente, gnosiologicamente e eticamente³⁵.

Com efeito, a teoria da alma de Agostinho comporta um septenário essencial presente na teoria dos *setes graus da ascensão da alma*, em *De quantitate animae*, ou os sete patamares da *memoria sui*, no livro X de *Confissões*, reflexões sobre o *ordo amoris*³⁶, que se prolongam ainda nas especulações sobre a natureza da *tétrade* ou da *década*. Recorde-se, aliás, que uma das possibilidades do instrumento musical chamado

saltério era ser *decacorde*, o que, segundo a exegese simbólica da Escritura, simbolizava a atitude do homem que se volta, todo tenso para o alto, visto que este instrumento emitia sons na parte superior, onde se encontrava a caixa de ressonância³⁷. O saltério aparecia assim como o símbolo da vida contemplativa, tal como a lira da vida activa.

Portanto, porque essa ordem e harmonia superiores estão também impressas no nosso espírito, e pode purificar-se o *olho da mente*, a fim de contemplar primeiro em si, depois em Deus, tais divinas proporções. Este sentido inato musical, apesar de obscurecido pelo pecado³⁸, está ainda presente nas massas ululantes, diz Agostinho, quando se deleitam sensivelmente com uma boa execução musical e apupam e gritam aos maus executantes. Nas massas circenses não há ciência da música em si, é verdade, mas julgam segundo o sentido inato da proporção e da desproporção que permanece inadmissível no fundo das suas almas, e até mesmo dos corpos: v.g., na pulsação sentida nas veias, nas batidas do coração, no ritmo respiratório, etc.³⁹

Decorre daqui a sua crítica feroz aos histriões e aos artistas vendilhões da música. Se a música fosse apenas uma arte de executar, não se diferenciaria da actividade das araras, dos corvos e dos papagaios. E o próprio rouxinol levaria a palma a muitos executantes profissionais. E conclui: «*Se os flautistas, os tocadores de lira e outros que tais, possuem a música, penso que nada há de mais vil que esta disciplina*»⁴⁰. Compreende-se bem em que sentido, para Agostinho, a música é uma arte liberal: ela não pode ser vendida, trocada, não pode ter como fim o lucro ou o louvor público, pois toda a música é um dom de Deus⁴¹, é *imitatio Dei*, uma participação na obra criadora e, por isso, tem um fim em si mesma – *propter se*. Todos os que a tratam como meio para outra coisa desprezam-na e aviltam-na, mesmo que não o saibam⁴².

Agostinho assume deste modo a tradição anterior que fala de dois tipos de música: a *musica sapientis* e a *musica luxuriantis*⁴³. E ele próprio, Agostinho, Bispo de Hipona, sentia bem as dificuldades entre,

por um lado, manter-se na contemplação noética e especulativa da harmonia pura, e, por outro, resistir ao enfeitiçamento que melodia executada exercia sobre os seus sentidos e emoções. Um célebre texto de *Confissões* (X, xxxiii, 49-50) dá-nos bem conta desta tensão, entre o fascínio e a recusa. Citemo-lo na íntegra, pois é assaz significativo para a compreensão desse estado de espírito e da ambivalência que a música executada nele gerava.

«*Os prazeres do ouvido enredaram-me e subjugaram-me (...) 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, [as melodias] procuram no meu coração um lugar de alguma dignidade, mas apenas lhes concedo 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 afectos 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, (...) engana-me muitas vezes, quando o sentimento não acompanha a razão de modo a ir resignadamente atrás dela, 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, 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 recordo 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 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 irrevogável, 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 afecto 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!»

A ambiguidade para com a música executada, presente em outros autores cristãos que já vimos, é aqui sentida de modo intensíssimo. Por um lado, os coros musicais provocam em Agostinho um prazer e emoção tão intensos, que facilmente o levavam às lágrimas; por outro, sente que devia combater esses prazeres sensíveis do ouvido e transmutá-los em elevação espiritual.

O problema não reside na beleza sensível da música, pois também ela é *numerada*, quer dizer, participa na beleza da harmoniza ideal e divina⁴⁴, mas no estado da alma. Por isso, a música não deve ser desprezada nem deve ser hiper-valorizada, como faziam os pagãos. É preciso previamente uma autognose, um conhecimento de si próprio e do seu estado: «*nosce teipsum*». Quer dizer, é preciso afinar o nosso próprio instrumento interior. No âmbito dessa autognose, a beleza da música – e a beleza em geral – é como uma tábua que flutua num mar agitado: nem devemos rejeitá-la, nem nos devemos instalar definitivamente nela. De-

vemos usá-la para nos salvar das vagas. Assim como Paulo afirmava⁴⁵ que o visível nos conduz ao invisível, assim também o audível nos conduz ao inaudível da essência musical, ao *verbum interius* que canta em silêncio: «*et quiescente lingua ac silente gutture canto quantum volo*» / «com a língua em repouso e a garganta em silêncio, canto quanto quiser»⁴⁶. É neste silêncio que ressoa para a mente uma melodia, em comparação com a qual «tudo o mais é balbúrdia: esse “ouve interiormente o canto da razão”. Nos seus ouvidos virá assim desaguar a onda suave de uma música que nasce da eternidade: “Quando o mundo não faz ruído, os ouvidos do coração escutam algo de mavioso e doce, procedente daquela eterna e perpétua festividade”.»⁴⁷ Pode dizer-se, pois, com Henri Marrou, que «*para lá de toda a música carnal, a reflexão [agostiniana] chega a descobrir uma música mais perfeita, música totalmente racional, feita já não de impressões sensíveis, mas de valores matemáticos, absoluto e eternos; música que a música sensível não realiza senão imperfeitamente, ainda que esta participação imperfeita já lhe dê uma grande beleza.*»⁴⁸

Todavia, para lá destas evidentes dimensões litúrgicas, eclesiológicas, psicológicas, matemáticas e até mesmo místicas da música, impõe-se aprofundar mais o que acima já tínhamos referido: a teologia da criação como lugar natal da reflexão agostiniana sobre a música. Pois podemos dizer que música nos conduz ao coração do pensamento agostiniano.

Para Santo Agostinho, só Deus é um verdadeiro músico, pois n'Ele dizer é criar, e criar é musicar e modular, porque Ele é o *summus modus*⁴⁹. «*Tudo criastes com conta, peso e medida*»⁵⁰. «*Numerus, pondus, mensura*»: eis o acorde fundamental e o compasso ternário que estruturam a criação *ab origine*. Quando, no livro XI de *Confissões*⁵¹, se pergunta de que modo aconteceu a criação, responde: «*É necessário concluir que falastes e os seres foram criados. Criaste-os pela vossa palavra.*» A ideia bíblica de que Deus cria pela Palavra é desenvolvida e transfigurada, por Agostinho, num sentido eminentemente musical

septenário: é modelo do *Hexaëmeron*, i.e., da narrativa dos seis dias da criação, mais o sétimo de descanso, que preside à composição polifônica de toda a realidade. Em Deus criar é o mesmo que dizer, ou poetar, no sentido da *poiesis* originária. Neste sentido, relendo o *Gênesis*, em vez de lermos «Deus disse», será mais correcto interpretar «Deus cantou» e as coisas «foram cantadas». Não como coisas discretas, separadas entre si, mas como uma grande partitura de relações e interconexões. Deus é, pois, o grande *Poeta* e a criação é o seu *Poema* – «ordo pulcherrimus rerum», «pulcherrimum carmen», «pulchritudo» e «carmen universitatis»⁵². Música, enfim, que a sua bondade e providência ainda não acabaram de cantar, mas que continua até ao fim dos tempos como *creatio continua* constituindo a história, com os seus altos e baixos. Num texto particularmente eloquente a este respeito, a *Carta* 138, 5, afirma:

«Assim vai transcorrendo a formosura das idades do mundo, como um grande cântico de um inefável cantor (carmen ineffabilis modulato- ris) para que os que adoram dignamente a Deus enquanto dura o tempo da fé, passem à contemplação da eterna formosura.»

Só Deus, portanto, é um cantor verdadeiramente original: não canta sons, melodias ou compassos que outros compuseram, mas cria tudo do nada, *ex nihilo*. Eis uma teoria musical da novidade absoluta. A criação inteira, o *kosmos*, é assim um imenso conjunto de diferentes acordes musicais, uma polifonia de compassos e de ritmos, sendo mesmo admissível alguma dissonância⁵³, para que no fim o conjunto tenha a ainda mais beleza. Encontra-se aqui a *essência musical do tempo e da história*, segundo a feliz expressão de Henri Irénée Marrou, e na qual o enigma do tempo humano encontra a sua melhor explicação:

«Vou recitar um hino que aprendi de cor. Antes de principiar a minha expectativa estende-se a todo ele. Porém, logo que o começar, a minha memória dilata-se, colhendo tudo o que passa de expectativa para o pretérito. (...) Ora, o que acontece em todo o cântico, isso mesmo sucede em cada uma das partes, em cada uma das sílabas (...) e em

*toda a vida do homem, cujas partes são os actos humanos. Isto mesmo sucede em toda a "história dos filhos dos homens", da qual cada uma das vidas individuais é apenas uma parte.»*⁵⁴

Esta visão musical da história continua na *Carta*, 166, 5, 15: *«Aos mortais que têm almas racionais, a prodigalidade de Deus concedeu a música, ou seja, a ciência de bem modular, a fim de nos ensinar uma grande coisa. O artista que compõe um poema sabe que tempos há-de dar a cada palavra, para que a sucessão das notas da canção seja bela. Quanto mais faz Deus, que não permite que vão passando com maior rapidez ou lentidão do que a exigida por uma modulação prevista e pre-determinada, os espaços de tempo nas naturezas que nascem e morrem. Como as sílabas e as palavras, são elas as partículas deste tempo no admirável cântico das coisas que passam. É que a sabedoria divina pela qual foram criadas todas as coisas é muito superior a todas as artes.»*

Mas que nome tem a Palavra cantada que criou os seres, o tempo e a história? Aqui é toda a teologia joânica que converge para Agostinho: o *Lógos* criador, o princípio, é Cristo, porque «no princípio era o Verbo e tudo foi feito por Ele.»⁵⁵ O Pai criou cantando, dizendo todas as coisas no seu Verbo⁵⁶, e o tempo e a história são esse canto continuado: um canto no princípio, no meio e no fim, porque o Verbo Encarnado é o centro da História – «E o Verbo fez-se carne...». A carne humana, a santa Humanidade de Cristo é o mais belo canto de Deus⁵⁷. Deste modo, a teoria musical agostiniana, entre a criação e a escatologia, por via da doutrina da Encarnação, é radicalmente cristológica. Aliás, a nossa voz, exteriorizando o verbo interior, repete à sua maneira a Encarnação do Verbo⁵⁸.

Mas, ultimamente, o modelo mais perfeito de toda a Música é o próprio Deus-Trindade, porque a Trindade é uma comunhão harmónica, é o Acorde l'perfeito e o supremo Ternário que toda a realidade imita ou procura imitar. Deste modo, a Verdade de todas as coisas é a mais bela harmonia: *«Deus olhou todas as coisas que tinha feito: e eram todas muito boas!»* – *«Viditque Deus cuncta quae fecit et erant valde bonae»*⁵⁹.

Notas

- ¹ Cf. *L'Épopée de Gilgameš. Le grand homme qui ne voulait pas mourir*, (traduit de l'akkadien et présenté par Jean Bottéro), Gallimard, Paris, 1992, p.184, n.2.
- ² 1 Sm 16, 14-23.
- ³ Ex 28, 35.
- ⁴ *República*, 401 d; *Leis*, 673 a.
- ⁵ *República*, 401 d-e, *Leis*, II, 669 e; 670 a.
- ⁶ *República*, 398 c - 399 e; *Leis*, 812 c - 813 a.
- ⁷ Cf. Théodore GÉROLD, *Les Pères de l'Église et la Musique*, Imprimerie Alsacienne, Strasbourg, 1931 (nv. ed.: Minkoff Reprint, Genève, 1973, p.3). A afirmação genérica é algo gratuita.
- ⁸ CÍCERO, *Pro Roscio Amerino*, 134; AGOSTINHO, *Enarrationes in Psalmos*, 41, 9.
- ⁹ *Stromata* VI, 90.
- ¹⁰ *Pedagogo*, II, 44.
- ¹¹ *Enarrationes In Psalmos*, I, 3.
- ¹² *Adversus Haereses*, XXV, 41; cf. Agostinho, *De Trinitate*, XII, xi, 16, onde o movimento coleante da serpente é associado à *fornicatio animi*.
- ¹³ *Epistula* 107.
- ¹⁴ *Carmina*, III, 7, 27.
- ¹⁵ PG, IV, 156.
- ¹⁶ Cf. *Leis*, 653 d.
- ¹⁷ São Basílio, *In Hexaëmeron*, IV, 1; Tertuliano, *De spectaculis*, 17.
- ¹⁸ *De vita contemplativa*, 892 ss.
- ¹⁹ Cf. *Psaumes des errants. Écrits manichéens du Fayyūm* (par André Villey), Paris, Cerf, 1994
- ²⁰ O que não quer dizer que os primeiros cristãos também não tivessem incorporado elementos musicais gregos, aspecto o que descobertas recentes demonstraram (*papiros de Oxyrhynchos*).
- ²¹ *Apologeticum*, XXXIX, 18: «Post aquam manulem et lumina, ut quisque de scripturis sanctis vel de proprio ingenio potest, provocatur in medium Deo canere.»

- ²² Originária da Síria, segundo Teodoreto de Cyr (*Historia Ecclesiastica*, II, 9).
- ²³ IX, 7, 15.
- ²⁴ *Contra Auxentium*, XVI, 1017; cf. Théodore GÉROLD, *Les Pères de l'Église...*, p.85.
- ²⁵ V.g., pelos tradutores da nova edição portuguesa de *Confissões*: cf. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, «Notas Prévias à tradução», in Santo Agostinho, *Confissões*, Lisboa, IN-CM, 2001, pp. IX-XII.
- ²⁶ Artur MORÃO, «A música como realidade e como metáfora, nas *Confissões*», in *Actas do Congresso Internacional As Confissões de Santo Agostinho, 1600 anos depois: presença e actualidade*, Lisboa, 13 a 16 de Novembro de 2001, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2002, pp. 729-744.
- ²⁷ «Que ensine, que agrade, que comova». Cf. *De Doctrina christiana*, 4, 26.34, seguindo o *De Oratore*, de Cícero.
- ²⁸ *Epistula* 101
- ²⁹ *De musica*, I, 2, 2; cf. Henri DAVENSON, *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1942.
- ³⁰ *De musica*, I, 2, 2; I, 2, 3.
- ³¹ *De Trinitate*, VI, x, 12.
- ³² *De musica*, I, 7, 3; 10, 17; 11, 18-19; 12, 20-26.
- ³³ *De beata uita*, 1, 9: «Modum, inquam, suum a natura constitutum habent omnia corpora, ultra quam mensuram progredi nequeant.» (cf. *De quantitate animae*, 17, 29)
- ³⁴ Cf. *De Musica*, VI, iv, 7.
- ³⁵ Artur MORÃO, «A música como realidade e como metáfora...», p. 741: «A junção do canto e da vida, isto é, o canto integral da existência, pressupõe, na antropologia agostiniana, a unidade inseparável do *esse*, do *nosce* e do *velle*. A sua expressão é a *ordinata dilectio*...».
- ³⁶ Cf. Artur MORÃO, «A música como realidade e como metáfora...», p. 736; Hannah ARENDT, *Der Liebesbegriff bei Augustinus*, Berlin, Von Julius Springer, 1929 (trad. francesa, *Le Concept d'Amour chez Augustin. Essai d'interprétation philosophique*, trad. fr. Anne-Sophie Astrup, Paris, Payot & Rivages, 1999); Remo BODEI, *Ordo Amoris. Conflitti terreni e felicità celeste*, Bologna, il Mulino, 1991.
- ³⁷ Cf. *Confissões*, III, viii, 16; *Enarrationes in Psalmos*, 143, 9; *Sermo*, 9, 5.
- ³⁸ *De Musica*, VI, vi, 7.
- ³⁹ *De Musica*, VI, iii, 4.

A PRESENÇA AGOSTINIANA NA DIOCESE DE LEIRIA

Sumário

- 1 – As ordens agostinianas na diocese de Leiria
 - 1.1 – Cónegos Regrantes de Santa Cruz de Coimbra
 - 1.2 – O convento e igreja de Santo Agostinho de Leiria
 - 1.3 – Convento do Bom Jesus em Porto de Mós
 - 1.4 – Ordem dos Cónegos Regrantes de Santa Cruz e das Irmãs de Santa Cruz, em Fátima
- 2 – Algumas notas sobre o culto de Santo Agostinho na diocese de Leiria
 - 2.1 – Imagem de Santo Agostinho na capela de Santa Marta, paróquia de S. Eufémia
 - 2.2 – Fresco de Santo Agostinho na capela da Conceição, freguesia do Olival
 - 2.3 – Quadro de S. Agostinho na Sé de Leiria
 - 2.4 – Capela de Santo Agostinho no lugar da Charneca (actual Vilar dos Prazeres, Ourém)
 - 2.5 – Imagem de Santo Agostinho, na igreja paroquial de S. João de Porto de Mós
 - 2.6 – Imagem de Santo Agostinho, na igreja paroquial dos Marrazes
 - 2.7 – Medalhão pintado de Santo Agostinho, na igreja paroquial do Juncal
 - 2.8 – Hospital de Santo Agostinho de Vila Nova de Ourém
 - 2.9 – Santo Agostinho, padroeiro da diocese de Leiria
 - 2.10 – Igreja de Santo Agostinho de Leiria, entregue à diocese de Leiria e restaurada

Notas

Ficaram impressos na minha memória dos 50 anos que passaram, desde 1954, em que era seminarista menor, em Leiria, alguns acontecimentos marcantes na vida da cidade, que se verificaram então. Um deles foi a celebração do ano mariano de 1954, com que o Papa Pio XII quis assinalar o centenário da definição dogmática da Imaculada Conceição, que teve em Leiria uma comemoração condigna. Um dos pontos altos que recordo, foi um grande concerto coral que juntou no antigo Teatro D. Maria Pia, sob a chefia D. José Pais de Almeida e Silva, os dois grupos corais masculinos existentes na cidade: o “Orfeão de Leiria” e a “Schola Cantorum” do Seminário Diocesano, que precisamente nesse ano, transitava da regência do Cónego João Pereira Venâncio, que nesse ano fazia cinquenta anos de vida (estamos a celebrar o centenário do seu nascimento), 25 anos de sacerdócio e era nomeado bispo auxiliar de Leiria, para a do jovem maestro Carlos da Silva, regressado de Roma.

Também recordo as brilhantes comemorações do VII Centenário das Cortes de Leiria de 1254, com o solene “Te Deum” na Sé e a conferência do Dr. Marcelo Caetano, na igreja de S. Pedro, transmitida directamente pela Emissora Nacional.

Atribuía eu a esse ano de 1954 uma outra celebração, que também não se varreu da memória - a dos 1600 anos do nascimento de Santo Agostinho, nesta mesma igreja onde nos encontramos. Ao consultar, agora, os jornais da época, verifiquei que essa comemoração, embora iniciada realmente em 1954, com a abertura da igreja ao culto, depois de tanto tempo fechada, só veio a fazer-se no ano seguinte, com um brilhante ciclo de conferências, de 1 a 4 de Maio desse ano, e uma grandiosa festa no dia 8 de Maio, precedida de tríduo, pregado por um grande orador do tempo.