



**UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA**  
**FACULDADE DE TEOLOGIA**

**MESTRADO INTEGRADO EM TEOLOGIA (1.º grau canónico)**

**FRANCISCO MARQUES FERREIRA**

**O contributo da música para a experiência  
espiritual humana**

Dissertação Final  
sob orientação de:  
Professor Doutor João Manuel Correia Rodrigues Duque

**Braga**  
**2025**

## ÍNDICE

RESUMO.....	3
ABSTRACT.....	3
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	4
INTRODUÇÃO.....	5
CAPÍTULO 1 - A MÚSICA SEGUNDO AGOSTINHO DE HIPONA.....	7
1.1 A Estética Agostiniana.....	8
1.1.1 A atração pela beleza material.....	9
1.1.2 A estética da ordem.....	9
1.1.3 A estética da interioridade.....	11
1.2 A ideia de música em Agostinho.....	14
1.2.1 De Musica.....	16
1.2.2 A definição de Música.....	17
1.2.3 A diversidade de números presente na música.....	21
1.3 As emoções despertadas pela música.....	24
1.3.1 Os efeitos da música no humano.....	24
1.3.2 A experiência de conversão de Agostinho.....	25
1.3.3 A resposta do humano ao Deus amor.....	28
CAPÍTULO 2 - A MÚSICA DE JOHANN SEBASTIAN BACH.....	31
2.1 A vida de Johann Sebastian Bach.....	32
2.1.1 A infância e a formação inicial.....	33
2.1.2 Organista de Arnstadt.....	34
2.1.3 Organista de Mühlhausen.....	35
2.1.4 Konzertmeister de Weimar.....	36
2.1.5 Kapellmeister de Köthen.....	38
2.1.6 Kantor de Leipzig.....	39
2.2 A obra musical de Johann Sebastian Bach e a sua dimensão teológica.....	41
2.2.1 O discurso musical de Johann Sebastian Bach.....	42
2.2.2 A dimensão espiritual da obra musical de Bach.....	43
2.2.3 A dimensão simbólica.....	45
2.3 As Paixões de Johann Sebastian Bach.....	48
2.3.1 Contexto das Paixões de Bach.....	48
2.3.2 A Paixão segundo São Mateus.....	50
2.3.3 A Paixão segundo São João.....	52
CAPÍTULO 3 - A MÚSICA NA ÉPOCA CONTEMPORÂNEA.....	55
3.1 A Estética contemporânea.....	55
3.1.1 Arte e dor.....	56
3.1.2 Arte e consumismo.....	58
3.1.3 Possibilidades da arte contemporânea.....	59
3.2 A Música contemporânea.....	60
3.2.1 A Música do Período do Romantismo.....	60
3.2.2 A Música do Período Contemporâneo.....	62
3.2.3 A Música contemporânea e o desvelamento do sentido.....	63
3.3 A Música Sacra contemporânea.....	64
3.3.1 A Música sacra e a sacralidade da música.....	65
3.3.2 Relação entre repertório antigo e novas formas de expressão musical.....	66
3.3.3 A percepção da beleza pela escuta.....	68
CONCLUSÃO.....	69
BIBLIOGRAFIA.....	71

## RESUMO

Diariamente, a convivência entre o ser humano e a música é bastante frequente. Ora, se a música pode ser bastante diversificada, tendo em atenção o estilo no qual foi composta, também pode ser bastante diversificada na forma como ressoa no humano e na forma como por este é acolhida. Neste sentido, poderá a música constituir-se como uma forma concreta de encontro entre o humano e o divino? Para se responder de forma plausível e bem fundamentada a esta inquietação, o presente trabalho inicia-se com a exposição da reflexão de Agostinho de Hipona acerca da arte e da forma como poderá esta potenciar o acesso ao divino, onde se versará também sobre o papel da música no quotidiano humano. Seguidamente, utilizando-se como referência algumas obras musicais de Johann Sebastian Bach, investigar-se-á como a música, trabalhada na ótica do simbólico, pode potenciar o encontro com a Beleza. Por fim, expor-se-ão os principais desafios que na música contemporânea são colocados, por um lado àqueles que se abeiram da obra musical pela escuta, mas também aos compositores e aos seus intérpretes.

**Palavras-chave:** Agostinho de Hipona; emoções; estética; Johann Sebastian Bach; música; percepção.

## ABSTRACT

Daily interaction between humans and music is a frequent reality. With great stylistic diversity, music is also distinguished by the variety of ways it resonates with individuals and how it is received by them. In this context, can music constitute a concrete means of encounter between the human and the divine? To address this inquiry in a plausible and well-founded manner, the present work begins with an exposition of Augustine's of Hippo reflection on art as a means of access to the divine, exploring the relevance of music to the human experience. Next, using selected works by Johann Sebastian Bach as reference, the study will investigate how music, analyzed through the lens of symbolism, can enhance the encounter with Beauty. Finally, the work will discuss the main challenges posed by contemporary music, both to those who approach the musical work through listening, and to composers and performers, reflecting on the implications of these challenges for the reception and interpretation of music.

**Keywords:** Augustine of Hippo; emotions; aesthetics; Johann Sebastian Bach; music; perception.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BWV	Bach Werke Verzeichnis
Cf	Conferir
Ed	Edição
Gn	Livro do Génesis
Jo	Evangelho segundo São João
MS	Instrução sobre a música na sagrada Liturgia <i>Musicam Sacram</i>
Mt	Evangelho segundo São Mateus
PG	Patrologia Grega, editor J. P. Migne
PL	Patrologia Latina, editor J. P. Migne
Rom	Carta aos Romanos
Sb	Livro da Sabedoria
SC	Constituição Conciliar <i>Sacrosanctum Concilium</i> sobre a Sagrada Liturgia
Sl	Livro dos Salmos
TLS	Motu Próprio <i>Tra Le Sollecitudini</i>

## INTRODUÇÃO

«Como é bom dar graças ao Senhor,  
e cantar hinos ao teu nome, ó Altíssimo!»  
(SI 92 (91), 2)

Nas diversas culturas que se conhecem, desde as mais remotas até às contemporâneas, a música e a religião são fenómenos que aparecem interligados. Mas, no seio destas culturas, a forma como a música é trabalhada pode manifestar-se ambígua, na medida em que, se por um lado pode auxiliar o humano a aprofundar o sentido da realidade que o envolve e, de forma análoga, elevá-lo para Deus, por outro lado também o pode manipular, o que acaba por conduzir o humano a comportamentos que, do ponto de vista da ética, podem ser questionáveis.<sup>1</sup> Ora, a questão principal que irá orientar o presente trabalho relaciona-se com este pressuposto, ou seja, como poderá contemporaneamente a música auxiliar o humano a aproximar-se do divino? Poderão os sentidos potenciar o conhecimento de Deus e uma relação com Ele? De que forma poderá decorrer este processo?

Para a realização deste trabalho ter-se-á presente o desenvolvimento histórico, tanto das formas de expressão musical como da reflexão sobre a música. Deste modo, como ponto de partida aprofundar-se-á o pensamento de Agostinho de Hipona sobre a estética. Por meio das obras escritas por este, examinar-se-á como é que se torna possível ao humano transitar de uma manifestação sensível para uma ideia espiritual, ou seja, de que forma se poderá dar o processo de perceção da beleza. Fruto do encontro com a beleza divina, que a música potencia, inauguram-se desafios concretos para o humano e para o seu quotidiano, daí que se atentará a como poderá a música contribuir para o inaugurar de uma nova forma de habitar o mundo.

Assim, como se pode reconhecer na música esta dinâmica transformadora? Se com Agostinho de Hipona se recolherão alguns princípios basilares sobre a perceção musical, aprofundando-se, neste sentido, a definição de música apresentada por este autor, no segundo capítulo a atenção focar-se-á em Johann Sebastian Bach, onde se aprofundará a perceção musical do belo. Assim, por meio da música que Bach compôs, analisar-se-á em que medida esta permite ao humano aproximar-se do Mistério.

Começando por se contextualizar a obra de Bach, mediante uma apresentação sucinta da sua biografia, neste capítulo, tendo-se como mote a perceção da beleza por meio da música, abordar-se-ão temas como o processo de escrita musical de Bach, enquanto manifestação de uma vivência quotidiana da fé e o simbolismo patente nas suas composições, o qual permitirá observar que na música existe uma dinâmica maior que a simples conexão entre texto e som e

---

<sup>1</sup> Cf. Hans Kung, *Música y Religion*, trad. Jorge Deike Robles (Madrid: Editorial Trotta, 2008), 15.

que, por conseguinte, se manifesta capaz de transformar o humano. Por fim, comentando-se alguns excertos da *Paixão segundo São Mateus* e da *Paixão segundo São João*, observar-se-á em que sentido a meditação na radicalidade do Mistério Pascal pode iniciar um processo de conversão no humano, contribuindo, desta forma, para o seu crescimento humano e espiritual.

No terceiro capítulo, a reflexão debruçar-se-á sobre a época contemporânea. Ora, de modo a que se possa perceber melhor a condição e a forma de entender o papel da arte na cultura contemporânea, este capítulo inaugurar-se-á com a reflexão sobre dois temas específicos deste campo, neste caso, a atração estética apenas por aquilo que pode transmitir sensações agradáveis ao humano e a relação entre a arte e o consumismo. Apresentando-se um paradigma que pode ultrapassar os condicionalismos impostos à arte por estes dois fatores, seguidamente refletir-se-á, por um lado sobre a música do período romântico e a conexão entre esta forma musical e as emoções e, por outro, sobre a música contemporânea e o sentido da realidade que esta, mesmo não estando conectada primeiramente com o âmbito do religioso, pode ajudar a desvelar. Este capítulo encerrar-se-á com a reflexão sobre a música sacra contemporânea, o desafio que as novas composições musicais comportam e, retomando-se a perspectiva de Santo Agostinho sobre a percepção da beleza por meio da música, de que forma hodiernamente a escuta se poderá revelar como transformadora e transfiguradora da realidade.

## CAPÍTULO 1 - A MÚSICA SEGUNDO AGOSTINHO DE HIPONA

Na percepção auditiva da música, o humano pode fazer a experiência de descobrir e aceder a emoções de uma forma quase instintiva. Num percurso diacrónico que verse sobre a reflexão acerca da música, podem ser encontradas diversas respostas sobre a sua essência e sobre a relação desta com o meio no qual se desenvolveu. Ora, aludindo-se às formas musicais compostas no período da génese do cristianismo encontram-se influências da tradição hebraica e da tradição pagã.

Nesta ótica, Clemente de Alexandria (150-215) foi um dos primeiros Padres da Igreja que se dedicou a refletir sobre a música. A argumentação elaborada pelos escritores deste período incidiu, sobretudo, numa perspetiva de retirar da música o que não se conjugasse com a visão cristã a que a mesma deveria corresponder pois, esta ao possuir um grande poder atrativo e hedonístico, caso esta qualidade da música fosse mal interpretada e mal trabalhada, acabaria por ter reflexos negativos na vida moral do ser humano e, conseqüentemente, na sua conduta.<sup>2</sup>

Assim, nestes primórdios da Igreja, a reflexão sobre a música oscilou entre dois polos, sendo interpretada «como uma fonte de corrupção, um instrumento do demónio para a nossa perdição, mas também como um poderoso meio de ascese espiritual, uma imagem da harmonia divina».<sup>3</sup>

Neste contexto, Santo Agostinho (354-430) foi um dos Padres da Igreja que melhor expôs o papel da música na vida espiritual dos crentes. Das 105 vezes que o termo *música* é utilizado nas suas obras<sup>4</sup>, este é trabalhado de forma multifacetada. Se, por um lado, no diálogo *De musica*<sup>5</sup>, Agostinho trabalhou a música no seu aspeto mais formal e técnico, demonstrando uma grande influência do pensamento grego e refletindo sobre como a música pode ser incluída num percurso que permita contemplar Deus, nas *Confessionum*<sup>6</sup> este expôs como a experiência musical foi deveras pertinente e importante para a sua vida espiritual, em especial no momento particular da sua conversão. Por outro lado, na obra *Enarrationes in Psalmos*<sup>7</sup> podem ser encontrados diversos comentários onde Agostinho escreveu sobre a música, já não como um caminho que pode levar à contemplação de Deus, mas abordando-a, sobretudo, como uma

---

<sup>2</sup> Cf. Jorge Piqué Collado, *Teologia y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio* (Roma: Editrice Pontificia Universidade Gregoriana, 2006), 89.

<sup>3</sup> Enrico Fubini, *Estética da Música*, trad. Sandra Escobar e José Serra (Lisboa: Edições 70, 2019), 101–2.

<sup>4</sup> Cf. Maximiliano Prada Dussán, «Aproximación al sentido de la palabra *musica* en las obras de San Agustín», *Franciscanum* 56, n.º 161 (2014): 20, acedido a 10 de novembro de 2023, <https://doi.org/10.21500/01201468.754>.

<sup>5</sup> Agostinho de Hipona, *De musica*, PL 32, 1081-1193.

<sup>6</sup> Agostinho de Hipona, *Confessionum*, PL 32, 659-867.

<sup>7</sup> Agostinho de Hipona, *Enarrationes in Psalmos*, PL 36; PL 37.

resposta que o humano oferece a Deus, humano este renascido pela graça e que deve, por conseguinte, entoar um cântico novo.<sup>8</sup>

Atraído pela Beleza que tudo ordena, o pensamento do Bispo de Hipona acerca da música pode ser estruturado em três âmbitos conectados entre si, o de *beleza*, o de *música* e o de *emoção*.

## 1.1 A Estética Agostiniana

Preocupado com a busca pelo belo, Agostinho escreveu pelo ano 380 a obra sobre estética *De pulchro et apto*, estando ainda sob a influência do maniqueísmo<sup>9</sup>. Esta obra, tal como ele próprio afirmou, acabou por se perder.<sup>10</sup>

Posteriormente, no período que antecedeu a sua conversão, pelo ano de 386, e o seu batismo, que ocorreu em 387, Agostinho demonstrou uma grande preocupação por redescobrir o significado da beleza que «abre o coração humano à nostalgia, ao desejo profundo de conhecer, de amar, de ir para o Alto, para o Além de si».<sup>11</sup> Nas diversas reflexões que este elaborou sobre estética, pode-se observar que, embora seja original no pensamento, estão presente influências do mundo clássico, mais concretamente de Platão, Pitágoras, Plotino e Aristóteles.

Ao debruçar-se sobre os sentidos, ainda que por vezes estes se pautem pela ambiguidade, Agostinho inferiu que estes podem reconhecer o esplendor de toda a beleza, Deus.<sup>12</sup> Por conseguinte, a sua proposta de perceção do belo «aparece assim como um caminho da beleza à Beleza»<sup>13</sup>, onde o traço mais original da sua estética é ser uma estética da interioridade.<sup>14</sup>

---

<sup>8</sup> Pode encontrar-se esta temática em *Enarrationes in Psalmos* 32;72;94;97;99;102;148;149.

<sup>9</sup> O maniqueísmo foi uma heresia que surgiu no século III com Mani. Tendo por base o gnosticismo, defendia a existência de dois princípios criadores, sendo a matéria vista como algo mau (criada por um deus inferior) e o ato criativo como uma combinação entre a matéria (má na sua essência) e um princípio espiritual (o único que de facto é bom e, ao qual o humano deve aspirar pela libertação da matéria). Agostinho irá posteriormente ser um dos grandes refutadores desta heresia, seja pelos sucessivos sermões que pregou ou através de escritos endereçados a seguidores desta. Cf. Claudio Moreschini e Enrico Norelli, *Patrologia. Manual de la literatura cristiana antigua griega y latina.*, trad. José María Hernández Blanco (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2009), 259, 444; Johannes Quasten, *Patrologia. La edad de oro de la literatura patristica griega*, ed. Ignacio Oñatibia, 5.ª ed., vol. II (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994), 396.

<sup>10</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *Confessionum*, IV,13,20, PL 32, 701.

<sup>11</sup> Bento XVI, «Discurso Do Papa Bento XVI por ocasião do encontro com os artistas na capela sistina», acedido a 1 de janeiro de 2024, [https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2009/november/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20091121\\_artisti.html](https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html).

<sup>12</sup> Cf. Bruno Forte, «Divina Belleza. Agustín», em *En el umbral de la belleza*, trad. Adolfo Barrachina Carbonell (Valencia: EDICEP, 2004), 9.

<sup>13</sup> Forte, «Divina Belleza. Agustín», 10.

<sup>14</sup> Cf. José Acácio Castro, *Introdução à Estética e Teologia* (Porto: Universidade Católica Editora, 2018), 27.

### 1.1.1 A atração pela beleza material

Ao questionar-se inicialmente sobre o motivo do belo ser tão desejado pelo humano, Agostinho refletiu sobre a beleza ainda vista no seu patamar material, numa relação profunda com as formas corpóreas. Assim, a atração que advém da forma, origina um certo tipo de prazer no humano pois, como afirmou:

«Amamos nós alguma coisa que não seja o belo? E que é o belo? Que é a beleza? Que é que nos atrai e afeiçoa aos objetos que amamos? Se não houvesse neles certo ornato e formosura não nos atrairiam».<sup>15</sup> O humano deleita-se com o belo devido ao «ornato» e à «formosura» que este encontra contido nele. O belo pode assim atrair por si mesmo, quase numa reação imediata, na medida em que é possível contemplá-lo no quotidiano.

Na continuidade do presente texto, Agostinho começa a desvelar o que desenvolverá em obras posteriores sobre o belo e a sua essência, neste caso, um dos elementos que o constituem, a harmonia. Algo belo pode também ser assim algo que contém uma acomodação ou adequação bem conseguida, salvaguardando-se a proporção harmónica.

### 1.1.2 A estética da ordem

Por meio da harmonia, pode-se abordar e realçar uma estética da ordem em Agostinho. Abordando a estética da ordem e, partindo da afirmação de que o «belo é o que agrada por si mesmo e o conveniente o que agrada pela sua acomodação a alguma coisa»<sup>16</sup>, se se proceder a uma análise semântica do termo acomodação (*accomodatio*), denota-se uma proximidade com a noção de utilidade (*kromenon*).

Mergulhando no significado do conceito de *Kromenon* na tradição socrática, é possível denotar que, em rigor, «o belo integra e realiza a finalidade prática para que o[s] objeto[s] existe[m]».<sup>17</sup>

Utilizar como ponto de partida o conceito *Kromenon*, ajuda a ver neste conceito uma prefiguração de *Kalokagatia*, que pode ser definida como «a união do Bem e da Beleza no mesmo objeto ou ser, não existindo nenhum valor sem a complementaridade do outro».<sup>18</sup> Agostinho, querendo evitar ambiguidades que o conceito de acomodação pudesse causar, aponta para o «bem concreto que as coisas belas ajudam a realizar».<sup>19</sup>

Desta forma, destaca-se a inspiração de Aristóteles e, mais em concreto, da sua afirmação de que o belo em rigor só o é devido à racionalidade contida em si mesmo, a qual lhe

---

<sup>15</sup> Agostinho de Hipona, *Confessionum*, IV,13,20, PL 32, 701.

<sup>16</sup> Agostinho de Hipona, *Confessionum*, IV,14,24, PL 32, 703.

<sup>17</sup> Castro, *Introdução à Estética e Teologia*, 32.

<sup>18</sup> Castro, 33.

<sup>19</sup> Castro, 33.

é conferida pela harmonia presente na boa conjugação que as partes oferecem para a edificação do todo. Na edificação do todo deve-se atender a que cada parte específica funcione de forma concreta para aquilo que é chamada a ser, que esteja em conformidade à sua vocação. A causa da harmonia, que é dada a contemplar ao ser humano, reside no «Criador dos corpos [que] é o princípio de toda a harmonia e forma incriada e a mais bela de todas».<sup>20</sup>

Repare-se que no diálogo *De ordine*, Agostinho fornece mais dados acerca do belo e da forma como lhe podemos aceder partindo da perspectiva da harmonia, da racionalidade dos movimentos. Neste caso, se para uma caracterização da beleza se alude à ordem, à proporção harmónica, ao conveniente e à acomodação, também agora são incorporados dentro deste conceito a igualdade e a simetria que devem ser tidos em conta aquando da sua perceção.<sup>21</sup> Desta forma e perante a noção de belo apresentada, como se poderá definir uma categoria tão central para Agostinho como é a harmonia?

Tendo em atenção que se pode aceder ao Criador partindo da criação, nota-se que a «harmonia começa pela unidade (*uno*), imprimindo igualdade e simetria pelo governo providente da ordem em todo o universo (*uni-versum*) e em cada criatura».<sup>22</sup> Não sendo possível encontrar uma proporção adequada nas partes constituintes daquilo que aspira a ser belo e, desta forma, não se encontrando harmonia nas criaturas, o brilho irradiado da sua forma concreta acaba por conduzir a que o objeto no «seu próprio brilho [se] obscureça e tudo é confusão».<sup>23</sup>

Assim, na criação, onde também se pode encontrar a arte e, no âmbito específico deste trabalho, a música, pode-se observar que, evocando a tradição pitagórica<sup>24</sup> e a Sagrada Escritura, em especial o Livro da Sabedoria onde o hagiógrafo, tendo como interlocutor Deus, refere que «tudo dispuseste com medida, número e peso» (Sb 11, 20), é possível afirmar que todas as coisas criadas «têm a sua beleza, porque têm os seus números».<sup>25</sup> Nesta ótica e como recorda Agostinho, Deus pode ser denominado como o «número sempiterno».<sup>26</sup> No diálogo *De musica*, é fornecida uma hierarquização dos diversos tipos de números que estão presentes na

---

<sup>20</sup> Agostinho de Hipona, *De Vera Religione*, XI,21, PL 34,31.

<sup>21</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De ordine*, I,2,3, PL 32, 979-80; Agostinho de Hipona, *De Vera Religione*, XXX, 55, PL 34,146.

<sup>22</sup> Luís Evandro Hinrichsen, «A experiência estética segundo Santo Agostinho: beleza, unidade, conversão e transcendência», ed. Paula Oliveira e Silva, *Civitas Augustiniana* 3 (2014): 49.

<sup>23</sup> Agostinho de Hipona, *De ordine*, II,4,13, PL 32,1001.

<sup>24</sup> Os pitagóricos, nos quais a base do conhecimento estava assente na matemática, defendiam que tudo é constituído por números, dado que tudo o que existe pode ser explicado através de relações proporcionais. Cf. Aristóteles, *Metafísica*, A.5.985b23- 986a6.

<sup>25</sup> Agostinho de Hipona, *De libero arbitrio*, II,16,42, PL 32,1263.

<sup>26</sup> Agostinho de Hipona, *De musica*, VI,12,36, PL 32,1183; Agostinho de Hipona, *De libero arbitrio*, II,16,42, PL 32,1263.

criação e que, «desde os números materiais do objeto externo conduzem gradualmente ao alto».<sup>27</sup>

Desta proposta de Agostinho pode-se retirar que, por exemplo, na escuta de uma peça musical, deve-se estar predisposto a escutar os números presentes na harmonia e a procurar a sua fonte, o belo e o bom, e não ter outra motivação que não seja esta.<sup>28</sup>

Pelos diversos tipos de números pode-se reconhecer assim que

a ordem numérica é subjacente a toda a existência, da mais sublime transcendência, ao recanto mais escondido da criação, e é isso que permitirá afirmar quer a origem transcendente da Beleza, quer a sua manifestação absoluta na criação, revelando a onnipotência de Deus.<sup>29</sup>

A unidade, que constitui a base da harmonia, e que se pode contemplar na beleza das coisas criadas por meio dos números, não é desta forma senão um «reflexo da totalidade e unidade que se encontram em Deus».<sup>30</sup> Deste modo, é possível encontrar «na Trindade essa Unidade perfeita, o paradigma pelo qual [se] julga as harmonias corporais e, também, as harmonias da própria alma».<sup>31</sup>

Para um correto ajuizar acerca da harmonia, nesta combinação entre as emoções despertadas e o puramente sensível, a via de acesso à beleza dá-se pela interioridade do humano, onde a beleza verdadeira é alcançada através dos sentidos espirituais, explorados em analogia com os sentidos corporais<sup>32</sup> pois, no mundo sensível, apenas se podem conhecer vestígios das proporções numéricas que tudo ordenam.<sup>33</sup> Como apresenta na obra *De Vera Religione* (escrita pelo ano 390), e tendo como referência o mundo sensível, o Bispo de Hipona afirma que este necessita de um trabalho posterior, pois o humano não é capaz de captar a sua verdade de imediato. Deus é desta forma apresentado como a «beleza incorruptível», a qual se pode contemplar depois de «sanada a alma».<sup>34</sup>

### 1.1.3 A estética da interioridade

A passagem a este nível de interioridade e, inclusive, mais profundo de compreensão da beleza e a conseqüente espiritualização desta na vida de Agostinho, deve-se por um lado à sua

---

<sup>27</sup> Hans Urs Von Balthasar, *Gloria. Una estética teológica*, trad. José Luis Albizu, vol. 2 (Madrid: Ediciones Encuentro, 1986), 131–32.

<sup>28</sup> Cf. Platão, *A República*, VII, 531c.

<sup>29</sup> Castro, *Introdução à Estética e Teologia*, 35.

<sup>30</sup> Forte, «Divina Belleza. Agustín», 15.

<sup>31</sup> Hinrichsen, «A experiência estética segundo Santo Agostinho: beleza, unidade, conversão e transcendência», 50.

<sup>32</sup> Cf. Bruno Forte, 15.

<sup>33</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De ordine*, II,15,43, *PL* 32, 1014; Agostinho de Hipona, *Confessionum*, VII, 17,23, *PL* 32, 745.

<sup>34</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De Vera Religione*, III, 3, *PL* 34,134.

conversão ao cristianismo e, por outro, à leitura de obras de pendor platónico. Neste período da sua vida, «irá considerar a fruição da beleza corpórea limitada e incapaz de satisfazer o desejo humano de felicidade».<sup>35</sup>

O aprofundamento da beleza que advém diretamente dos sentidos percebe-se melhor se se tiver presente a razão principal pela qual Agostinho mostra uma certa desconfiança em relação aos sentidos, pois, ainda que a realidade seja dada a conhecer de forma objetiva, poderá ocorrer um mau juízo acerca da realidade que é percebida, em parte devido a eventuais ambiguidades que, causadas pelo pecado, desfocam e não deixam realizar um discernimento acertado sobre onde se pode encontrar a unidade harmónica conferida por Deus às suas criaturas.<sup>36</sup>

Na antropologia desenvolvida por Agostinho, entre o «sentido corporal e a razão», pode-se encontrar a imaginação.<sup>37</sup> Esta, durante o processo de interiorização da beleza, pode potenciar a criação de fantasmas que surgem por causa das ilusões que o humano cria, não para se elevar ao conhecimento de Deus, nem da própria realidade, mas para viver numa realidade alternativa criada pela imaginação, onde acaba por se alienar.<sup>38</sup>

Desta forma, tendo como mote a reflexão sobre a estética da interioridade, e enraizado no pensamento platónico, ressalta, desde logo, a preferência pelo Uno em vez do múltiplo e pelo «Belo transcendente perante as múltiplas belezas sensíveis», o qual deve conduzir a um «Princípio comum gerador de todas as coisas belas». A possibilidade de aceder ao Princípio comum, em rigor só é possível pois, como foi referido anteriormente, este torna-se acessível através da ordem na criação, conferindo-lhe «quer a existência quer a unidade que as identifica enquanto obras da criação e coisas belas».<sup>39</sup>

O acesso Àquele que tudo ordena e sustenta deve, portanto, ser potenciado mediante o reconhecimento da formosura do universo, que «não se pode compreender em geral se não tendo por base a unidade de Deus e a sua luz».<sup>40</sup> Aliás, para conhecer e reconhecer esta formosura, o humano deve conseguir desapegar-se das diversas manifestações quotidianas de beleza para que ajuize de forma crítica o que de facto lhe é capaz de mediar a beleza, pois não se deve esquecer que a mediação tem sempre «uma dimensão que não se dá imediatamente como fenómeno».<sup>41</sup>

---

<sup>35</sup> Paula Oliveira e Silva, «Agostinho de Hipona: Congruência, a dinâmica do belo», *Veritas (Porto Alegre)* 67, n.º 1 (11 de outubro de 2022): 5, acessado a 20 de novembro de 2023, <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2022.1.43271>.

<sup>36</sup> Cf. Forte, «Divina Belleza. Agustín», 18.

<sup>37</sup> Balthasar, *Gloria. Una estética teológica*, 1986, 2:123.

<sup>38</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De Vera Religione*, XXXIV, 64, *PL* 34,150.

<sup>39</sup> Castro, *Introdução à Estética e Teologia*, 29.

<sup>40</sup> Balthasar, *Gloria. Una estética teológica*, 1986, 2:103.

<sup>41</sup> João Manuel Duque, «Música e missão», *Igreja e Missão*, n.º 73 (2020): 72.

O conhecimento de Deus, que pressupõe um «perceber com a mente»<sup>42</sup>, pode ser assim descrito da seguinte forma: Pela memória interior, o humano é capaz de, por meio de um processo indutivo, posterior à estruturação do que é recebido pelos sentidos, integrar as representações dos dados recebidos na categoria do belo. Por conseguinte, torna-se possível realizar este caminho, pois o que é recebido pelos sentidos contém «vestígios do Belo, participando da Beleza Universal que tem origem em Deus».<sup>43</sup>

Assim, a experiência de encontro com a beleza que Agostinho viveu e que transmitiu de forma apaixonada, é uma experiência de «conversão da estética comum a outra superior»<sup>44</sup>, que atinge o seu apogeu no livro X das *Confessionum* quando este reconhece:

Tarde Vos amei, ó Beleza tão antiga e tão nova, tarde Vos amei! Eis que habitáveis dentro de mim, e eu lá fora a procurar-Vos! Disforme, lançava-me sobre estas formosuras que criastes. Estáveis comigo e eu não estava convosco! [...] Brillhastes, cintilastes e logo afugentastes a minha cegueira! Exalastes perfume: respirei-o, suspirando por Vós.<sup>45</sup>

Desta maneira, na beleza que atrai devido aos vínculos de amor, é possível encontrar uma atração e exigência de resposta ao Deus Amor, que

é esta Beleza, originária e última; por isso, a beleza mundana, eco da origem divina e profecia do cumprimento na pátria, é o caminho que conduz a Ele, se percorrendo-o não se detém no penúltimo, senão que se deixa atrair para a fruição suprema. De forma em forma, de espécie em espécie tudo vem de Deus Trindade, que é amor e tudo tende ao amor da Trindade.<sup>46</sup>

No gozo que a beleza de Deus oferece, pode-se reconhecer a meta da verdadeira felicidade. Agostinho refletiu sobre este aspeto em particular na obra *De Beata Vita*, onde é reproduzido o diálogo que decorreu em Cassiciaco, no ano de 386, por altura do seu aniversário, refletindo sobre a dicotomia entre os bens materiais e os bens espirituais.<sup>47</sup>

Ao refletir sobre os bens que o humano pode eventualmente possuir e sobre as características destes mesmos bens, Agostinho esclareceu que estes devem ser algo «permanente e seguro, independente da sorte, não sujeito às vicissitudes da vida».<sup>48</sup> Tanto no seu tempo como no presente, não é totalmente desconhecido casos de pessoas que, de acordo com uma opinião generalizada, usufruem de uma vida feliz devido aos imensos bens materiais possuídos e que, de um momento para o outro, perdem tudo devido à imprevisibilidade da vida humana.

---

<sup>42</sup> Agostinho de Hipona, *De ordine*, II,2,5, PL 32, 996.

<sup>43</sup> Castro, *Introdução à Estética e Teologia*, 30.

<sup>44</sup> Balthasar, *Gloria. Una estética teológica*, 1986, 2:97.

<sup>45</sup> Agostinho de Hipona, *Confessionum*, X,27,38, PL 32, 795.

<sup>46</sup> Forte, «Divina Belleza. Agustín», 21.

<sup>47</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De Beata Vita*, I,6, PL 32, 962.

<sup>48</sup> Agostinho de Hipona, *De Beata Vita*, II,11, PL 32, 965.

Preocupando-se e amando os bens que por si mesmos não podem ser seguros, o humano não consegue, desta forma, viver livre de todo o tipo de receios e ansiedades.

Nesta busca pelo que de facto pode conceder uma vida verdadeiramente feliz a todo o ser humano, o Doutor da Graça defende que se pode encontrar a verdadeira felicidade em Deus que, depois de contemplado, «segue-se o deleite da alma na suprema beleza, que será estável e pleno, uma vez que o seu objeto já não é mutável, mas é o próprio belo inteligível e puro».<sup>49</sup> Assim, «é feliz o que possui Deus».<sup>50</sup> O verdadeiro sábio, aquele que sabe o valor da felicidade perene, é aquele que pauta a sua vida por Cristo que, sendo a Verdade (cf. Jo 14,6), encerra também em si a Medida por excelência.<sup>51</sup>

Em todos os aspetos elaborados acerca da estética da ordem foi destacada a importância dada à harmonia, onde o humano, «avaliando o Belo e nele se alegrando, está em relação com a criação, consigo mesmo e com a Unidade perfeita, causa da beleza contemplada».<sup>52</sup>

Neste sentido, é possível destacar um duplo movimento despertado pela Beleza, na qual o núcleo de atração reside num processo de conversão ao divino.<sup>53</sup> Num movimento descendente, encontra-se a Beleza incarnada que, assumindo uma forma humana, torna-se acessível a todos os seres humanos. Estes, dando-lhe uma resposta de autêntica liberdade e, deixando-se cada vez mais enamorar por Ele, percorrem o movimento oposto, tendo em vista a sua contemplação.<sup>54</sup>

## 1.2 A ideia de música em Agostinho

Como foi observado na parte antecedente, a percepção da beleza dá-se pelo reconhecimento da harmonia, da congruência das partes de algo, onde os números têm uma influência muito grande, pois contêm a capacidade de tudo ordenar. Embora a percepção que Agostinho tenha da música seja marcada pela época em que este viveu, não deixa de ser oportuno indagar pelo seu pensamento a respeito da arte dos sons.

Na Antiguidade, a música estava em profunda reciprocidade com a poesia e a reflexão sobre esta assentava em dois eixos, o da música puramente teórica e o da música enquanto executada. No mundo grego repara-se que a dimensão que predominava no trabalho teórico sobre a arte dos sons era a sua dimensão ética. Neste aspeto, era conhecida a força emotiva que

---

<sup>49</sup> Silva, «Agostinho de Hipona», 6.

<sup>50</sup> Agostinho de Hipona, *De Beata Vita*, II,11, PL 32, 965.

<sup>51</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De Beata Vita*, IV,34, PL 32, 975-6.

<sup>52</sup> Hinrichsen, «A experiência estética segundo Santo Agostinho: beleza, unidade, conversão e transcendência», 51.

<sup>53</sup> Cf. Hinrichsen, 36.

<sup>54</sup> Cf. Forte, «Divina Belleza. Agustín», 19.

a música continha e que podia manipular os seres humanos para certos tipos de comportamentos, como também eram conhecidos os benefícios que a música podia conter para a educação, através do impulso que concedia à palavra.<sup>55</sup> Vista a música numa dimensão utilitarista, também podia contribuir de forma muito favorável para a purificação da alma, fosse pela imitação da virtude ou pela imitação do próprio mal que se queria erradicar.<sup>56</sup>

No encontro entre o cristianismo e a música, pela utilização profana desta, os Padres da Igreja viram que a música continha uma peculiar capacidade de atração, o que contribuía para uma melhor difusão de certos ideais. Também numa perspetiva cosmogónica cristã, como a música é vista tendo em atenção que foi criada por Deus, a argumentação dos Santos Padres incidia sobretudo numa ótica em que se evitasse a deturpação da mesma, onde, em vez de indicar um caminho de salvação, apontaria para um caminho de ilusão e sedução.<sup>57</sup> Desta forma, pela música, como Agostinho desenvolveu, o humano pode fazer a experiência de realizar um percurso da «esfera do sensível para a esfera espiritual do ritmo [que] vem de forma espontânea por uma espécie de ordenamento providencial devido à criação divina do humano».<sup>58</sup> Como tal, a beleza material em si não é má, embora o maior risco que contenha seja o de extremar uma das partes na experiência espiritual, o que conduz a que o humano obtenha um gozo supremo na beleza sensível sem conseguir contemplar a sua fonte.

Assim, partindo desta ótica, na reflexão dos Padres da Igreja surgiu a consideração sobre a música, na qual o humano, sendo um ser comunitário, desde cedo sentiu a necessidade de comunicar com os demais humanos que com ele partilham da natureza racional e, deste modo, «fixou sons que tivessem uma significação».<sup>59</sup> Os Padres da Igreja realçaram, em igual medida, a capacidade evangelizadora da música, a qual pode contribuir para «a glorificação de Deus, a edificação dos fiéis, o elevar o pensamento destes para as coisas celestes e confirmar a sua fé»<sup>60</sup>, a capacidade de «evocar a transcendência», contendo uma «capacidade de manifestação festiva da transcendência», que funciona como «elemento unificador, formador e envolvente do homem».<sup>61</sup> Também Agostinho sentiu, na sua própria vida, os elementos referidos. Se se

---

<sup>55</sup> Cf. Fubini, *Estética da Música*, 86; Platão, *A República*, IV.424c.

<sup>56</sup> Cf. Fubini, *Estética da Música*, 88–89.

<sup>57</sup> Cf. Collado, *Teologia y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio*, 89.

<sup>58</sup> Pierangelo Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2005), 66.

<sup>59</sup> Agostinho de Hipona, *De ordine*, II,12,35, PL 32, 1012.

<sup>60</sup> Collado, *Teologia y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio*, 91.

<sup>61</sup> Collado, *Teologia y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio*, 93.

atender à sua conversão, observa-se a importância que a música teve neste momento específico da sua vida e que acabou por transformá-la por completo.<sup>62</sup>

### 1.2.1 De Musica

Durante a sua estadia em Milão, Agostinho começou a escrever o diálogo *De Musica*, fruto do desejo de aprofundar a reflexão sobre as artes liberais. Estas permitem realizar a proposta da estética da interioridade, ligando a dimensão sensível à sua origem, Deus<sup>63</sup>; deste modo, são «consideradas como indispensáveis para a formação intelectual do filósofo cristão»,<sup>64</sup> pois, como recorda Agostinho, potenciam um caminho para as «coisas divinas» de forma que, para além de crer nestas também se possa «contemplá-las, entendê-las e guardá-las». Neste caso, a fronteira entre o fim do «proveito da vida» e da «contemplação e conhecimento das coisas» que potenciam as artes liberais, é muito ténue, devendo o humano estar consciente de que, utilizando mal as artes liberais, poderá ficar ou «escravizado pelos apetites»<sup>65</sup> ou permanecer num estado em que não lhe seja possível emitir ou receber conhecimento algum.

É muito provável que só tenha concluído a redação do diálogo após a receção do batismo e da sua ida para África, por volta do ano 391. Nestes seis livros escreveu, acima de tudo, sobre o ritmo, embora tivesse manifestado a vontade de escrever também sobre a melodia. Enquanto que nos cinco primeiros livros aborda questões relativas à música, incidentes, sobretudo, numa perspetiva filosófica, de inspiração pitagórico-platónica, no último livro deste diálogo denota-se, de forma muito vincada, a mudança de paradigma e da linha de orientação e de aproximação ao estudo da música, sendo assim possível encontrar uma leitura teológica desta, segundo a qual o grande objetivo da perceção dos números é a contemplação do amor de Deus.

Assim, como o próprio afirmava ao destacar o último livro da obra *De Musica*, é possível que, partindo das realidades sensíveis e dos números que estas contêm na sua essência, chegar aos números das realidades imutáveis, conduzindo este caminho ao conhecimento de Deus por meio da criação.

Ao adentrar-se pelo texto, observa-se que o Agostinho filósofo (associado aos primeiros livros) aborda a questão musical vendo o seu fim na própria música e como esta o pode alcançar, ao ter presente a perfeição da harmonia, do modular bem. Por outro lado, no Agostinho teólogo (associado ao último livro), passa-se para uma perceção e estudo da música tendo como grande

---

<sup>62</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *Confessionum*, VIII,12,29, PL 32, 762.

<sup>63</sup> Cf. Dussán, «Aproximación al sentido de la palabra musica en las obras de San Agustín», 24.

<sup>64</sup> Paloma Otaola, «La música como ciencia, en san Agustín», ed. José Anoz Fortunato Pablo, *Augustinus*, n.º 166–167 (1997): 339.

<sup>65</sup> Agostinho de Hipona, *De ordine*, II,16,44, PL 32, 1015.

orientador Deus. Sem renunciar a colocar de relevo a ambivalência da música (pela capacidade atrativa que contém), vê que esta pode ser um *locus theologicus*, onde se pode dar a percepção do Mistério. Pode, portanto, ser visto em Agostinho o paradigma de, pela música, se partir do infinito para o finito, no sentido em que «a experiência do Mistério, que se realiza através da música, leva a uma certa compreensão da realidade».<sup>66</sup>

Ao aprofundar as relações entre os diversos números que a música contém, Agostinho constata que, tal como foi apontado na secção anterior acerca da estética da ordem, estes são responsáveis por conferir ordem e harmonia ao movimento interno da música, o que poderá oferecer a esta uma introdução na categoria do belo, tendo em atenção que enquanto o som pode passar, mesmo que gravado na memória, o número eterno permanece, pois é imortal.<sup>67</sup>

### 1.2.2 A definição de Música

Inspirando-se em Marco Terêncio Varrão (116-27 a.C.), o Bispo de Hipona define a música como «a ciência de bem modular».<sup>68</sup> Esta definição irá estar muito presente nos autores da Idade Média, que vêm em Agostinho uma fonte de autoridade. Desta forma, pela definição apresentada, é possível prever que a tónica que pautará todo o desenvolvimento da obra parte da «música como uma ciência racional, atividade do espírito, destacando o seu valor ético e a sua capacidade para formar o carácter do homem».<sup>69</sup> Embora num primeiro contacto com a definição apresentada esta seja quase desconhecida, o Doutor da Igreja detém-se nos pontos posteriores a explicar cada termo utilizado.

Quanto ao *modular*, Agostinho começa por referir que só se pode aplicar este conceito a algo que se mova bem, sendo que se pode definir como «uma certa habilidade de movimento».<sup>70</sup> Neste movimento, deve-se ter presente que o facto de se mover bem pode conter duas finalidades distintas. Por um lado, o mover-se bem pode estar associado a um fim fora de si mesmo, ou seja, vendo no movimento de algo um meio para alcançar um fim. Em contrapartida, também se pode encontrar o movimento que se realiza por si mesmo, onde se «busca por razão de si mesmo e por si mesmo deleita».<sup>71</sup> A influência grega presente neste primeiro conceito apresentado pelo autor torna-se bem patente, pois, nesta perspetiva, o movimento das notas musicais no interior de uma obra corresponde a um efeito específico no ser humano que, com a presença do movimento bem conseguido, torna possível estabelecer

---

<sup>66</sup> Collado, *Teologia y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio*, 109.

<sup>67</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De ordine*, II,14,41, PL 32, 1014.

<sup>68</sup> Agostinho de Hipona, *De musica*, I,2,2, PL 32,1083.

<sup>69</sup> Otaola, «La música como ciencia, en san Agustín», 339.

<sup>70</sup> Agostinho de Hipona, *De musica*, I,2,3, PL 32,1084.

<sup>71</sup> Agostinho de Hipona, *De musica*, I,2,3, PL 32,1084.

«uma relação harmoniosa entre o mundo exterior e a alma».<sup>72</sup> A música deve assim conter este movimento livre, que por si mesmo deve causar agrado.

De seguida, Agostinho explica o motivo de ser uma modulação bem realizada. Este advérbio, *bem*, tem diferentes perspetivas de interpretação pois, por um lado, há quem o conecte a uma perspetiva moral devido ao exemplo que o autor apresenta no decurso da obra; neste caso, a má modulação seria a que não se enquadrasse na situação onde a música era interpretada, o que poderia em certa medida manipular o auditório. Por outro lado, há quem relacione este advérbio com a questão da expressão.<sup>73</sup>

Neste ponto, o Bispo de Hipona reforça que «a música é a arte do movimento ordenado».<sup>74</sup> Pode encontrar-se este movimento ordenado numa peça onde se encontre inerente um princípio harmónico, mas também onde ocorre uma «perfeita correspondência entre ritmo, melodia e texto poético».<sup>75</sup> Como este movimento harmónico, que pela forma como os sons estão relacionados e trabalhados já causa por si mesmo um certo prazer, é necessário reforçar pelo advérbio *bem* a forma como se deve trabalhar a música, pois só assim se pode afirmar que «as artes são um movimento que se realiza apenas por meio da razão, movimento que permite descobrir princípios ordenadores. No caso da música, princípios ordenadores dos números no tempo».<sup>76</sup> Observa-se, desta forma, que deve ser tida em conta a conveniência da aplicação da modulação, tendo presente qual é o contexto para o qual se dirige a música. Mesmo que uma obra musical contenha harmonia, é necessário observar a que finalidade se dirige essa harmonia.

Por fim, detendo-se no conceito de *ciência*, deve-se observar que a música tem regras específicas, a que se deve atender no concreto dos «ritmos em si» ou sobre «os intervalos dos sons agudos e graves».<sup>77</sup> Assim, a música não é uma arte arbitraria onde se podem realizar as mais diversas experiências, mas é uma ciência.

Esta última noção revela a contraposição entre uma música executada e uma música puramente teórica, que encontra os seus fundamentos na tradição pitagórica, onde todo o cosmos pode ser interpretado tendo por base os números e as suas diversas proporções. Neste ponto específico, é possível observar que Agostinho é muito preciso nos termos que utiliza pois, nesta obra, «quando se refere à música prática emprega os termos: *cantar, cantos, cantilenas*. Pelo contrário, quando fala do aspeto teórico ou filosófico emprega o termo *música*».<sup>78</sup> Assim,

---

<sup>72</sup> Otaola, «La música como ciencia, en san Agustín», 343.

<sup>73</sup> Cf. Paloma Otaola, 343; Maria del Pilar Montero Honorato, «El libro 6 del De musica de san Agustín», ed. Jose Oroz Reta, *Augustinus*, n.º 132 (1988): 336; Luis Rey Altuna, «San Agustín y la música», ed. Victorino Capánaga e Adolfo Muñoz-Alonso, *Augustinus*, n.º 18 (1960): 198.

<sup>74</sup> Agostinho de Hipona, *De musica*, I,3,4, PL 32,1085.

<sup>75</sup> Otaola, «La música como ciencia, en san Agustín», 344.

<sup>76</sup> Dussán, «Aproximación al sentido de la palabra musica en las obras de San Agustín», 25.

<sup>77</sup> Agostinho de Hipona, *De musica*, I,4,5, PL 32,1085.

<sup>78</sup> Otaola, «La música como ciencia, en san Agustín», 351.

a música que é alvo do estudo dos filósofos, daqueles que nutrem um verdadeiro amor pela sabedoria, nada mais é que «uma música puramente pensada».<sup>79</sup> Com este substrato teórico, é possível depreender que na essência de toda a música se encontram os números que a ordenam e, conseqüentemente, permitem que esta seja concebida, por um lado, como ciência e, por outro, como bela.

A partir do desenvolvimento sobre a definição de música que Agostinho apresenta, é possível notar a novidade por ele introduzida, a qual tem como objetivo conduzir à visão de uma música que olha para além de aspetos puramente matemáticos, onde o verdadeiro objetivo da análise de todas as proporções é a busca da sua própria perfeição. Assim, perante os executores da música é necessário averiguar qual o fim que se propõem alcançar através desta.<sup>80</sup> Desta forma, o Bispo de Hipona indaga sobre a finalidade com que a música é executada, centralizando o diálogo no binómio razão e imitação.

No discernimento sobre onde se pode encontrar a ciência, se na razão ou na imitação, este observa que a música, enquanto arte, se pode praticar por meio das duas, sendo que a música enquanto ciência está associada à razão e a música advinda da imitação está conectada com a sensibilidade ou com a memória.<sup>81</sup> Deste modo, Agostinho apercebe-se que nem todos os instrumentistas têm a ciência necessária no que concerne à interpretação de um instrumento, algo que reforça ao utilizar a ironia, quando questiona sobre como poderá haver músicos que não se conseguem aproximar do sentido mais nobre e científico desta arte.<sup>82</sup>

Nesta antítese é possível reparar que

os que seguem o sentido ou percepção e confiam à memória quanto nele produz deleite, e ao mover o corpo de acordo com ela trazem um certo talento imitativo, não possuem ciência, ainda que pareçam fazer muitas coisas com perícia e domínio, a menos que dominem com clareza e verdade de conhecimento a arte.<sup>83</sup>

A grande crítica rendida aos atores e aos histriões assenta, deste modo, em dois polos. Por um lado, é possível encontrar a crítica de apenas se interessarem pela música devido às recompensas monetárias que lhes poderão advir de prestarem os seus serviços. Por outro lado, está também presente a crítica subtil a uma música que não tem a capacidade transformadora que a estética deveria ter e, quando eventualmente a tem, pode ocorrer que transforme o humano, mas com o recurso à manipulação, fazendo uso de uma modulação mal conseguida.

---

<sup>79</sup> Fubini, *Estética da Música*, 91.

<sup>80</sup> Cf. Collado, *Teologia y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio*, 104.

<sup>81</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De musica*, I,4,8, PL 32,1087.

<sup>82</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De musica*, I,4,7, PL 32,1087.

<sup>83</sup> Agostinho de Hipona, *De musica*, I,4,8, PL 32,1088.

Assim, deve-se ter presente que a música deve ser capaz de elevar o ser humano, conseguindo ir mais além do deleite instantâneo, mas, quando este objetivo não é concretizado, não deixa de ser curioso que muitas pessoas, sem terem a devida formação, aproveitam com relativa facilidade as peças que escutam. Associado à atração que certas obras musicais mais débeis suscitam, deve-se atender que estas obras não deixam de ter presente em si os números. De igual forma, no ser humano pode ser encontrado um sentido musical que lhe é inato.<sup>84</sup> Daí que, o que ocorre diversas vezes é que o humano ao ouvir uma música pode concluir que esta soa razoavelmente, ou seja, que está construída tendo por base a razão.<sup>85</sup>

Ao discutir com o discípulo sobre a ambiguidade que o canto dos atores pode comportar, é observado que a principal motivação para estes aprenderem a arte de cantar é o louvor que o público lhes pode tecer. A grande habilidade e perícia que demonstram reside no treino da imitação dos sons. Desta maneira, segundo a ótica de Agostinho, é quase impossível atribuir aos atores um conhecimento inteligível da música enquanto ciência pois não a admiram enquanto tal<sup>86</sup> e, portanto, não conseguem antever e concretizar que «o verdadeiro fim da música é a beleza».<sup>87</sup>

Toda esta recusa da música sensível que é apresentada no diálogo, deve ser interpretada a partir da sua conceção no mundo antigo. Nesta época histórica, a música puramente instrumental era considerada como «música de circo e dos jogos ou da corte do rei».<sup>88</sup> Também os responsáveis por lhe darem vida, e note-se que em rigor uma peça musical só começa a existir verdadeiramente quando é executada, viviam à margem da sociedade, isto porque um músico teve «de frequentar durante muitos anos escolas da especialidade que lhe ensinaram os rudimentos do ofício [...] que gerou uma realidade de facto separada das outras, quer na profissão de quem a pratica, quer na consideração dos filósofos, quer no juízo do público».<sup>89</sup> Esta perspetiva vingou durante muito tempo, sendo que só no século XIX é que, com Schumann, o paradigma de interpretação da música começou a fazer caminho com as outras artes.

A rutura apresentada anteriormente, no que concerne aos músicos, pode ser superada «não tanto com o seu instrumento, mas antes com a sua vida. Porque o homem é *imago Dei*,

---

<sup>84</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De musica*, I,5,10, PL 32,1089; José Maria da Silva Rosa, «Da ambiguidade da música na Antiguidade tardia e no pensamento de Santo Agostinho», *Santo Agostinho e a Cultura Portuguesa*, 2004, 156, acedido a 10 de dezembro de 2023, <http://hdl.handle.net/10400.6/6238>.

<sup>85</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De ordine*, II,11,32, PL 32, 1010.

<sup>86</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De musica*, I,6,12, PL 32,1090.

<sup>87</sup> Otaola, «La música como ciencia, en san Agustín», 351.

<sup>88</sup> Collado, *Teologia y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio*, 97.

<sup>89</sup> Fubini, *Estética da Música*, 17.

justamente ao nível do acordo entre a memória, a inteligência e a vontade».<sup>90</sup> É assim que na sua vida concreta o humano pode experimentar a música que vem ao seu encontro e desperta, através da harmonia, o desejo de aprofundar os «santuários secretíssimos» na qual esta tem origem.<sup>91</sup>

### 1.2.3 A diversidade de números presente na música

Neste aspeto, Agostinho apresenta uma progressão de como é possível que, partindo dos números sensíveis, se possa ter por meta os números espirituais no reconhecimento intelectual da beleza, onde os critérios para o reconhecimento desta se vão modelando através da reflexão, sendo o seu objetivo encontrar uma conexão bem conseguida das diversas partes (a ordem).<sup>92</sup>

Depois de no V livro ter utilizado o conceito de simetria dos versos dos diversos autores clássicos para apontar uma definição de beleza e de, até este livro, ter desenvolvido um dos mais completos tratados sobre o ritmo, no VI livro é possível encontrar como mote orientador da redação desta secção a transição do visível ao Invisível.<sup>93</sup> Neste processo a

mente é atraída pela percepção dos elos proporcionais que desenham harmoniosamente a estrutura desses nexos e avaliam de forma humana a sua validade estética. Esta disposição é ativada no confronto com as diversas experiências percecionadas, as quais se relacionam com os números gravados na memória.<sup>94</sup>

Desta forma, constata-se que todo o estilo deste último livro contrasta com os restantes livros. Uma possível explicação para esta diferença encontrada é fornecida pela própria mão de Agostinho, numa correspondência trocada com o Bispo Memorio, a quem enviou uma cópia revista deste livro, no qual «recolhe todo o fruto dos cinco primeiros».<sup>95</sup> Esta edição revista do VI livro é aquela a que, segundo alguns autores, hoje se tem acesso.<sup>96</sup>

Na chegada a este ponto de maturação do diálogo, Agostinho adverte que os destinatários do diálogo são

aqueles que, entregando-se às literaturas do século, cometem grandes erros e consumam as suas boas inteligências em bagatelas, sem saber o que é

---

<sup>90</sup> Rosa, «Da ambiguidade da música na Antiguidade tardia e no pensamento de Santo Agostinho», 153.

<sup>91</sup> Agostinho de Hipona, *De musica*, I,13,28, PL 32,1100.

<sup>92</sup> Cf. Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, 61.

<sup>93</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De musica*, VI,1,1, PL 32,1163.

<sup>94</sup> Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, 61.

<sup>95</sup> Agostinho de Hipona, *Epistola 101*, 4, PL 33, 369.

<sup>96</sup> Cf. Honorato, «El libro 6 del De musica de san Agustin», 342–43.

que nelas os deleita. Se reparassem nisto, veriam por onde podiam fugir de tais redes e qual é o lugar da segurança felicíssima.<sup>97</sup>

Neste pórtico de entrada para o VI livro, é possível denotar algumas semelhanças com o diálogo supramencionado, *De beata vita*.

Como se pode reparar, Agostinho neste livro reflete sobre como se realiza o processo de toda a estética da interioridade, aplicado neste caso concreto à música, onde distingue e hierarquiza os seguintes números: os sonantes, os oclusivos, os memorativos, os proferidos e os judicativos.

Sobre os números sonantes, Agostinho refere que estes são aqueles que existem por si mesmos e que vêm ao encontro do humano, e que, posteriormente, serão trabalhados na interioridade deste.<sup>98</sup> Assim, os números sonantes têm a sua importância no início da elevação da alma aos números superiores e espirituais.<sup>99</sup>

Numa etapa posterior, quando estes são ouvidos pelo humano, podem ser incorporados na categoria de números oclusivos, através do ato concreto da escuta de um determinado som, onde é possível distinguir entre um som que cause prazer ao ser escutado e um que não convoque nenhum tipo de adesão devido à sua qualidade.<sup>100</sup>

Voltando-se para a dimensão interior do ser humano, Agostinho explica os números restantes. Desta forma, os números memorativos são aqueles que são retidos na memória e que aí se encontram pela «atividade da alma».<sup>101</sup> Os números proferidos podem ser associados aos diversos movimentos internos do humano que, como Agostinho indica, podem ser encontrados, por exemplo, no movimento da circulação sanguínea.<sup>102</sup>

Por fim, numa posição superior a todos estes números que foram explicitados, encontram-se os números judicativos que são responsáveis por ajuizar acerca da qualidade dos restantes números. Estes podem assim traçar os critérios de acolhimento de uma melodia pois, por um lado, esta pode ser muito surpreendente e até comover bastante, mas, ao ser analisada pela alma, pode conter em si traços que contribuam para um progressivo afastamento do humano em relação a Deus.<sup>103</sup>

É assim que os números judicativos podem auxiliar a que se reveja que «a raiz do reconhecimento e da sensação agradável, da justa proporção e da justa harmonia, é o logos da alma enquanto tal».<sup>104</sup>

---

<sup>97</sup> Agostinho de Hipona, *De musica*, VI,1,1, PL 32,1163.

<sup>98</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De musica*, VI,2,2, PL 32,1163.

<sup>99</sup> Cf. Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, 64.

<sup>100</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De musica*, VI,2,3, PL 32,1164.

<sup>101</sup> Castro, *Introdução à Estética e Teologia*, 36.

<sup>102</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De musica*, VI,3,4, PL 32,1165.

<sup>103</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De musica*, VI,4,7, PL 32,1167.

<sup>104</sup> Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, 65.

Esta última categoria de números pode ainda ser

estruturada em duas categorias, os sensuais e os racionais, sendo os primeiros os encarregados da aprovação ou recusa dos movimentos agradáveis ou desagradáveis da alma, enquanto que os últimos permitem-nos considerar se o prazer é mais ou menos lícito e conveniente.<sup>105</sup>

Com esta teoria sobre os números, o Doutor da Igreja chega assim à conclusão que, embora a dimensão material do humano possa agir numa orientação distinta à que a alma deseja, é possível que, quando este é confrontado com algo que ajude a alma a atuar sobre a sua dimensão carnal, o humano possa percorrer este caminho que lhe causa prazer.

Por outro lado, se a alma não encontra algo que ajude a restituir no humano a imagem de Deus, que auxilie num percurso que tenha como meta a elevação para Deus, dá-se a experiência de fome.

Esta atuação dá-se no contexto da alma que atentamente observa a dimensão corpórea, que tantas vezes necessita de uma medicina para evitar a sua desolação. Também a própria alma pode, através da repulsa demonstrada pelos elementos sensíveis que avalia como maus para o ser humano – neste caso, a música que, perdendo a sua força atuadora, apenas reconforta o humano, sem o transformar - rejeitar e ajuizar negativamente acerca de uma obra musical.<sup>106</sup>

Para que esta fecunda relação entre matéria e alma possa ocorrer, Agostinho apresenta a definição de sentir, que, como este explica, deve ser entendida como um elemento do corpo, o qual a alma utiliza para «que incorpore o que lhe convém e [faça] resistência [...] a quanto não lhe convém».<sup>107</sup>

A alma, portanto, enquanto colabora no resfriar das inquietações e dos possíveis afastamentos de Deus, demonstra um papel de especial relevo ao contribuir para o desapego do humano às paixões desordenadas. Por conseguinte, esta pode contribuir positivamente para que o humano não seja manipulado pelas diversas melodias que ouve, o que conduz a que este possa, de verdade, ser livre.<sup>108</sup>

Desta forma, Agostinho relaciona o prazer estético com o *ethos*, no sentido em que a própria alma deseja que o humano sinta prazer naquilo que lhe convém, tendo como imperativo a busca pela beleza que o pode ordenar e que conduz assim ao gozo na Beleza suprema.<sup>109</sup> É possível reparar que as belezas inferiores, como Agostinho as denomina, não são em si mesmas más, sendo que o seu maior risco é o excesso de amor que o humano lhes pode dispensar.<sup>110</sup>

---

<sup>105</sup> Honorato, «El libro 6 del De musica de san Agustin», 350.

<sup>106</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De musica*, VI,5,9, PL 32,1168.

<sup>107</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De musica*, VI,5,10, PL 32,1169.

<sup>108</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De musica*, VI,5,14, PL 32,1170.

<sup>109</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De musica*, VI,11,29, PL 32,1179.

<sup>110</sup> Cf. Honorato, «El libro 6 del De musica de san Agustin», 348.

Assim, a música que pode fazer o humano elevar-se para Deus, é uma música que, ao ser sua mediação, ajuda a que este tenha por meta amar o belo, neste caso, o próprio Deus que vem ao seu encontro.<sup>111</sup>

### 1.3 As emoções despertadas pela música

Se nas partes antecedentes foi analisado como a música pode ser introduzida na categoria do belo, e como é possível que o humano, ao interiorizá-la e ao refletir sobre esta, possa contemplar Deus, neste ponto do presente capítulo, a atenção centra-se na dimensão interior do humano, nas emoções que a música ajuda a desvelar e, conseqüentemente, no comportamento que o humano assume perante o encontro com o Mistério. Para que ocorra este encontro, no percurso efetuado para Deus, «os nossos pés são os nossos afetos».<sup>112</sup>

Desde já, pode-se reparar que desde relativamente muito cedo se cultivou o diálogo entre a música e as emoções, embora nem sempre os interlocutores tenham sido os mesmos. Nesta perspetiva, é possível encontrar o debate sobre os efeitos que a música poderá suscitar numa sociedade e, também, o aprofundamento no que concerne à composição musical propriamente dita, ou seja, se numa obra musical o compositor pretende exprimir os seus próprios sentimentos ou se pretende despertar os sentimentos de quem escuta a obra musical por si produzida e que poderão não estar relacionados com os seus.<sup>113</sup>

A ideia subjacente a esta teoria, embora atualmente, em certa medida, se tenha superado esta visão restrita<sup>114</sup>, é a 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».<sup>115</sup> Assim, em relação à linguagem verbal, pode-se observar que a música tem a capacidade de, para além de evocar a significação de cada emoção, suscitar que o humano a possa experimentar.

#### 1.3.1 Os efeitos da música no humano

No acesso às emoções que a música oferece, para uma melhor interpretação dos seus efeitos, deve-se enveredar pelo caminho das ciências sociais e humanas, mais especificamente da psicologia. Ao explorar os principais contributos da música para a vida do humano, podem ser observados quatro pontos essenciais apresentados pela psicologia.

---

<sup>111</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *De musica*, VI,13,28, PL 32,1179.

<sup>112</sup> Agostinho de Hipona, *Enarrationes in Psalmos*,94,2, PL 37, 1217.

<sup>113</sup> Cf. Fubini, *Estética da Música*, 33.

<sup>114</sup> Cf. Eduard Hanslick, *Do Belo Musical*, trad. Artur Morão, 2ª ed. (Lisboa: Edições 70, 2015), 13.

<sup>115</sup> Vítor Guerreiro, «Sobre uma filosofia da música em Santo Agostinho», ed. Paula Oliveira e Silva, *Civitas Augustiniana* 6 (2017): 17.

O primeiro contributo que a música oferece ao humano encontra-se no facto de esta assumir uma tonalidade reveladora, ou seja, de permitir que o ser humano se conheça melhor e, eventualmente, destacar e colocar em relevo características que este desconheceria de si mesmo. Em segundo lugar, a música, que antes colocara em relevo alguns aspetos do humano, vai agora ser importante para promover a sua criatividade, alargando os seus horizontes de conhecimento. A música, de igual forma, também contribui para que o humano se ordene interiormente, buscando assim um salutar equilíbrio entre os diversos âmbitos da vida. Por fim, a música consegue ajudar o humano a alcançar a paz, a serenidade, ajudando-o a ultrapassar situações do quotidiano que lhe foram mais fatigantes.<sup>116</sup>

Em suma, como a música está profundamente enraizada no humano, este consegue fazer uma experiência de totalidade quando a ouve ou a pratica. Esta experiência de totalidade, está presente em todos os atos conscientes ou inconscientes que o ser humano realiza ao estar diante de uma peça musical, pois a música pode colocá-lo num estado de felicidade plena, como pode também colocá-lo numa posição de interioridade e de introspeção.<sup>117</sup>

Nas 345 vezes que a palavra *canto* está presente na Sagrada Escritura<sup>118</sup>, é possível notar que existe uma mútua correspondência entre situações concretas da vida do humano e emoções e sentimentos que advêm dessas situações. Desta maneira, ao canto está associado o «luto, o clamor, e até a acusação, medo, esperança, confiança, gratidão, alegria»<sup>119</sup>, ou seja, toda a vida do humano pode ser espelhada na música.

Ao contrário do que sucedeu com o diálogo *De musica*, nas *Confessionum*, onde Agostinho relata a influência da música que escutou em Milão por altura do seu batismo (daí que não seja de estranhar que tenha decidido escrever o diálogo *De musica* neste marco temporal), é possível encontrar uma leitura mais subjetiva do papel da música na sua vida, na medida em que, na «qualidade espiritual desta experiência, reconhece a sua congruência com a qualidade cristã da fé».<sup>120</sup>

### 1.3.2 A experiência de conversão de Agostinho

Dos treze livros que podem ser lidos nas *Confessionum*, para um estudo sobre as emoções associadas ao canto, têm um especial relevo os livros IX e X.

---

<sup>116</sup> Cf. Secretariado Diocesano de Música Litúrgica Porto, «Música Na Evangelização», *Boletim de Música Litúrgica* 12, (1975), 2.

<sup>117</sup> Cf. Secretariado Diocesano de Música Litúrgica Porto, «Música Na Evangelização», *Boletim de Música Litúrgica* 12, (1975), 2.

<sup>118</sup> Cf. Joseph Ratzinger, *Introdução ao espírito da liturgia*, 8.<sup>a</sup> ed. (Prior Velho: Paulinas, 2017), 101.

<sup>119</sup> Ratzinger, 103.

<sup>120</sup> Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, 75.

Quando Agostinho se debruça a narrar toda a experiência que culmina com o seu batismo e, ao abordar os hinos que escutou em Milão, apresenta o choro como um elemento central<sup>121</sup>, neste que «foi um tempo de consolação espiritual, de profunda comoção e de inteligência do designio salvífico de Deus, de lágrimas quentes ao som dos hinos eclesiais».<sup>122</sup>

Pode-se reparar que neste trecho textual, o Bispo de Hipona demonstra de forma muito prática a contemplação de Deus que se dá através da modulação bem realizada, presente nos hinos, que são constituídos por três elementos, a saber, «o louvor, Deus e o canto».<sup>123</sup> As lágrimas de que o autor fala eram, no período patrístico, muito características daqueles que se aproximavam da fé, estando em profunda relação com a catarse. Nessa ótica, São Basílio refere que pelo canto dos salmos é possível que, até as pessoas que têm uma personalidade pouca propensa a demonstrar emoções, derramem lágrimas.<sup>124</sup> Como a principal função da música deveria ser a de despertar uma reação emotiva que conduzisse à introspeção, à conversão acompanhada por um grande choro, que por si mesmo aludia à purificação do humano, não é de estranhar que muitos autores da era patrística reprovassem o canto das mulheres na liturgia, devido à docilidade das suas vozes.<sup>125</sup>

Ainda sob a ótica das emoções despertadas pela música, na antiguidade clássica, mais concretamente em Platão, pode ser encontrada uma distinção entre os diversos modos musicais e um autêntico código acerca da forma como estes deveriam ser executados. Assim, ao saber-se que a música tinha uma alta importância para a educação e, com todo o substrato teórico da teoria da imitação que foi descrita na segunda parte deste capítulo, Platão toma como exemplo a formação dos guerreiros para recordar que a estes deve ser fornecida uma formação que, pela música, lhes incuta a personalidade típica de um guerreiro.<sup>126</sup>

Também no âmbito social se conheciam os efeitos que a música mal trabalhada podia despertar. Neste sentido, os modos musicais poderiam contribuir para uma manipulação dos habitantes da *polis*, o que acabaria por colocar em risco a sã convivência na cidade e a sua organização política.<sup>127</sup>

Sobre a influência da música numa comunidade concreta, Agostinho relata, no ponto seguinte do livro IX, a experiência edificante de escutar a comunidade de Milão.<sup>128</sup> Se Platão

---

<sup>121</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *Confessionum*, IX,6,14, PL 32,769.

<sup>122</sup> Artur Morão, «A música como realidade e como metáfora, nas Confissões», *Actas do Congresso Internacional - As Confissões de Santo Agostinho 1600 anos depois: Presença e Actualidade*, 2001, 731.

<sup>123</sup> Agostinho de Hipona, *Enarrationes in Psalmos*, 72,1, PL 36, 914.

<sup>124</sup> Cf. Basílio de Cesareia, *Homilia in psalmum I*, 2, PG 29, 213.

<sup>125</sup> Cf. Johannes Quasten, *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, trad. Boniface Ramsey, O.P. (Washington: National Association of Pastoral Musicians, 1983), 96.

<sup>126</sup> Cf. Platão, *A República*, III, 399a.

<sup>127</sup> Cf. Platão, *A República*, IV, 424c.

<sup>128</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *Confessionum*, IX,7,15, PL 32, 770.

demonstrava algum receio devido ao poder da música, o Doutor da Igreja, ao testemunhar os hinos e os cânticos interpretados numa comunidade perseguida, realça a capacidade agregadora da música, conseguindo, desta forma, reavivar a esperança nas dificuldades e trazer a sensação de confiança. Desta forma, não é de estranhar que as principais motivações no que concerne à música e à sua execução estivessem conectadas com «o estímulo para a devoção, a utilidade mistagógica, o símbolo coral da unidade da fé».<sup>129</sup> Daqui se depreende que o ideal de estilo musical adotado pela Igreja nesta época incidisse sobre a monofonia, onde se poderia ver «a imagem da unidade e harmonia de todos os Cristãos»<sup>130</sup>, destacando-se assim o canto como «representação da perfeita unidade, fraterna e confessante, dos crentes».<sup>131</sup> Este estilo defendido acabaria por desembocar no canto gregoriano.

No livro X, ao refletir sobre o canto, Agostinho coloca perante os seus leitores uma experiência estética riquíssima que sintetiza todo o pensamento do qual, em certa medida, foi herdeiro.<sup>132</sup> Todo o seu testemunho é marcado pela ambiguidade que a música comporta no seu interior, onde se pode reparar que Agostinho oscila entre a aceitação e a negação da música na vida da Igreja. Relativamente ao papel das emoções, que Agostinho descreve neste livro, pode-se observar uma aproximação a Aristóteles<sup>133</sup> no sentido em que estabelece uma relação «entre as modulações da voz e as afeções da alma».<sup>134</sup>

Embora reconheça que a música associada ao texto, neste caso, o cântico, tem a grande vantagem de fornecer ao texto uma nova vida, uma nova força de captação pelo humano, Agostinho não deixa de afirmar que muitas vezes está mais focado nas doces melodias do que no texto que é cantado e reconhece que «a tentação induz, por vezes, a atender mais [...] à sensualidade do ouvido».<sup>135</sup> Desta forma, «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».<sup>136</sup>

A posição que transparece do Doutor da Igreja sobre a relação entre a música e as emoções situa-se na denominada teoria evocativa. Aqui, o papel da música no que concerne às emoções apenas se resume à sua «capacidade de as despertar, suscitar ou evocar».<sup>137</sup> Por outro lado, é ao texto que se associa a capacidade representacional que, para Agostinho, tem a preeminência, como se subentende pela sua obra.

---

<sup>129</sup> Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, 76.

<sup>130</sup> Quasten, *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, 67.

<sup>131</sup> Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, 77.

<sup>132</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *Confessionum*, X,33,49-50, PL 32, 433-5.

<sup>133</sup> Segundo Aristóteles, a música imitava as emoções.

<sup>134</sup> Guerreiro, «Sobre uma filosofia da música em Santo Agostinho», 45.

<sup>135</sup> Morão, «A música como realidade e como metáfora, nas Confissões», 732-33.

<sup>136</sup> Rosa, «Da ambiguidade da música na Antiguidade tardia e no pensamento de Santo Agostinho», 156.

<sup>137</sup> Guerreiro, «Sobre uma filosofia da música em Santo Agostinho», 48.

Para que o texto possa de verdade penetrar no ser humano, é necessário que o cantor consiga superar a forma como os atores clássicos interpretavam a música. Se, por um lado, estes apenas personificavam uma personagem, ao cantor cristão é pedido que «a sonoridade externa da voz se subordine à expressão interna da mente e do coração».<sup>138</sup>

Assim,

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.<sup>139</sup>

A resposta que Agostinho fornece perante esta multiplicidade de fenómenos que experimenta, demonstra muito da sua preocupação pastoral, ao reconhecer que «o prazer auditivo fomenta o afecto da piedade nos que são mais débeis».<sup>140</sup>

Semelhante resolução pode ser encontrada em João Crisóstomo que, tendo em mente as pessoas que demonstram alguma resistência aos hábitos de leitura, explica que Deus «querendo fazer o trabalho mais amável e prescindindo da sua sensação de fadiga, misturou a melodia com a profecia para que todos fossem deleitados com o ritmo da melodia e lhe dirigissem os cantos sagrados com grande entusiasmo».<sup>141</sup>

### 1.3.3 A resposta do humano ao Deus amor

Depois de abordadas as emoções que o canto pode despertar no humano, este, ao encontrar-se com Deus, na relação despertada pela música com Ele, deve responder-lhe com um cântico novo, onde pode fazer a experiência de se colocar diante de Deus e reconhecer-se como criatura, reconhecendo dessa forma a sua pequenez diante do Criador.<sup>142</sup>

Para que melhor se possa mergulhar nesta temática, deve-se recorrer à obra *Enarrationes in Psalmos*, onde se encontram, numa «explícita e segura articulação de uma linguagem especificamente bíblico-cristã, as características da espiritualidade musical cristã».<sup>143</sup>

Toda a vida do humano deve conter um constante louvor a Deus, seja em que situação este estiver e que atividade estiver a realizar. Perante a imensidão de Deus, que o humano pode cantar até nas suas tarefas quotidianas, muitas vezes repara que lhe faltam os conceitos para se

---

<sup>138</sup> Xabier Basurko, «La música en la tradición cristiana», em *La Música en la Iglesia de Ayer a Hoy*, ed. Angel Galindo Garcia (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1992), 41.

<sup>139</sup> Guerreiro, «Sobre uma filosofia da música em Santo Agostinho», 48.

<sup>140</sup> Morão, «A música como realidade e como metáfora, nas Confissões», 733.

<sup>141</sup> João Crisóstomo, *Expositio in psalmum XLI*, 1, PG 55, 156.

<sup>142</sup> Cf. Collado, *Teologia y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio*, 100.

<sup>143</sup> Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, 78.

referir a Deus, daí que Agostinho apresente uma nova categoria musical, o *Jubilus*, que funciona «como o símbolo teórico e prático da nova *mística musical* da fé cristã». <sup>144</sup> Este pode ser entendido como um cântico no qual o coração tem a primazia e «se desenvolve como pura *doxologia musical*». <sup>145</sup> Neste sentido, «não se pode explicar com palavras o que se canta no coração». <sup>146</sup> O sentimento que se gera no humano, despertado pela experiência de um gozo profundo, deve ser um gozo associado à justiça, daí que o humano se alegra «no louvor ou na confissão», por oposição aos que «cantam canções indecorosas» e que se alegram, desta forma, «na confusão». <sup>147</sup>

No louvor diário a Deus, o humano tem bem presente que pode fazer a experiência de estar perante situações de fragilidade. Perante as múltiplas provas com que se depara, pode encontrar nos salmos a resposta de como superar as suas tribulações. Através de uma interpretação alegórica dos instrumentos musicais, Agostinho, utilizando como exemplo as trombetas, compara o seu processo de fabricação com a vida espiritual de um cristão. Desta forma, se tal como para trabalhar o metal das trombetas é necessário recorrer à força tendo em vista um fim concreto, neste caso o louvor a Deus por meio da melodia, também o humano, perante as dificuldades, deve encontrar uma forma de maior aproximação ao seu Criador. <sup>148</sup>

Todo o louvor que o humano tece a Deus na vida presente é assim uma prefiguração do louvor que lhe oferecerá na vida futura. Nesta perspetiva escatológica, «o regozijo sempiterno da nossa vida futura será o louvor a Deus» <sup>149</sup>, daí a centralidade que este deve ter na vida do humano, vista numa ótica de preparação. Como o louvor não é apenas externo, mas deve ser do humano todo, Agostinho exorta a que se louve «com a palavra, a mente e as boas obras». <sup>150</sup>

Na rutura que existiu com o judaísmo e, na afirmação da originalidade da fé cristã, todo o Antigo Testamento foi relido tendo por base o Novo Testamento. Neste sentido, Agostinho aprofunda o significado de cântico novo, portador da novidade de Cristo e que «não pode fazer-se com conceitos marcados pela limitação do pecado». <sup>151</sup> Este cântico «é associado à caridade» e os que o interpretam são aqueles que «permanecem na unidade e na paz; em definitivo, na Igreja. O cântico novo é o canto da Igreja que [...] os interpreta à luz do amor. Do amor para Deus e para o próximo». <sup>152</sup> Por meio deste cântico, o humano pode pautar a sua vida pelo

---

<sup>144</sup> Sequeri, 79.

<sup>145</sup> Sequeri, 81.

<sup>146</sup> Agostinho de Hipona, *Enarrationes in Psalmos*, 32, II, 8, PL 36, 283.

<sup>147</sup> Agostinho de Hipona, *Enarrationes in Psalmos*, 99, 4, PL 37, 1272.

<sup>148</sup> Cf. Agostinho de Hipona, *Enarrationes in Psalmos*, 97, 6, PL 37, 1255.

<sup>149</sup> Agostinho de Hipona, *Enarrationes in Psalmos*, 148, 1, PL 37, 1937.

<sup>150</sup> Agostinho de Hipona, *Enarrationes in Psalmos*, 149, 1, PL 37, 1949.

<sup>151</sup> Collado, *Teología y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio*, 112.

<sup>152</sup> Collado, 101.

«imperativo da responsabilidade pelo outro», que deve ser universal.<sup>153</sup> Na medida em que pode ser visto neste cântico a sua dimensão eclesial, «quem não canta com toda a terra, canta o cântico velho por mais que saiam da sua boca quaisquer palavras».<sup>154</sup>

Desta forma, o canto «em que o espírito da música, sem deixar de ser elevadamente musical, se coloca ao serviço do espírito da palavra, que é o espírito libertador do ser humano»<sup>155</sup>, pode despertar um sentido comunitário no indivíduo, o que remete para que cada um se insira num projeto comum e, em certa medida, tenha a capacidade de percorrer um caminho de fé com o outro. Neste caso específico, uma imagem que pode ser explorada para se observar este sentido comunitário, ajudado a desvelar pela música, é a de uma orquestra sinfónica onde, «através das suas peculiaridades próprias, [os humanos] formam algo como um sistema coordenado».<sup>156</sup>

Assim, ao respeitar a liberdade de cada humano, o paradigma que melhor pode expressar esta música é o do drama, o qual «afirma a liberdade humana e a possibilidade de influenciar a sequência dos acontecimentos e da existência, através da livre ação humana, das opções que fazemos em cada momento».<sup>157</sup>

---

<sup>153</sup> Duque, «Música e missão», 78.

<sup>154</sup> Agostinho de Hipona, *Enarrationes in Psalmos*, 149,2, PL 37, 1949.

<sup>155</sup> Duque, «Música e missão», 85.

<sup>156</sup> Hans Urs Von Balthasar, *La verdad es sinfónica*, trad. Emilio Saura (Madrid: Ediciones Encuentro, 1979), 5.

<sup>157</sup> Duque, «Música e missão», 83.

## CAPÍTULO 2 - A MÚSICA DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Em que sentido o pensamento de Agostinho de Hipona, no que concerne à música, perdurou na história? As suas principais conclusões e interpretações, relativas ao papel da música na vida da Igreja, conseguiram superar as barreiras do seu próprio tempo?

No capítulo precedente foi possível observar e deixar ressoar de que forma Agostinho de Hipona aborda a música e a sua pertinência, por um lado, para a vida do humano e, por outro, para a vida de uma comunidade concreta que vive e celebra o Mistério Pascal.

Na distância cronológica que separa Agostinho de Hipona de Johann Sebastian Bach (1685-1750), a quem se dedica o presente capítulo, verifica-se um considerável desenvolvimento da arte musical. Neste longo período, de aproximadamente 1300 anos, uma das novas formas que se cunharam e aplicaram à música sacra foi a polifonia, a qual tinha a capacidade de conferir à simples monodia um maior grau de atração, tal como se pode ler na obra *Musica enchiríadis*, um dos primeiros tratados sobre polifonia de finais do século IX.<sup>158</sup> Embora esta técnica de composição se tenha manifestado como algo cativante, não foi totalmente aceite no período da sua génese. O principal problema apontado à polifonia consistia na forma como a melodia era trabalhada e que, por diversas vezes, tornava incompreensível o texto litúrgico.<sup>159</sup> Nesta simples questão é possível encontrar reminiscências da antiga tensão que existia na relação entre o texto sagrado e o som. De forma a superar esta dificuldade e, conseqüentemente, a tornar o texto mais compreensível, assistiu-se, no século XVI, a uma «reabilitação da palavra em relação à música».<sup>160</sup>

Também no Concílio de Trento, a sua última sessão (1562-1563) tratou da música sacra, apelando a uma maior clareza no texto cantado. Foi recomendado, de igual forma, que a música sacra deveria evitar as influências menos positivas da música teatral onde, por diversas ocasiões, a perceção do texto não era alcançada.<sup>161</sup> Ainda que esta perspectiva do nexo entre som e texto estivesse bem presente na explanação relativa à música sacra, o aprofundamento teórico da mesma não se esgotou neste aspeto.

Uma outra dimensão na qual se desenvolveu uma nova forma de encarar a música relacionou-se com o despertar da sensibilidade humana para o sistema tonal, constituindo este um dos mais importantes desenvolvimentos da música, tendo em Gioseffo Zarlino (1517-1590) um dos responsáveis por este desenvolvimento.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> Cf. Eckhard Jaschinski, *Breve storia della Musica Sacra*, trad. Carlo Danna (Brescia: Editrice Queriniana, 2018), 54.

<sup>159</sup> Cf. Jaschinski, 60.

<sup>160</sup> Fubini, *Estética da Música*, 118.

<sup>161</sup> Cf. Jaschinski, 79.

<sup>162</sup> Cf. Fubini, *Estética da Música*, 116.

Assim, diante desta transformação histórica da música e, mais em particular, da música sacra, a presente reflexão tem como mote inspirador o aprofundamento do importante contributo da música escrita por Johann Sebastian Bach para o humano que, pela mediação da arte, pode encontrar e louvar a fonte de toda a beleza, Deus. Convém, como aproximação propedêutica, lembrar que a obra musical de Bach surge num contexto próprio, isto é, no seio da Tradição Luterana e no período da música barroca, o que lhe confere especificidades próprias.

Para o luteranismo a música era deveras importante pois, compondo «música mais próxima da sensibilidade do povo»<sup>163</sup>, como era o caso dos corais, tornava-se possível tocar o coração dos crentes, constituindo-se um ótimo instrumento pastoral. Não é de estranhar que, logo no início da reforma empreendida por Martinho Lutero (1483-1546), tenham surgido as primeiras coleções de hinos protestantes, como é o caso da obra *Achtliederbuch*, cuja publicação se aponta para o ano de 1523 ou de 1524.<sup>164</sup>

Assim, uma das questões que neste capítulo estará presente relaciona-se com a forma como Bach conseguiu compor uma música próxima da sensibilidade do povo, tendo, em certa medida, presente a teologia da música que Agostinho de Hipona desenvolveu e que foi exposta no capítulo precedente. Como ponto de partida será exposta uma breve biografia do mestre de Leipzig. Posteriormente, realizar-se-á uma exposição teológica da sua obra, colocando em evidência os princípios teológicos que incorpora nas suas composições. Por fim, através da Paixão segundo São Mateus (BWV 244) e da Paixão segundo São João (BWV 245), colocar-se-á em evidência, pela análise de algumas das suas partes, a forma como Bach dialoga com a interioridade do humano, mais em específico com as emoções.

## 2.1 A vida de Johann Sebastian Bach

Embora Bach não tenha redigido propriamente uma autobiografia nem tenha escrito muitos documentos sobre o foro privado da sua vida e obra, na época contemporânea, fruto de um despertar da curiosidade por estas dimensões, foram sendo realizadas algumas investigações<sup>165</sup> que tornaram possível superar a imagem, cunhada no período imediatamente posterior à sua morte, que reduzia Bach a um simples organista, embora o fosse com imensa

---

<sup>163</sup> Fubini, 119.

<sup>164</sup> Cf. Jaschinski, *Breve storia della Musica Sacra*, 85.

<sup>165</sup> Entre os estudos realizados, é possível elencar os seguintes: Albert Schweitzer, *J.S.Bach. Il musicista poeta*, 4.<sup>a</sup> ed. (Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1979); Alberto Basso, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, vol. 1 (Torino: EDT, 1979); Alberto Basso, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, vol. 2 (Torino: EDT, 1983); Gianni Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo* (Torino: Claudiana Editrice, 1985); Jaroslav Pelikan, *Bach Among the Theologians* (Philadelphia: Fortress Press, 1986).

qualidade.<sup>166</sup> Dimensões como a sua vida pessoal, a sua formação, seja no âmbito musical ou no âmbito teológico, os momentos de maior realização, mas também as dificuldades por que passou nos diversos locais onde trabalhou, foram alguns dos aspetos trabalhados nestas investigações mais recentes e que permitiram, em certa medida, ter uma imagem de conjunto do mestre de Leipzig, fornecendo, deste modo, dados pertinentes para a interpretação e contextualização da sua obra.

Assim, mediante a biografia de Bach – que de forma muito sumária se pode dividir em duas partes, ou seja, a que corresponde ao período vivido até se fixar em Leipzig, que ocorreu no ano de 1723, e o período que decorre desde a permanência nesta cidade até à sua morte, ou seja, desde 1723 até 1750 – expor-se-ão os principais momentos da sua criação artística e quais os motivos que o induziram a realizá-la.

### 2.1.1 A infância e a formação inicial

Johann Sebastian Bach nasceu em Eisenach, a 21 de março de 1685.<sup>167</sup> Nascido numa família profundamente musical, desde relativamente cedo foi-lhe sendo inculcado o contacto com a música. O seu tio, de quem herda o nome Johann, e que fora organista na igreja onde Johann Sebastian fora batizado, foi um dos responsáveis por introduzir Bach no estudo do órgão.<sup>168</sup>

Dos seus primeiros anos de vida não é possível saber muitas informações, sabendo-se que frequentou a escola latina, na qual também Lutero tinha estudado.<sup>169</sup> A nível familiar, a vida privada de Bach, nestes primeiros anos, foi muito marcada pelas consideráveis perdas familiares, mais em particular dos pais. Em 1694 perdeu a mãe e, no ano seguinte, perdeu o pai.<sup>170</sup> Devido a esta situação de orfandade, foi morar com o irmão Johann Christoph, que tinha sido aluno de Johann Pachelbel, na cidade de Ohrdruf. Nesta cidade, Johann Sebastian continuou os seus estudos, fazendo parte do coro, tal como também já tinha feito em Eisenach.<sup>171</sup> Como complemento à sua formação, o próprio irmão lecionava-lhe aulas de música.

Quando alcançou a idade de 15 anos, Bach partiu para a cidade de Lüneburg. A sua partida para esta cidade deveu-se, em certa medida, a Elias Herda, um professor que o conheceu em Ohrdruf e que o recomendou para o coro da *Michaeliskirche*, que acolhia rapazes em

---

<sup>166</sup> Cf. Gianni Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo* (Torino: Claudiana Editrice, 1985), 108.

<sup>167</sup> O dia 21 de março, na verdade, corresponde ao dia 31 de março do calendário gregoriano.

<sup>168</sup> Cf. João Manuel Duque, «J. S. Bach: Organista e Poeta do Mistério da Salvação», *Cenáculo*, 2, XXIV, n.º 94 (1985): 295.

<sup>169</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 31.

<sup>170</sup> Cf. Long, 32.

<sup>171</sup> Cf. Long, 33.

condição de pobreza, condição na qual se encontrava Bach.<sup>172</sup> Em troca da sua prestação como coralista, tal como acontecia com os alunos desfavorecidos, era-lhe fornecida a devida formação na escola erigida para esta tipologia de alunos.

Durante a sua estadia nesta escola, Bach frequentou um plano de estudos, no qual a teologia assumia um papel de destaque,<sup>173</sup> unida, simultaneamente, a uma educação humanística.<sup>174</sup> Nesta escola, Bach contactou de perto com a cultura francesa que, na época, era a cultura que mais se destacava, embora também tivesse tido a oportunidade de conhecer a cultura italiana, já não no âmbito desta cidade, mas em Hamburg.<sup>175</sup>

A nível do estudo do órgão, é muito provável que Bach tenha estudado com Georg Böhm, um célebre organista de Lüneburg. Associado a esta formação musical também é possível denotar que Bach, neste marco temporal, esteve em contacto com imensas obras musicais de qualidade, o que contribuiu para o seu estudo pessoal das formas musicais.<sup>176</sup>

Bach finalizou os estudos na escola de Lüneburg em 1702. No ano seguinte obteve o seu primeiro emprego em Weimar, o qual durou apenas seis meses. Neste emprego, Bach deveria «tocar violino, substituir o organista da corte e desempenhar também outros serviços».<sup>177</sup> Após este emprego, Bach partiu para Arnstadt, onde desempenhou o cargo de organista até 1707.<sup>178</sup>

### 2.1.2 Organista de Arnstadt

A sua estadia neste posto de trabalho começou com um simples convite para a inauguração do órgão da *Neue Kirche* (Igreja nova), que, comparado com os órgãos das outras duas igrejas existentes em Arnstadt, era o que tinha mais qualidade. Por meio desta inauguração, Bach pôde, para além de dar a conhecer a sonoridade do novo órgão, testar a qualidade de construção do mesmo. Ainda que de forma indireta, neste convite é possível ver um reconhecimento das suas capacidades de intérprete e, de modo análogo, de alguma autoridade no que concerne ao órgão.<sup>179</sup> Relativamente aos seus compromissos laborais, Bach tinha de «tocar o órgão da igreja nova aos domingos e nos outros dias de culto [...]; realizar a manutenção do instrumento, apontando as falhas oportunamente; e impedir de tocá-lo quem não tivesse a devida autorização».<sup>180</sup>

---

<sup>172</sup> Cf. Long, 34.

<sup>173</sup> Cf. Long, 35.

<sup>174</sup> Cf. J. da Costa Lima, «“O Orfeu multiplicado”», *Brotéria* 51 (1950): 199.

<sup>175</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 37.

<sup>176</sup> Cf. Long, 36.

<sup>177</sup> Long, 38.

<sup>178</sup> Cf. Duque, «J. S. Bach: Organista e Poeta do Mistério da Salvação», 295.

<sup>179</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 39–40.

<sup>180</sup> Long, 41.

Devido à relação conflituosa que manteve com alguns elementos do coro da sua igreja<sup>181</sup>, Bach retirou-se durante algum tempo para Lübeck, onde teve a oportunidade de participar em formações orientadas por Dietrich Buxtehude. Quando regressou a Arnstadt, embora não tenha cumprido com o período que lhe fora concedido para se ausentar da cidade, Johann Sebastian demonstrou maior capacidade para aproveitar as potencialidades que o órgão lhe oferecia, utilizando mais regularmente o prelúdio para introduzir o coral na celebração.<sup>182</sup>

Embora nesta dimensão se encontre uma evolução musical do jovem organista, em Arnstadt esta novidade não foi bem acolhida, pois apontava-se-lhe que, daquele forma, «confundia os fiéis».<sup>183</sup> Tanto a recetividade negativa das inovações de Bach como a sua ausência prolongada de Arnstadt, devido à participação nas formações de Lübeck, contribuíram para que a relação com os seus superiores ficasse mais conturbada.<sup>184</sup> De igual forma, o facto de Bach ter levado a futura esposa (Maria Barbara Bach) para o órgão, em finais de 1706, não foi bem aceite pelos responsáveis da igreja, pois, tal como abordado anteriormente, Maria Barbara deveria possuir uma autorização específica para aceder à zona do órgão. Esta situação contribuiu para agravar, ainda mais, a frágil condição de Bach.<sup>185</sup>

Diante de tantos problemas e entraves colocados, Bach decidiu mudar-se de cidade pois, embora demonstrasse empenho e dedicação à música que era executada nas celebrações, tendo o cuidado de procurar formação para a executar com qualidade, poucas vezes lhe foi reconhecido o devido mérito.

### 2.1.3 Organista de Mühlhausen

Sabendo que em Mühlhausen era necessário um organista, Bach executou nesta cidade um concerto durante a Páscoa de 1707, o qual contribuiu para que, em junho desse ano, recaísse nele a escolha de suceder a Johann Ahle, permanecendo em Mühlhausen apenas durante um ano.<sup>186</sup>

Estando já em Mühlhausen, Bach casou-se com Maria Barbara em outubro de 1707. Quando iniciou o seu cargo de organista, na *Divi Blasii Kirche*, Bach desejou empreender uma reforma da música sacra, tendo como objetivo a ampliação dos repertórios existentes. De forma a cumprir esta ambição, Bach «forneceu novas composições, ocupou-se da execução musical

---

<sup>181</sup> Tal como ocorrerá em Leipzig, o coro da igreja de Arnstadt, que Bach frequentava, não tinha muita qualidade musical, o que induzia e potenciava uma relação difícil com os seus elementos.

<sup>182</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 43.

<sup>183</sup> Long, 43.

<sup>184</sup> Cf. Lima, «“O Orfeu multiplicado”», 200.

<sup>185</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 44.

<sup>186</sup> Cf. Long, 47.

no condado, ou seja, nas aldeias que fazem parte da diocese de Mühlhausen e preparou um projeto de reestruturação do órgão».<sup>187</sup>

No ano seguinte, Bach escreveu uma das suas primeiras cantatas, *Gott ist mein König* (BWV 71), composta para assinalar a mudança dos órgãos de gestão da cidade. Para além desta cantata, Bach, no período exposto, escreveu outras, nas quais é possível encontrar um desenvolvimento artístico e qualitativo.<sup>188</sup> De forma análoga, também recolheu imensas obras de comunidades que pertenciam a Mühlhausen.<sup>189</sup>

Tal como referido anteriormente, Bach apenas permaneceu por um ano em Mühlhausen. Se as causas da sua saída se podem vincular à disputa doutrinal que se sentia no seio do luteranismo, dividido em dois grandes polos (os pietistas e os ortodoxos), a receção da música de Bach por parte da comunidade também constituiu um fator de grande peso.

Embora Bach estivesse mais vinculado à ortodoxia luterana, na qual fora educado, foi contratado para trabalhar na *Divi Blasii Kirche*, vinculada aos pietistas e que não consideravam a música como algo sumamente importante nas celebrações. Como se pode deduzir, embora Bach mantivesse uma boa relação com o pastor da sua igreja, toda a música que produzisse e as reformas que tentasse colocar em prática seriam para uma comunidade pouco aberta a inovações musicais. Assim, devido à sua tentativa de reforma não ter sido bem-sucedida, Bach decidiu partir para outra cidade, procurando um emprego onde pudesse compor e executar música de acordo com as suas convicções.<sup>190</sup>

#### 2.1.4 *Konzertmeister de Weimar*

A escolha de Bach recaiu em voltar a Weimar, onde tinha trabalhado em 1703, desempenhando, neste marco temporal, a «função de organista da corte».<sup>191</sup> A decisão de regressar a este local tinha na sua base uma dupla motivação pois, se por um lado teria mais abertura para compor, por outro lado estaria sob o encargo de alguém que pertencia à ortodoxia luterana.

Em 1714, Wilhelm Ernst, que o tinha contratado em 1708, com o receio de que Bach decidisse mudar-se para Halle, elevou-o ao cargo de *Konzertmeister*, o que para além de lhe conferir um salário mais elevado, obrigava-o a compor e a executar uma cantata mensalmente.<sup>192</sup>

---

<sup>187</sup> Long, 48.

<sup>188</sup> Cf. Long, 48–49.

<sup>189</sup> Cf. Duque, «J. S. Bach: Organista e Poeta do Mistério da Salvação», 295.

<sup>190</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 51.

<sup>191</sup> Long, 52.

<sup>192</sup> Cf. Duque, «J. S. Bach: Organista e Poeta do Mistério da Salvação», 296.

Durante o período que estive em Weimar, Johann Sebastian, para além de ter composto a maioria das peças para órgão<sup>193</sup>, destacou-se como um importante pedagogo, redigindo, neste contexto, o *Orgelbüchlein*, no qual procurava louvar a Deus e instruir os alunos, auxiliando-os para que pudessem crescer na técnica e mestria do órgão.<sup>194</sup>

O relacionamento que Johann Sebastian teve com Johann Ernst, sobrinho do conde de Weimar e também intérprete e apreciador de música, mostrou-se muito relevante pois, por meio deste, Bach teve a oportunidade de contactar com peças de Vivaldi, acabando por transcrever algumas para órgão. Estas peças, que teve a oportunidade de estudar, manifestaram-se como um ótimo recurso para Bach aprofundar os seus conhecimentos de composição.<sup>195</sup>

A morte de Johann Ernst, em 1715, abriu um novo capítulo na estadia de Bach em Weimar, o qual conduziu a que abandonasse o seu posto de trabalho passado apenas dois anos. Uma das causas para a relação de Bach com o conde de Weimar começar a fracassar, esteve relacionada com sobrinho deste, Ernst August, irmão de Johann Ernst e corregente de Weimar. Como a relação entre tio e sobrinho não se pautava por ser a melhor, Wilhelm Ernst proibiu os músicos da corte de executarem obras para o sobrinho. Ora, Bach, considerando que estava ao serviço de ambos, transgrediu esta ordem, executando, em 1716, uma cantata profana para Ernst August, de forma a assinalar o seu aniversário, algo que não agradou a Wilhelm Ernst e que, posteriormente, o levou a repreender Bach.<sup>196</sup>

Embora a relação entre Bach e Wilhelm Ernst já estivesse débil, o fator decisivo que motivou a partida de Bach foi a nomeação do novo *Kapellmeister*. No tempo em que Bach chegou a Weimar, o *Kapellmeister* era Drese. Embora Drese estivesse nomeado para este cargo, na prática era Bach que assumia toda a organização da vida musical da corte. Com a sua morte, em 1716, Wilhelm Ernst, devido à relação próxima que Bach mantinha com Ernst August, decidiu nomear para *Kapellmeister* o filho de Drese.<sup>197</sup>

Desanimado com esta decisão, Bach, em 1717, tomou a decisão de se ausentar de Weimar, optando por partir para Köthen, recomendado ao príncipe Leopold de Anhalt-Köthen pela sua irmã, esposa de Ernst August. Wilhelm Ernst não aprovou a saída de Bach e, inclusive, colocou-o na prisão pelo período de um mês, tempo que Bach aproveitou para trabalhar no *Orgelbüchlein*.<sup>198</sup>

---

<sup>193</sup> Cf. Lima, «“O Orfeu multiplicado”», 200.

<sup>194</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 54.

<sup>195</sup> Cf. Long, 53.

<sup>196</sup> Cf. Long, 57.

<sup>197</sup> Cf. Long, 57.

<sup>198</sup> Cf. Long, 58.

### 2.1.5 Kapellmeister de Köthen

A estadia de Bach em Köthen, desde 1717 até 1723, constituiu-se como a época mais produtiva de Bach, no que concerne às peças instrumentais de caráter profano. A opção por compor peças deste gênero não surgiu por mero acaso. Bach fora contratado para ser músico da corte e, embora Leopold fosse calvinista e Bach luterano, a principal função de Bach não estava vinculada ao culto, mas sim à corte, daí o elevado número deste tipo de composições.<sup>199</sup>

A orquestra de que Bach dispunha em Köthen era constituída por músicos que possuíam bastante qualidade, o que lhe permitiu ser mais rebuscado nas diversas composições. Entre as obras que escreveu, é possível encontrar as quatro suites para orquestra (BWV 1066-1069) e os seis concertos brandeburgueses (BWV 1046-1051).<sup>200</sup>

As peças referidas permitem encontrar em Bach influências culturais de outros polos europeus. Se as suites são um estilo tipicamente francês, os concertos provêm de um estilo italiano, apesar de que Bach, nestes seis concertos, não realizou apenas o simples exercício de aplicar na partitura as regras que definem o estilo do concerto. Nestes concertos, que habitualmente eram compostos para instrumentos de arco, Bach teve a ideia inaudita de acrescentar instrumentos de sopro, o que lhes conferiu uma determinada singularidade e conexão à cultura germânica, a qual tem em especial apreço este tipo de instrumentos.<sup>201</sup>

Em Köthen, Bach continuou a lecionar, sendo o próprio filho, Wilhelm Friedemann, o aluno que mais peso teve sobre ele, dedicando-lhe, inclusive, o primeiro volume da obra *Klavierbüchlein*, cujo objetivo era ser uma obra de caráter pedagógico.<sup>202</sup> Redigiu, de igual forma, um segundo volume desta obra, que dedicou à segunda esposa, Anna Magdalena Bach.<sup>203</sup> É ainda possível encontrar uma outra obra que Bach compôs em Köthen, *Das wohltemperierte Klavier*, onde são focalizadas as tonalidades, constituindo-se como uma das mais importantes obras de Bach e que expõe a sua genialidade de compositor.<sup>204</sup> Se, no âmbito profissional, este período correspondeu a um dos de maior realização para Johann Sebastian, a nível pessoal a sua vida não foi isenta de duras provas.

Bach sentiu a dor de perder um filho com apenas dez meses, embora o seu sofrimento não tenha ficado restrito a esta perda. Em 1720, Bach foi, pela segunda vez, a Karlsbad com o príncipe Leopold. Quando regressou a Köthen, tomou conhecimento de que a esposa, Maria Barbara, tinha falecido, ficando ao seu encargo a educação de quatro filhos.<sup>205</sup> Depois de ter

---

<sup>199</sup> Cf. Long, 59.

<sup>200</sup> Cf. Long, 60–61.

<sup>201</sup> Cf. Long, 62.

<sup>202</sup> Cf. Long, 62–63.

<sup>203</sup> Cf. Long, 65.

<sup>204</sup> Cf. Long, 64.

<sup>205</sup> Cf. Long, 64.

permanecido algum tempo viúvo, a 3 de dezembro de 1721 Bach desposou Anna Magdalena Bach, uma música luterana de Köthen e que, à semelhança de Johann Sebastian, também descendia de uma família de músicos.<sup>206</sup>

No prazo de uma semana, o príncipe Leopold contraiu o matrimônio com Friederica Henrietta. A sua esposa, não investindo tempo, nem nutrindo alguma espécie de amor pela música, começou a influenciar o marido, o qual também começou a perder a estima e o gosto que possuía pela música.<sup>207</sup> Bach, notando a diferença que se ia instalando no interior da corte, procurou durante dois anos um novo emprego, encontrando-o apenas em abril de 1723, altura em que saiu de Köthen para rumar até Leipzig.<sup>208</sup>

### 2.1.6 *Kantor de Leipzig*

Tal como referido anteriormente, a permanência de Johann Sebastian Bach em Leipzig inaugurou uma segunda fase na sua vida, a qual perdurou pelos últimos vinte e sete anos da sua vida. Quando Kuhnau, que era o *Kantor* de Leipzig, faleceu, tudo indicava que, em 1722, o seu sucessor fosse Georg Telemann, o que acabou por não acontecer pois em Hamburg, onde trabalhava, ofereceram-lhe melhores condições laborais.<sup>209</sup> Desta forma, foi iniciado um concurso em dezembro desse mesmo ano para determinar quem desempenharia o cargo de *Kantor*, tendo concorrido Christoph Graupner e Johann Sebastian Bach. Tal como ocorrera com Telemann, também a Graupner ofereceram melhores condições salariais em Darmstadt, o que fez com que Bach fosse nomeado *Kantor*.<sup>210</sup>

Ao assumir este cargo, Bach tinha a «obrigação de cantar nas casualidades incertas de enterros, de preparar, cada semana, os officios das quatro igrejas luteranas da cidade, de reger a cantoria de duas delas, de executar uma cantata com órgão, coros e orquestra, cuja partitura devia ser da sua autoria [...]».<sup>211</sup> Associado a esta função deveria também ensinar música, latim e o catecismo de Lutero na *Thomasschule*, embora, posteriormente, tenha provido, pelos seus próprios meios, a quem o substituísse na leção de latim.<sup>212</sup>

Com esta mudança de emprego, Bach estava convencido de que poderia reformar a música sacra da cidade, conferindo-lhe mais qualidade. Esta motivação, embora lhe fosse imposto que «as cantatas a executar na igreja em todas as festividades não fossem demasiado

---

<sup>206</sup> Cf. Long, 65.

<sup>207</sup> Cf. Lima, «“O Orfeu multiplicado”», 202.

<sup>208</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 65.

<sup>209</sup> Cf. Long, 72.

<sup>210</sup> Cf. Long, 73.

<sup>211</sup> Lima, «“O Orfeu multiplicado”», 203.

<sup>212</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 73.

longas nem tivessem caráter teatral»,<sup>213</sup> atualmente é comprovada pelo facto de se saber que a maioria das suas obras foram compostas nos primeiros anos de Leipzig.<sup>214</sup>

Na *Thomasschule*, uma escola para alunos com carências económicas, Bach encontrou um ambiente semelhante ao da escola que frequentou em Lüneburg, onde os alunos também deveriam cantar para auxiliar nas despesas da sua formação escolar.<sup>215</sup> Para executar as suas obras e animar as celebrações, o coro de que Bach dispunha era constituído pelos alunos da *Thomasschule*, embora a maioria dos alunos não tivesse grandes capacidades musicais. Este fator, entre outros, contribuiu para que Bach esmorecesse a nível composicional.<sup>216</sup>

Se esta condicionante constituía uma dificuldade interna, a nível externo o *Kantor* também encontrou sérias dificuldades, onde se podem apontar a falta de investimento da cidade na música e as relações conflituosas que mantinha com os órgãos de gestão da *Thomasschule*, em particular com o reitor que assumiu esta função em 1734, Johann August Ernesti.<sup>217</sup> Esta situação delicada fez Johann Sebastian repensar a sua permanência em Leipzig, embora se tivesse mantido na cidade até à data da sua morte.

Outra prova difícil com que Bach se encontrou adveio da sua situação familiar. Embora se saiba que dos dois casamentos de Bach tenham surgido vinte filhos, apenas metade alcançou a idade adulta, o que, em certa medida, modelou a sua espiritualidade e a sua obra. Assim, acerca da espiritualidade do *Kantor* pode-se afirmar que «a vida, o amor, a morte são modos validos de concretizar a própria fé», com o objetivo «de cumprir a vontade do Senhor».<sup>218</sup>

Mas, neste marco temporal, Bach não se deparou apenas com dificuldades. No ano de 1736, Bach foi nomeado compositor da corte de Augusto III, a quem tinha dedicado o *Kyrie* e o *Gloria* da Missa em Si menor (BWV 232) em 1733.<sup>219</sup> Também dirigiu o *Collegium musicum* de 1729 até meados de 1740, compondo, para este organismo, música profana e continuou a experimentar órgãos por toda a Alemanha.<sup>220</sup> Em 1747, é apresentado ao Rei da Prússia, Frederico II, para quem redigiu a fuga que se encontra na *Musikalisches Opfer* (BWV 1079).<sup>221</sup> De forma análoga, recolheu em coleções as diversas obras que tinha composto, redigiu o *Clavier-Übung III*, compondo também a obra *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080).<sup>222</sup>

---

<sup>213</sup> Long, 73.

<sup>214</sup> Cf. Long, 80.

<sup>215</sup> Long, 76.

<sup>216</sup> Cf. Long, 82.

<sup>217</sup> Cf. Long, 93.

<sup>218</sup> Long, 90.

<sup>219</sup> Cf. Long, 99.

<sup>220</sup> Cf. Long, 100.

<sup>221</sup> Cf. Pelikan, *Bach Among the Theologians*, 30.

<sup>222</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 104.

Na primavera de 1749, o estado de saúde de Johann Sebastian agravou-se, o que contribuiu para que a obra *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) não fosse concluída. Embora tivesse realizado alguns tratamentos para a cegueira, Bach viria a falecer a 28 de julho de 1750. A última obra que escreveu, com a ajuda do genro Johann Christoph Altnikol, sensivelmente uma semana antes do seu falecimento, foi a obra *Vor deinen Thron tret ich hiermit* (BWV 668).<sup>223</sup>

Na época posterior ao seu falecimento, apenas foi reconhecida em Bach uma genialidade interpretativa, conceção que começou a alterar-se quando Felix Mendelssohn Bartholdy regeu a Paixão segundo São Mateus (BWV 244) a 11 de março de 1829, o que fez renascer o interesse pela obra de Bach até à época contemporânea.<sup>224</sup>

## 2.2 A obra musical de Johann Sebastian Bach e a sua dimensão teológica

Se previamente foi dado um relevo especial à vida do *Kantor de Leipzig*, neste momento do presente trabalho, abordar-se-á, numa perspetiva teológica, os princípios espirituais e simbólicos que animam a obra musical de Johann Sebastian Bach.

Com a música de Johann Sebastian, o princípio de que a música, por si mesma, pode elevar o humano para Deus, deixou de ser apenas uma constatação teórica para assumir uma dimensão prática.

Segundo as palavras do Papa Bento XVI, a obra musical de Bach equipara-se a uma grandiosa construção arquitetónica, em que tudo está harmoniosamente amalgamado, como se procurasse reproduzir aquela sintonia perfeita que Deus gravou na sua criação. Bach é um maravilhoso «arquiteto da música», com um uso sem igual do contraponto, um arquiteto norteado por um tenaz *esprit de géometrie*, símbolo de ordem e de sabedoria, reflexo de Deus, e assim a racionalidade genuína torna-se música no sentido mais elevado e puro, beleza resplandecente.<sup>225</sup>

Assim, diante da beleza que a música desvela, desenvolver-se-á de que forma poderá a música composta por Johann Sebastian Bach ser um constante convite realizado ao humano a habitar o mundo de maneira distinta, a contemplar o que o envolve com um olhar renovado e,

---

<sup>223</sup> Cf. Long, 107.

<sup>224</sup> Cf. Pelikan, *Bach Among the Theologians*, 15.

<sup>225</sup> Bento XVI, «Concerto em homenagem ao Santo Padre e seu irmão Monsenhor Georg Ratzinger por ocasião do 60º aniversário de sacerdócio», 9 de agosto de 2011, acedido a 25 de novembro de 2024, [https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2011/august/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20110809\\_concerto.html](https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2011/august/documents/hf_ben-xvi_spe_20110809_concerto.html).

acima de tudo, como poderá a sua música despertar e contribuir para contemplar o Deus amor.<sup>226</sup>

### 2.2.1 O discurso musical de Johann Sebastian Bach

No que concerne à produção musical de Bach, convém frisar que um dos seus grandes méritos, no que concerne à música produzida para o culto, não foi tanto o de criar obras que até então eram inexistentes. Conhecedor profundo da tradição musical luterana, onde se encontram os corais que, a nível melódico refletem influências do canto gregoriano e onde também é possível encontrar hinos latinos traduzidos para a língua alemã<sup>227</sup>, a maior genialidade de Bach foi a de ter elevado a qualidade musical dos corais, dotando-os com novas harmonizações.<sup>228</sup>

Para conferir esta nova fisionomia aos corais, o trabalho de Bach transpôs a simples aplicação das regras de harmonia. Quando o *Kantor* elaborava algum trabalho musical, o grande eixo orientador da harmonização era a própria letra da obra e as moções que esta lhe despertava, sendo que, em certas ocasiões, no interior de um coral destacava, por meio da harmonia, pequenas expressões que sintetizavam todo o conteúdo temático da obra.<sup>229</sup> Desta forma, destacando pequenas expressões ou harmonizando de acordo com o texto, «a grandeza de Bach consiste em ter sabido dar a cada uma destas [a melodia dos corais] uma individualidade própria: por meio da harmonia, cada melodia assume o carácter próprio da palavra à qual está conectada».<sup>230</sup> Devido a este processo de elaboração musical, pode-se afirmar que «a música sacra de Bach não tem, em primeiro lugar, uma função programática em relação ao texto, mas ilumina, ou até mesmo, transcende o conteúdo das palavras às quais está unida».<sup>231</sup>

Karl Barth, um dos mais importantes teólogos do século XX, numa publicação de homenagem a Wolfgang Mozart, aborda a possibilidade de os anjos interpretarem peças de Bach enquanto louvam a Deus.<sup>232</sup> Embora por si mesma esta afirmação se constitua muito vaga e pouco fundamentada, Pierangelo Sequeri viu nela um ulterior sentido. Para o teólogo italiano, nesta afirmação encontra-se um dado importante sobre a forma como é acolhida a música de Bach por cada ser humano, que, mesmo sendo um simples «ouvinte, é sempre *interno*».<sup>233</sup> Assim, na sua perspectiva, o sentido mais profundo desta afirmação está conectado à

---

<sup>226</sup> Cf. Christoph Theobald, «Música e Teologia em Johann Sebastian Bach», ed. Inácio Neutzling, *Cadernos Teologia Pública*, n.º 27 (2007): 6.

<sup>227</sup> Cf. Albert Schweitzer, *J.S.Bach. Il musicista poeta*, 4.ª ed. (Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1979), 17–18.

<sup>228</sup> Cf. Schweitzer, 25.

<sup>229</sup> Cf. Duque, «J. S. Bach: Organista e Poeta do Mistério da Salvação», 300.

<sup>230</sup> Schweitzer, *J.S.Bach. Il musicista poeta*, 31.

<sup>231</sup> Pelikan, *Bach Among the Theologians*, 125.

<sup>232</sup> Cf. Karl Barth, «Carta de agradecimento a Mozart», em *Confissão por Mozart*, por Hans Urs Von Balthasar, Karl Barth, e Bento XVI, 1.ª ed. (Cascais: Lucerna, 2012), 27.

<sup>233</sup> Pierangelo Sequeri, *La risonanza del sublime. L'idea spirituale della musica in Occidente* (Roma: Edizioni Studium, 2010), 95.

hospitalidade de Deus que a música de Bach faz sentir e experimentar. Nesta, todos os humanos podem fazer a experiência de acolher Deus e de se sentirem acolhidos por Ele.<sup>234</sup>

Esta hospitalidade, que a música ajuda a presentificar, não fica restrita à relação entre Deus e o humano, mas deve alargar-se para uma dimensão comunitária, para a relação com os outros humanos. Neste sentido, «a hospitalidade divina cantada realiza-se na música» na medida em que, pela escuta e execução da música se encontra «o caminho de uma expressão partilhada na rede de relações sociais em que o “eu” e o “nós” se reencontram».<sup>235</sup>

Deste modo, no que concerne à linguagem musical de Bach, é possível observar que esta é uma constante oração onde o *Kantor* «contempla louvando e louva contemplando»<sup>236</sup>, destacando-se a «profunda devoção» e a uma «fé sólida [que] sustentou e iluminou toda a sua vida».<sup>237</sup>

### 2.2.2 A dimensão espiritual da obra musical de Bach

Toda a composição sacra de Bach tem como objetivo um triplo propósito: louvar a Trindade (*Soli Deo gloria*), tornar presente a Cruz de Cristo (pela qual todos os humanos foram e são salvos) e evocar a doutrina da justificação pela fé.<sup>238</sup> Consciente de estar a realizar a vocação que lhe fora concedida pelo seu Criador, a quem louvava através da arte, quando Johann Sebastian começava a composição de uma obra invocava o auxílio de Deus, expresso pela petição escrita no pentagrama musical, *Jesu juva*.<sup>239</sup>

Portador de um sentimento religioso sincero e profundo, e tendo a ambição de compor música sacra com qualidade – como tanto desejava – Bach procurou alimentar continuamente a sua espiritualidade por meio da leitura de obras de teologia, tal como o espólio da sua biblioteca pessoal o comprova pois, das setenta e oito obras que possuía, a maioria eram livros de teologia.<sup>240</sup>

Conquanto, a sua cultura teológica não se reduziu ao estudo de comentários de Martinho Lutero ou de obras de exegese bíblica. Ainda que este estudo fosse importante, e Bach o tenha cultivado, preocupou-se, em igual medida, com o aprofundamento do seu conhecimento sobre

---

<sup>234</sup> Cf. Pierangelo Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2005), 234.

<sup>235</sup> Theobald, «Música e Teologia em Johann Sebastian Bach», 16.

<sup>236</sup> Andrea di Napoli, *Johann Sebastian Bach. Paideia, sentimento del contrario, logica trinitaria* (Foggia: Edizioni del Rosone, 2023), 43.

<sup>237</sup> Bento XVI, «Concerto em homenagem ao Santo Padre e seu irmão Monsenhor Georg Ratzinger por ocasião do 60º aniversário de sacerdócio».

<sup>238</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 295.

<sup>239</sup> Cf. Pelikan, *Bach Among the Theologians*, 140.

<sup>240</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 297.

as diversas disputas das duas principais correntes de espiritualidade do luteranismo: a ortodoxia e o pietismo.<sup>241</sup>

Em diversas obras de Bach, sejam os corais, as cantatas, existe a confluência, no interior da composição, de temas tristes com temas alegres ou, de forma mais rigorosa, de modulações entre modos menores e modos maiores.<sup>242</sup> Este fenómeno tem a sua origem na exposição, a nível musical, da doutrina da justificação de Lutero, a qual afirma que o humano é, de forma simultânea, justo e pecador.<sup>243</sup>

Vinculado a esta questão, outro aspeto da espiritualidade de Bach transposto para as suas composições é o pessimismo. Esta dimensão da sua espiritualidade brota das duras provas pelas quais Bach passou, em especial, a morte dos filhos, a maioria em tenra idade, podendo-se encontrar na sua obra uma nostalgia da morte.<sup>244</sup>

Assim, partindo da ideia de finitude da vida humana, o *Kantor* vai facultando pequenos rastros de luz espalhados pela obra. Ao iniciar as suas composições abordando a morte, Bach vai aclarando o significado desta, ajudando a refletir na visão de que a morte não é apenas o fim de tudo, mas antes, traz consigo a libertação do pecado e do mal. Mediante a verdade da relação com Deus e a confiança na sua providência e misericórdia, Johann Sebastian, à medida que a composição alcança o fim, acrescenta à harmonia motivos de calma e de esperança.<sup>245</sup> A nível da espiritualidade, outro elemento que se encontra patente na obra de Bach é a cruz pois, para a teologia protestante, esta constitui-se como uma dimensão essencial da manifestação do divino, correspondendo à «única “representação” legítima do Deus oculto».<sup>246</sup> Do elenco das diversas composições do *Kantor de Leipzig*, uma das peças onde está presente esta dimensão da centralidade da cruz é a *Missa em Si menor* (BWV 232). Nesta, o *Crucifixus* corresponde ao centro do *Credo*<sup>247</sup>, estando enquadrado pelo *Et incarnatus* e pelo *Et resurrexit*, sendo as três partes compostas para o coro.<sup>248</sup> Com esta divisão, Bach, que contempla no evento salvífico da cruz um fundamento da sua espiritualidade, pretende destacar a centralidade da vida terrena de Jesus Cristo, dando um relevo especial à sua doação, assumida até ao extremo no sacrifício redentor.<sup>249</sup>

---

<sup>241</sup> Cf. Schweitzer, *J.S.Bach. Il musicista poeta*, 153.

<sup>242</sup> Na cantata *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (BWV 38) pode-se encontrar esta dinâmica bem presente.

<sup>243</sup> Cf. Pelikan, *Bach Among the Theologians*, 22.

<sup>244</sup> Em diversas obras, Bach, quando a temática principal está vinculada à morte, introduz pequenos fragmentos de canções de embalar, as quais tornam presente o seu contacto com a morte, neste caso, a morte dos seus filhos.

<sup>245</sup> Cf. Schweitzer, *J.S.Bach. Il musicista poeta*, 155.

<sup>246</sup> Theobald, «Música e Teologia em Johann Sebastian Bach», 8.

<sup>247</sup> Nesta composição de Bach, o *Credo* constitui-se como o meio da obra.

<sup>248</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 206–7.

<sup>249</sup> Cf. Alessio Cervelli, «Con Bach nella Trinità: la teologia del Preludio e fuga BWV 552.», *Giornale di bordo, di storia, letteratura ed arte*, III, n.º 45–46 (2017): 86.

Para além da centralidade dada ao evento redentor, Bach também recorre ao elemento pictórico para representar a cruz, sendo que, por meio da análise visual da estrutura harmónica das suas diversas composições, recorrentemente se encontra a figura geométrica da cruz no cruzamento das vozes da harmonização. Dos distintos exemplos que se podem apontar, este elemento visual pode ser encontrado no quarto compasso da Sinfonia nº 9 (BWV 795), escrita para três vozes.<sup>250</sup> Nesta sinfonia, presente no primeiro volume do *Klavierbüchlein*, para além desta alusão pictórica à cruz também se pode encontrar uma motivação simbólica para o facto da harmonização estar escrita para três vozes.

Como no evento salvífico da cruz se dá a maior manifestação do amor de Deus por cada humano, Andrea di Napoli une a alusão pictórica da cruz à Trindade e à forma como esta age no mundo. Neste caso, partindo de uma interpretação alegórica, conecta cada uma das vozes da harmonização com cada uma das pessoas da Trindade. Fazendo o baixo corresponder ao Pai, o qual dá sustento harmónico à peça, o soprano, pela sua característica de ser a voz que mais se destaca, representa o Filho, o qual teve como missão dar a conhecer o Pai (cf. Jo 17, 6-8). Na voz intermédia, que por diversas ocasiões adorna uma peça musical, mesmo passando despercebida, Andrea di Napoli salienta a correspondência ao Espírito Santo o qual, em sucessivas circunstâncias, também opera de forma discreta.<sup>251</sup>

Deste modo, sobre esta dimensão conclui-se que em Bach, «a sua música, tal como a sua vida, não é nada mais que um longo e comovente diálogo com este Deus, que teve a vontade de vir ao encontro da humanidade, humanizando-se em Jesus Cristo, verdadeiro rosto humano do Pai».<sup>252</sup>

### 2.2.3 A dimensão simbólica

Vinculada à dimensão espiritual da obra de Bach está a dimensão simbólica. Por meio desta, Bach encontrou um recurso para expor, a nível musical, as principais moções que lhe despertavam os textos das obras em que trabalhava. Ter presente esta dimensão simbólica da obra musical de Bach e as diversas técnicas que empregou nas suas composições, permite, em parte, superar o aspeto puramente técnico da sua produção musical para encontrar nesta uma dimensão «poético-simbólica». Desta forma, no interior das inúmeras obras de Bach é possível descobrir «uma poesia profunda que nasce da descoberta interpretativa do sentido motor de toda a construção literária: uma ideia pictórica».<sup>253</sup>

---

<sup>250</sup> Cf. Napoli, *Johann Sebastian Bach. Paideia, sentimento del contrario, logica trinitaria*, 39.

<sup>251</sup> Cf. Napoli, 39.

<sup>252</sup> Cervelli, «Con Bach nella Trinità: la teologia del Preludio e fuga BWV 552.», 86.

<sup>253</sup> Duque, «J. S. Bach: Organista e Poeta do Mistério da Salvação», 298.

Albert Schweitzer, no princípio do século XX, foi um dos grandes responsáveis por aprofundar a dimensão simbólica das composições de Bach. Classificando-o de músico poeta, observou que, na obra do *Kantor de Leipzig*, subsiste uma poesia descritiva, onde a imagem criada e transmitida é um dos elementos mais importantes.<sup>254</sup>

Tendo esta preocupação poética como fundo teórico da sua elaboração musical, repara-se que na obra de Bach tudo é pensado até ao mais ínfimo pormenor.<sup>255</sup> Neste aspeto, evocando o coral vinculado à festa do Batismo do Senhor, presente no *Clavier-Übung III, Christ, unser Herr, zum Jordan kam* (BWV 684), constata-se a predominância da utilização da semicolcheia. Atento aos detalhes, Bach decide atribuir esta figuração para tornar presente o simbolismo da corrente das águas do Rio Jordão.<sup>256</sup> Também no coral sobre os 10 mandamentos, que pode ser encontrado no *Orgelbüchlein*, intitulado *Dies sind die heiligen zehn Gebot* (BWV 635), Bach repete ao longo do coral, na voz do baixo, o tema inicial dez vezes.<sup>257</sup>

Utilizando como referência a obra *Orgelbüchlein*, Schweitzer destacou que em Bach é possível encontrar cerca de vinte técnicas específicas de construção musical vinculadas à temática textual da obra, as quais denomina por temas ou motivos.<sup>258</sup> Um dos temas que está patente nestes corais é o tema dos passos. Dentro desta categoria temática, Bach distinguiu duas espécies de passos, os que são trilhados com certeza e os que demonstram alguma hesitação.

Relativamente à primeira categoria, a dos passos trilhados com certeza, vinculados à firmeza, à segurança, emprega, recorrentemente, o *basso ostinato*. Um dos corais que se pode apontar como exemplo é o coral *Wir Christenleut* (BWV 612), um coral de Natal. Na letra que anima esta composição para órgão, o humano canta a alegria do redentor ter vindo ao mundo para o salvar, constituindo o processo de crer um passo necessário para a sua salvação.<sup>259</sup>

Por outro lado, nesta categoria também se encontram os passos hesitantes, vinculados à finitude do humano e às dificuldades que este sente na sua vida quotidiana. No coral *Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf* (BWV 617), mais em específico na voz do baixo, encontra-se expresso o tema dos passos, desta vez marcado por ritmos sincopados, os quais têm por função simbolizar o fim da vida do humano, marcado pelas suas dores, pelas inúmeras provas com que se deparou na vida, realizando ao Senhor a petição de que lhe conceda estadia na morada eterna.<sup>260</sup>

---

<sup>254</sup> Cf. Schweitzer, *J.S.Bach. Il musicista poeta*, 318.

<sup>255</sup> Cf. Schweitzer, 319.

<sup>256</sup> Cf. Schweitzer, 327.

<sup>257</sup> Cf. Schweitzer, 328.

<sup>258</sup> Cf. Schweitzer, 321.

<sup>259</sup> Cf. Schweitzer, 329.

<sup>260</sup> Cf. Schweitzer, 330–31.

Outro tema trabalhado por Bach é o da calma. Neste tema, no qual emprega usualmente três semicolcheias seguidas de duas colcheias<sup>261</sup>, Bach apresenta a feliz calma daqueles que habitam junto do Pai eterno, tal como a análise do coral *Alle Menschen müssen sterben* (BWV 643) o comprova.<sup>262</sup>

No elenco dos temas trabalhados por Johann Sebastian encontra-se, de igual forma, o tema da dor, este também repartido por duas categorias. Quando deseja abordar uma dor imensa, costuma construir a peça ligando as notas duas a duas, onde a segunda deve, notoriamente, ter uma intensidade sonora mais fraca, tal como empregou no coral *O Lamm Gottes, unschuldig* (BWV 618). Quando o texto lhe desperta a imagem de uma dor abrasadora, emprega o cromatismo. No coral *O Mensch, bewein dein Sünde groß* (BWV 622), cuja letra convida o humano a meditar no valor do sacrifício de Jesus Cristo, a técnica do cromatismo manifesta-se como potenciadora da interiorização das dores do crucificado.<sup>263</sup>

Por fim, outro tema apresentado por Schweitzer é o tema da alegria. Frequentemente este tema é representado, a nível rítmico, por uma sucessão de colcheias ou então por uma sucessão de semicolcheias, podendo também surgir com uma colcheia e duas semicolcheias. Bach empregava este tema nos corais que estavam vinculados às festas mais importantes do calendário litúrgico, associando-lhes, habitualmente, andamentos vivos e festivos. Na voz do baixo, é transmitida a sensação correspondente a um ritmo quase de dança, evocando o contentamento, o júbilo.<sup>264</sup>

O coral *Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich* (BWV 609), concebido para o tempo do Natal, tem patente o tema da alegria, ainda que trabalhado de forma discreta. Neste coral, que pretende bendizer a Deus pela encarnação do Verbo, encontra-se a predominância da colcheia e da semicolcheia. Relativamente ao coral *Der Tag, der ist so freudenreich* (BWV 605), igualmente associado ao tempo do Natal e cujo texto do coral evoca o nascimento de Jesus e a alegria que este nascimento desperta em todos os humanos, é possível encontrar a temática da colcheia com duas semicolcheias, capacitando o texto de uma maior vivacidade e exaltação.<sup>265</sup>

Assim, se a música de Bach, neste caso particular a poesia composta para órgão, tem a capacidade de «comover as almas nobres e sensíveis»<sup>266</sup>, este processo, em rigor, ocorre devido à sua arte ser «animada interiormente por um princípio vital superior, por uma fé simples, mas

---

<sup>261</sup> Embora seja esta a marca identitária do presente tema, como afirma Schweitzer, nem todos os corais inseridos nesta catalogação seguem rigorosamente o esquema apresentado.

<sup>262</sup> Cf. Schweitzer, *J.S.Bach. Il musicista poeta*, 332.

<sup>263</sup> Cf. Schweitzer, 333–34.

<sup>264</sup> Cf. Schweitzer, 334.

<sup>265</sup> Cf. Schweitzer, 335.

<sup>266</sup> Schweitzer, 416.

firme, [na qual] o fruto não pode ser senão um pomo precioso, eterno mesmo, no qual o sobrenatural parece prolongar a sua Revelação aos homens de boa vontade».<sup>267</sup>

## 2.3 As Paixões de Johann Sebastian Bach

Na breve apresentação da vida de Johann Sebastian Bach e na exposição das principais características da sua linguagem musical, em especial no que concerne à obra composta para órgão, um dado que não passa despercebido é a sua constante preocupação por transmitir a beleza de um Deus que se deixa aceder através da arte.

No caso do humano, a apreensão emotiva da manifestação do belo constitui-se como uma base potenciadora do acesso ao divino. Esta noção e a importância dada à emotividade humana não era estranha ao pensamento barroco, tal como se pode reparar na obra *Musurgia universalis*, da autoria de Athanasius Kircher, onde reflete acerca da forma como a música pode atuar sobre o temperamento humano, expondo, neste sentido, o conceito de *musica pathetica*.<sup>268</sup>

Deste modo, embora a música do período barroco, em comparação com a música do período romântico, possa parecer menos propensa a transmitir emoções e a despertar sentimentos, Bach conseguiu compor uma música capaz de tocar o coração humano, interligando a «mente e o coração [que] colaboram na elevação do homem [para Deus]».<sup>269</sup>

Assim, na presente secção deste trabalho, analisar-se-á como poderão as duas paixões que Bach compôs constituir-se como um caminho para a percepção emotiva do Mistério, tendo em atenção que

a característica do discurso musical de Bach é a de dar lugar ao ouvinte e propor-lhe algo, não uma manifestação sensível de visão exuberante da graça como no barroco católico, mas uma dramaturgia de conversão, tornando-o participante da conceção de um novo imaginário ao mesmo tempo estético e espiritual.<sup>270</sup>

### 2.3.1 Contexto das Paixões de Bach

As paixões, enquanto forma musical das narrações evangélicas do Mistério Pascal, surgiram na idade média. Este *corpus*, que foi evoluindo, no século XVI já contava com uma vincada distinção entre duas categorias próprias, a de paixão-moteto, cuja interpretação estava confiada, de forma integral, ao coro e a paixão-drama, que distinguia no seu interior diversas

---

<sup>267</sup> Duque, «J. S. Bach: Organista e Poeta do Mistério da Salvação», 301.

<sup>268</sup> Cf. Fubini, *Estética da Música*, 124.

<sup>269</sup> Giovanni Arledler S.J., «Johann Sebastian Bach, musicista e teólogo», *La Civiltà Cattolica*, n.º 3619 (2001): 35.

<sup>270</sup> Theobald, «Música e Teologia em Johann Sebastian Bach», 10.

personagens. Volvidos dois séculos, foi criada uma terceira tipologia de paixão, conhecida como paixão-oratória, na qual já não era apenas musicado o texto evangélico, mas acrescentavam-se outros elementos, como sejam os corais. Um dos exemplos mais antigo deste tipo de paixão é a *Brockes-Passion*, da autoria de Barthold Heinrich Brockes, com a qual Bach contactou e na qual se inspirou para a elaboração das suas paixões.<sup>271</sup>

No âmbito da estruturação interna, as paixões eram constituídas por duas partes. A primeira parte, notoriamente mais pequena, continha também o sermão. Depois deste ser proferido iniciava-se a segunda parte da paixão.

Focalizando a atenção em Bach, a sua atividade criativa intercetou-se com a forma musical da paixão no período em que residiu em Leipzig, podendo-se afirmar que a composição desta tipologia de obras constituiu para Bach uma «ocasião para desenvolver a fé interior».<sup>272</sup>

No processo de composição das paixões, é possível apontar que a música brota, em primeiro lugar, de uma experiência de encontro entre Bach e o inefável. A música que surge deste encontro não pode ser nada mais, nem nada menos que uma música que convida cada humano, que a escuta e que a interpreta, a entoar um louvor crente.<sup>273</sup>

Assim, em Leipzig, Bach deveria apresentar uma paixão no culto de Sexta-Feira Santa, alternando anualmente o local da execução, neste caso entre a *Thomaskirche* e a *Nikolaikirche*.<sup>274</sup> Devido a esta imposição contratual, uma questão que perdurou na história relacionou-se com o número de paixões que Bach teria composto. Segundo o *Nekrolog*, redigido quatro anos após a morte de Johann Sebastian Bach, este teria composto cinco paixões.<sup>275</sup>

Deste elenco, apenas se pode afirmar que a *Matthäuspasion* (BWV 244), a *Johannes-Passion* (BWV 245) e a *Markus-Passion* (BWV 247) são, de facto, composições autênticas de Bach. No que concerne à *Lukas-Passion*, embora seja atribuída a Bach, mais recentemente concluiu-se que Bach apenas a teria transcrito. Em relação à *Markus-Passion*, interpretada pela primeira vez na Sexta-Feira Santa de 1731, e cujo libreto é da autoria de Christian Friedrich Henrici, ainda que a melodia desta paixão se tenha perdido, procedendo-se a uma análise comparativa da dimensão textual desta com a obra *Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl* (BWV 198), a ode fúnebre que Bach compôs em 1727 para a princesa Christiane Eberhardine, é possível concluir que diversos elementos da melodia da *Markus-Passion* seriam muito próximos aos da presente ode.<sup>276</sup>

---

<sup>271</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 116.

<sup>272</sup> Alberto Basso, «Bach e Händel: un confronto», *Recerca Musicologica*, n.º XX–XXI (2013-2014): 39.

<sup>273</sup> Cf. Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, 238.

<sup>274</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 117.

<sup>275</sup> Cf. Schweitzer, *J.S.Bach. Il musicista poeta*, 234.

<sup>276</sup> Cf. Schweitzer, 251.

### 2.3.2 A Paixão segundo São Mateus

A *Matthäuspassion* (BWV 244) foi composta para a *Thomaskirche*, tendo sido estreada nesta igreja em 1727 ou em 1729. O libreto desta paixão, à semelhança do libreto da *Markus-Passion*, foi redigido por Christian Friedrich Henrici, também conhecido pelo pseudónimo de Picander.<sup>277</sup>

Observando-se a partitura desta paixão, um elemento que prontamente se destaca é o facto de Bach a ter composto para dois coros, usufruindo assim, das potencialidades que lhe oferecia a arquitetura da *Thomaskirche*, que possuía duas tribunas reservadas ao coro.<sup>278</sup>

Focando a atenção na estrutura da *Matthäuspassion*, observa-se que esta foi concebida com imenso rigor. O rigor presente na estrutura transparece, em igual medida, para a dimensão musical da paixão, onde Bach conseguiu conectar, de forma singular, a melodia com o texto do evangelista Mateus, recorrendo, por diversas ocasiões, à utilização de um discurso simbólico, marca identitária da sua criatividade.<sup>279</sup>

Um aspeto que nesta dimensão simbólica se pode destacar é o acompanhamento utilizado nos discursos que dizem respeito a Jesus. De forma a destacar a singularidade de Jesus Cristo, resultante da união hipostática, ou seja, do facto de ser verdadeiro Deus e verdadeiro homem, os seus discursos são sempre acompanhados por instrumentos de corda, em detrimento das outras personagens, acompanhadas apenas pelo baixo contínuo.<sup>280</sup> De modo análogo, quando o texto refere o termo cruz ou conceitos do mesmo campo semântico, Bach emprega sustenidos na melodia, evocando a polissemia do vocábulo *Kreuz*.<sup>281</sup>

Destacando presentemente algumas partes desta paixão, analisar-se-á de que maneira esta paixão poderá ressoar internamente no humano e convidá-lo a meditar mais profundamente no Mistério Pascal, na morte redentora de Jesus Cristo.

A obra *Kommt, ihr Töchter*, que inaugura a presente paixão, tem como objetivo apresentar o motivo do sofrimento de Jesus, convidando os membros da assembleia cultual a unirem-se ao choro pela sua morte.

Tal como referido anteriormente, esta paixão foi composta para dois coros. Na obra apresentada, composta para o coro, Bach dá provas da sua genialidade ao compô-la num estilo dialógico, reproduzindo, por meio de perguntas que um dos coros coloca ao outro, um efeito estereofónico na assembleia. Para além desta dimensão dialógica, Bach acrescenta ao presente

---

<sup>277</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 146.

<sup>278</sup> Cf. Long, 147.

<sup>279</sup> Cf. Schweitzer, *J.S.Bach. Il musicista poeta*, 256.

<sup>280</sup> Cf. Pelikan, *Bach Among the Theologians*, 79.

<sup>281</sup> O termo *Kreuz* tanto pode significar cruz como sustenido.

coro inicial o coral *O Lamm Gottes unschuldig*, a versão luterana do *Agnus Dei*, entoado pelas vozes brancas que formam assim um terceiro coro.<sup>282</sup>

Iniciando a composição musical no capítulo 26 do Evangelho segundo São Mateus, acerca do tratamento musical de Mt 26, 8-9, episódio que aborda o preço do perfume derramado sobre Jesus que podia ter sido vendido para dar o dinheiro aos pobres, nota-se que Johann Sebastian critica, por meio de um fugato, a presunção dos discípulos que se manifesta no falso moralismo e no legalismo, destacando dois conceitos-chave, *wozu* (para que serve) e *Armen* (pobres).<sup>283</sup> De forma semelhante, também em Mt 26, 21, quando Jesus, durante a última ceia, preanuncia que um dos discípulos o vai trair, Bach emprega a expressão *Herr, bin ich's* com uma intencionalidade própria. Enquanto o termo *Herr* (Senhor) desponta 11 vezes, simbolizando todos os discípulos menos Judas, pois já sabia que o ia entregar, a expressão *bin ich's* (sou eu) é repetida 24 vezes. Durante esta série de repetições, a palavra que ocupa, a nível rítmico, uma maior duração (semínima) e que mais se destaca, devido a ser a mais aguda do intervalo, é *ich* (eu).

Como resposta a esta inquietação autocentrada dos discípulos, Bach conecta, imediatamente a seguir, o coral *Ich bin's* da autoria de Paul Gerhardt. Este coral, que principia com a expressão com que os discípulos se ocuparam, pretende ser um apelo ao reconhecimento das imensas faltas que o humano pode cometer quando apenas se foca em si, quando se olvida que é chamado a ser um ser em comunidade. Assim, neste coral que retoma a doutrina da satisfação vicária, encontra-se a conexão entre as faltas praticadas pelo humano e o sacrifício redentor do Verbo incarnado.<sup>284</sup>

Quando Bach musicou a negação de Pedro e o sucessivo choro que a recordação das palavras de Jesus lhe causou (cf. Mt 26, 75), destacou, através de sucessivos vocalizos do vocábulo *weinete* (chorou) essas mesmas lágrimas. Mas, sucessivamente, com o coral *Bin ich gleich von dir gewichen*, Johann Sebastian forneceu uma mensagem de esperança, ao reforçar que a salvação do humano lhe advém da graça, da ação bondosa de Deus, sendo-lhe fornecida, nos momentos de queda, uma oportunidade de conversão.<sup>285</sup>

Perante a condenação do povo, que prefere soltar Barrabás em detrimento de Jesus (cf. Mt 27, 21-23), são aplicadas duas formas distintas de trabalhar a resposta da multidão. Se por um lado o povo responde convictamente, através da entoação de um acorde diminuto, que quer soltar Barrabás (*Barabbam*), quando tem de decidir o que fazer com Jesus denota-se, através

---

<sup>282</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 149–50.

<sup>283</sup> Cf. Long, 153.

<sup>284</sup> Cf. Long, 156.

<sup>285</sup> Cf. Long, 172.

dos contratempos, alguma hesitação. Assim, na afirmação da pena de crucifixão (*Lass ihn kreuzigen*), o tempo apenas se unifica na última nota desta secção.<sup>286</sup>

No recitativo que apresenta as últimas palavras de Jesus (cf. Mt 27, 46), Bach suspende o acompanhamento que as cordas realizavam aos discursos de Jesus. Esta opção foi realizada para melhor se poder expressar o abandono do Pai, a solidariedade de Deus com o sofrimento humano e conseqüentemente, para reforçar a fealdade que todo o momento representa.<sup>287</sup>

Após este recitativo é exposto o coral *Wenn ich einmal soll scheiden*, da autoria de Paul Gerhardt. Este coral faz parte do hino *O Haupt voll Blut und Wunden*, o qual apresenta reminiscências do hino latino *Salve caput cruentatum*. Este hino, que comparece por cinco ocasiões nesta paixão, revela uma especificidade muito peculiar pois

aqui ele move-se para uma maior austeridade à medida que o tempo avança, modulando para o repouso que evoca o Nunc Dimittis e removendo de quatro sustenidos para três bemóis, para dois sustenidos, para um bemol até não ter nada na armação de clave, à medida em que vamos contemplando o *mysterium tremendum* da morte de Cristo.<sup>288</sup>

Assim, sobre a *Matthäuspassion*, onde constantemente ressoa a doutrina da satisfação elaborada por Anselmo de Cantuária, repara-se que «está toda impregnada de misticismo e de uma perfumada poesia da natureza, [sendo] esta obra sacra rica de surpresas nos mais pequenos detalhes, na qual a arte descritiva é contínua».<sup>289</sup>

### 2.3.3 A Paixão segundo São João

A *Johannes-Passion* (BWV 245), composta no ano de 1722, foi executada pela primeira vez na Sexta-Feira Santa de 1724, sendo revista posteriormente por Bach.<sup>290</sup>

Uma primeira audição desta paixão desperta a sensação de que a melodia parece constituir-se como algo enigmático. A opção de Bach ter aplicado este caráter à peça entende-se ao ter presente o texto que deveria ser musicado. Consciente de que o Evangelho segundo São João tem um caráter e uma interpretação muito próprios, fruto da reflexão do evangelista, Bach empregou uma melodia conforme ao espírito do texto que estava a musicar.<sup>291</sup>

Em relação à *Matthäuspassion*, esta paixão tem uma duração muito menor, embora seja mais rica no âmbito dramático.<sup>292</sup> Outra diferença que se pode apontar em relação à

---

<sup>286</sup> Cf. Long, 174.

<sup>287</sup> Cf. Pelikan, *Bach Among the Theologians*, 80.

<sup>288</sup> Pelikan, 87.

<sup>289</sup> Schweitzer, *J.S.Bach. Il musicista poeta*, 263.

<sup>290</sup> Cf. Schweitzer, 235.

<sup>291</sup> Cf. Schweitzer, 239.

<sup>292</sup> Cf. Pelikan, *Bach Among the Theologians*, 111.

*Matthäuspension* está relacionada com o libreto. Para a elaboração desta paixão, Bach escreveu o libreto, onde se encontram alguns pontos de contacto com a supracitada *Brockes-Passion*.<sup>293</sup>

Se, sobre a *Matthäuspension*, se afirmou que, a nível teológico, esta tinha bem patente a doutrina da satisfação de Anselmo de Cantuária, nesta paixão a grande marca identitária é a perspectiva de um Cristo vitorioso, que tem o poder de pôr termo ao pecado, à morte, ou seja, a tudo aquilo que é prejudicial ao humano.<sup>294</sup> Na mesma ótica, os discursos atribuídos a Jesus são acompanhados apenas pelo baixo contínuo.

Assim, no início da presente paixão, a introdução que Bach compôs para o primeiro coro *Herr, unser Herrscher*, que evoca o salmo 8, demonstra ter uma imensa carga simbólica. Na parte dedicada aos violinos, Bach utilizou um tema construído com base em semicolcheias enquanto nos sopros, mais em específico nas flautas e nos oboés, abundam as dissonâncias provindas de intervalos cromáticos. A utilização desta figuração deve ser lida tendo em atenção o prólogo do Evangelho segundo São João (cf. Jo 1, 1). Como este começa a narração com o indicador temporal *Ἐν ἀρχῇ* (no princípio), Bach decide começar a paixão retomando, simbolicamente, a descrição que o Livro do Génesis (cf. Gn 1, 1-2) elabora sobre o princípio, no qual a terra era informe (tema das dissonâncias dos sopros) e o espírito de Deus pairava sobre as águas (tema dos violinos).<sup>295</sup>

Depois do episódio em que é apresentada a prisão de Jesus no jardim das oliveiras (cf. Jo 18, 9-11), Bach introduziu o coral *Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich*, cuja letra é uma paráfrase do comentário de Martinho Lutero à oração do Pai Nosso. Por meio deste coral, reforça-se a configuração que cada humano deve realizar com Deus, confiando que nele se encontra a fonte da vida e o bálsamo para os sofrimentos humanos.<sup>296</sup>

A ária *Ich folge dir gleichfalls*, que sucede a narração do seguimento de Jesus à distância por parte de Pedro (cf. Jo 18, 15) e que antecede o episódio da sua traição (cf. Jo 18, 17), permite a reflexão sobre o significado do chamamento divino. Embora na ária seja exposto um seguimento firme e convicto, simbolizado nos passos alegres que a melodia torna presente, durante a vivência quotidiana do humano existem dificuldades. Desta forma, o grande objetivo desta ária é trazer uma mensagem que apela à confiança em Deus, ao chamamento que este realiza, o qual é sempre mais importante do que as eventuais faltas que os discípulos possam cometer, em especial nos momentos de maior dificuldade.<sup>297</sup>

---

<sup>293</sup> Cf. Schweitzer, *J.S.Bach. Il musicista poeta*, 236.

<sup>294</sup> Cf. Pelikan, *Bach Among the Theologians*, 106–7.

<sup>295</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 120.

<sup>296</sup> Cf. Pelikan, *Bach Among the Theologians*, 110.

<sup>297</sup> Cf. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, 126.

Ao longo desta paixão, Bach utiliza duas citações que são importadas do Evangelho segundo São Mateus. Uma das ocasiões é para descrever o choro amargo de Pedro, na qual emprega um modo de construção musical muito semelhante ao aplicado na *Matthäuspassion*. A segunda citação do Evangelho segundo São Mateus é a que faz referência ao véu do templo que se rasgou (cf. Mt 27, 51).

No diálogo que decorreu entre Jesus e Pilatos no pretório (cf. Jo 18, 37-38), pela composição musical, neste caso, por meio dos acidentes (sustenidos), Bach diferencia os conceitos de verdade presentes no diálogo, de forma a prenunciar que a Verdade, da qual Cristo é portador, tem a sua manifestação mais plena na cruz. Se, na *Matthäuspassion*, o nome de Barrabás fora pronunciado de forma perceptível, nesta paixão, a melodia que acompanha o relato (cf. Jo 18, 40) é entoada de forma a dificultar a percepção do nome de Barrabás, para além de que, o contratempo, colocado entre a voz do baixo e as restantes vozes ajuda a criar a noção de eco, que cria a ideia pictórica de uma imensa aglomeração naquele local.<sup>298</sup>

A técnica do contratempo apresentada anteriormente também estará presente quando o povo pede a pena de crucifixão para Jesus (cf. Jo 19, 6). Nesta parte, o coro apenas entoa vocalizos sobre o vocábulo *kreuzige* (crucifica), unificando-se as quatro vozes da harmonização apenas no último compasso.

No recitativo, onde estão contidas as últimas palavras de Jesus (Jo 19, 30), de forma a acentuar a dramaticidade do momento narrado, Bach suspende o acompanhamento instrumental quando Jesus afirma *Es ist vollbracht* (está consumado).

Imediatamente a seguir, na ária que retoma esta expressão de Jesus, *Es ist vollbracht*, Bach criou um contraste muito interessante entre as duas partes que constituem esta ária. Na primeira parte, vinculada a *Es ist vollbracht*, repara-se na predominância de um tema menor, para evocar na assembleia um certo nível de tristeza. Por outro lado, na segunda parte, que faz referência ao *Der Held aus Juda* (o herói de Judá), assiste-se a um ritmo triunfante que se demarca totalmente da secção anterior, tornando presente a dimensão teológica de Cristo vitorioso, algo bastante presente nesta paixão.<sup>299</sup>

Assim, na breve exposição de algumas das partes que integram estas paixões, pode-se afirmar, tal como referiu o Papa Bento XVI, que «ouvindo isto, compreende-se: é verdadeiro; são verdadeiras a fé tão forte, e a beleza que a presença da verdade de Deus exprime de maneira irresistível».<sup>300</sup>

---

<sup>298</sup> Cf. Long, 132.

<sup>299</sup> Cf. Long, 141.

<sup>300</sup> Bento XVI, «Audiência geral», 31 de agosto de 2011, acedido a 07 de janeiro de 2025, [https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2011/documents/hf\\_ben-xvi\\_aud\\_20110831.html](https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2011/documents/hf_ben-xvi_aud_20110831.html).

## CAPÍTULO 3 - A MÚSICA NA ÉPOCA CONTEMPORÂNEA

No quotidiano, uma das formas de encontro entre o humano e a realidade onde está inserido dá-se por meio da percepção estética dessa mesma realidade. Se, tal como elaborado até ao presente capítulo, a arte, enquanto manifestação cultural, estava em profunda conexão com o transcendente, na medida em que potenciava um encontro com a Beleza que salva, ou seja, com o próprio Deus, na modernidade advogou-se a rutura entre fé e arte. Por conseguinte, hodiernamente, a música é utilizada tendo em conta dois fins distintos.

Por um lado, é utilizada para elevar, para edificar, para fomentar o crescimento do humano, mas, por outro lado, também pode servir apenas para entreter, para distrair. Neste sentido, em muitas situações do dia a dia a música apenas está presente para criar um ambiente favorável, perdendo assim o seu sentido de edificar, de ser portadora de novos horizontes de entendimento.<sup>301</sup>

Mas, devido a este entendimento e utilização da música, continuará esta hoje a ser capaz de manifestar algo à cultura? Poderá a arte despertar ainda a interioridade para uma experiência de encontro com o Divino, o qual oferece a cada humano a «proximidade do Amor capaz de misericórdia e compaixão»?<sup>302</sup>

Assim, de forma a aprofundar a pertinência das presentes questões, no atual capítulo deter-se-á a atenção à estética contemporânea, à música contemporânea e, por fim, à música sacra contemporânea para que, por meio destes três âmbitos relacionados entre si se perceba de que forma a arte e, neste âmbito específico, a música, se constitui como iluminadora de um sentido e, igualmente, fomentadora do reconhecimento do totalmente Outro na vida do humano.

### 3.1 A Estética contemporânea

No primeiro volume da obra *Glória*, Hans Urs von Balthasar fazia o apelo a que, na atualidade, se recuperasse o transcendental do belo. A recuperação deste transcendental, corolário da verdade e da bondade, tal como von Balthasar afirmara, permitiria ao humano rezar e amar verdadeiramente.<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup> Cf. José Paulo Antunes, «As formas musicais e o mundo do valor e da espiritualidade», *Humanística e Teologia* 27, n.º 2 (2006): 243, acedido a 03 de abril de 2025, <https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2006.27.2>.

<sup>302</sup> António Marto, «O Cristianismo Fonte de uma Cultura de Beleza», *Humanística e Teologia* 27, n.º 2 (2006): 161, acedido a 10 de março de 2025, <https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2006.27.2>.

<sup>303</sup> Cf. Hans Urs Von Balthasar, *Gloria. Una estética teológica*, trad. Emilio Saura, vol. 1 (Madrid: Ediciones Encuentro, 1985), 22–23.

Ora, na presente época, as palavras do teólogo suíço demonstram ainda uma imensa atualidade e pertinência uma vez que um grande risco com que hoje se encontra a produção artística é o da arte ser considerada como mero bem de consumo, descurando, por conseguinte, a abertura de novos horizontes, de novas formas de acesso à realidade.

De forma análoga, também o acesso à profundidade da realidade se demonstra incompleto devido à redução da experiência estética a impressões positivas, onde o negativo, a dor, o sofrimento e a própria condição frágil do humano deixou de ter pertinência para a criação artística.

Neste sentido, em que estado se encontra hoje a arte? Estar-se-á perante uma arte que eleva, que abre horizontes e possibilidades de contemplação do belo ou, por outro lado, estar-se-á perante uma arte que apenas demonstra ser autorreferencial?

### 3.1.1 Arte e dor

Tal como foi sendo abordado ao longo da presente investigação, por meio da arte o humano pode descobrir novas formas de ler e reler a realidade, ou seja, de aprofundar o seu sentido. Neste contexto, uma das chaves de leitura de que o humano dispõe a nível religioso para interpretar o sentido da realidade é a do dom. Ao reconhecer a realidade como dom gratuito de uma alteridade transcendente e, ao acolhê-lo na sua vida, o humano deve ter uma atitude de correspondência, realizando, deste modo, um «reenvio ou re-doação do dom à sua origem».<sup>304</sup>

No processo de reconhecimento do dom gratuito, ou seja, do aprofundamento do significado último da realidade, a arte assume um papel primordial ao ter como principal missão o desvelamento da verdade. Desta forma, Martin Heidegger definiu a arte como poema, na medida em que «é o dizer da nomeação original».<sup>305</sup>

Mas, no processo de dizer, o qual coloca a arte em especial contacto com o indizível, a arte não se serve de uma linguagem meramente descritiva. Esta emprega uma linguagem metafórica, a qual lhe confere uma dimensão enigmática.<sup>306</sup>

Se a arte pode ter uma função tão distinta como a que acabou de ser enunciada, na verdade, no período da pós-modernidade, nem sempre foi reconhecida na arte esta particularidade de auxiliar a clarificar o sentido da realidade. Ao perder a sua força transformadora, a arte produzida durante este marco temporal foi-se desenvolvendo por meio de duas grandes motivações.

---

<sup>304</sup> João Manuel Duque, *Cultura contemporânea e cristianismo* (Lisboa: Universidade Católica Editora, 2004), 16.

<sup>305</sup> José Acácio Castro, «O Horizonte estético da pós-modernidade: uma perspectiva filosófica», *Humanística e Teologia* 27, n.º 2 (2006): 196, acedido a 03 de março de 2025, <https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2006.27.2>.

<sup>306</sup> Cf. Castro, 200.

Por um lado, existe na estética contemporânea a atração por aquilo que não transmite dor, que não transmite percepção alguma de sofrimento, conquanto «a negatividade da dor aprofunda a beleza».<sup>307</sup> Por outro lado, fruto do emergir da sociedade de consumo, também o valor da obra de arte deixou de ser pautado pelo belo, para passar a ser ditado pelo seu possível valor económico, passando a arte a ser considerada como um bem de consumo e não como um objeto de contemplação.<sup>308</sup>

Acerca deste primeiro aspeto, isto é, a atração estética por aquilo que não transmite dor, que não tem presente negatividade alguma, pode-se deduzir que esta visão da arte conduz a uma deficitária percepção estética da realidade, na medida em que é uma experiência «paralisada»<sup>309</sup> que, ao não desinstalar o humano, não lhe potencia uma transfiguração da vida presente. Mas, atendendo a esta perspetiva, de que forma poderá a dor ter lugar na experiência estética contemporânea?

Para que melhor se possa responder a esta questão é necessário reavivar que um elemento central no pensamento estético cristão é a cruz, «onde a beleza de Deus se manifestou de forma paradoxal e suprema, por conseguinte, na sua originalidade».<sup>310</sup> Por meio da negatividade que a cruz invoca, onde se aprofunda que «sem ferida não há *verdade*»<sup>311</sup>, esta pode constituir-se como purificadora e vivificante para o humano, já que o auxilia a comover-se, permitindo-lhe, deste modo, passar de um dado negativo para um dado positivo.<sup>312</sup> A atitude humana que permite a passagem da negatividade para o dado positivo ocorre por meio da consolação, onde o «peso da existência encontra alívio».<sup>313</sup>

Mas, este processo de consolação não ocorre de forma automática, antes pressupõe que o belo tem uma carga de surpresa, de espanto que toca de forma particular o humano e as suas angústias. Por conseguinte, a beleza que consegue ser uma fonte de consolação é aquela que abre o humano a uma nova visão da realidade e que configura, de forma renovada, o seu modo de estar, em primeiro lugar consigo mesmo, mas também com o outro.<sup>314</sup>

---

<sup>307</sup> Byung-Chul Han, *A Salvação do Belo*, trad. Miguel Serras Pereira (Lisboa: Relógio D'Água, 2016), 27.

<sup>308</sup> Cf. Han, 84; Cf. Duque, *Cultura contemporânea e cristianismo*, 118.

<sup>309</sup> Han, *A Salvação do Belo*, 17.

<sup>310</sup> Marto, «O Cristianismo Fonte de uma Cultura de Beleza», 160.

<sup>311</sup> Han, *A Salvação do Belo*, 46.

<sup>312</sup> Cf. Han, 30.

<sup>313</sup> Marto, «O Cristianismo Fonte de uma Cultura de Beleza», 170.

<sup>314</sup> Cf. Marto, 170.

### 3.1.2 Arte e consumismo

Na obra *Contra os ídolos pós-modernos*<sup>315</sup>, Pierangelo Sequeri apresenta quatro ídolos que ajudam a ler a sociedade da pós-modernidade. O segundo ídolo apresentado, relacionado com o crescimento económico, intitula-se *eros da acumulação*. Com a explanação deste ídolo, Sequeri oferece uma possível leitura da sociedade de consumo. Nesta, as «necessidades de consumo são marcadas apenas e estritamente pelo significado do que se consome»<sup>316</sup>, empregando-se mecanismos socio-psíquicos, onde o virtual (basta recordar as inúmeras campanhas publicitárias, produzidas de modo a serem agradáveis, e a que todos os dias o humano está sujeito) confere um grau inédito de atração ao objeto que se deve consumir, mesmo que, objetivamente, não tenha esse valor.<sup>317</sup> Desta forma, tudo o que existe justifica a sua existência com base numa lógica de consumo.

Ora, aqui levantam-se algumas questões pois, se por um lado aquilo que é dado ao humano a consumir esvai-se rapidamente, não lhe deixando marca alguma, por outro lado também se colocam sérias questões no que concerne à dignidade da pessoa, em parte devido aos mecanismos que se empregam para manipular o humano a adquirir e a consumir algo.<sup>318</sup>

No âmago da coação a que o humano está sujeito, encontra-se, em certo sentido, uma virtualização da realidade, onde abunda a «superficialidade da poluição informativa».<sup>319</sup> Esta superficialidade, onde os meios digitais estão constantemente presentes no quotidiano do humano, conduziu a que ficassem sem espaço os tempos de silêncio, onde o humano se podia desenvolver e crescer, inclusive na dimensão relacional com o outro.<sup>320</sup> De forma a ultrapassar esta dificuldade relacional, potenciada pelo ídolo da acumulação, Sequeri advoga a necessidade de recuperar uma «*política humanística*» que instaure relações mais justas entre os humanos, assistindo, de forma especial, aqueles que se encontram em alguma dificuldade.<sup>321</sup>

Aplicando a lógica inerente da sociedade de consumo ao caso específico da arte, onde já não é nem a verdade nem a beleza a justificar a sua existência, rapidamente se assiste à sua morte. Esta morte da arte ocorre porque, inserida nesta dinâmica onde tudo é consumível, onde se nota a desvinculação entre justiça e beleza<sup>322</sup>, a arte deixou de ter valor em si mesma, passando apenas a ter o valor que certo mercado lhe confere.<sup>323</sup>

---

<sup>315</sup> Pierangelo Sequeri, *Contra los ídolos posmodernos*, trad. Maria Pons Irazazábal (Barcelona: Herder Editorial, 2014).

<sup>316</sup> Duque, *Cultura contemporânea e cristianismo*, 115.

<sup>317</sup> Cf. Sequeri, *Contra los ídolos posmodernos*, 35.

<sup>318</sup> Cf. Duque, *Cultura contemporânea e cristianismo*, 118.

<sup>319</sup> Duque, 121.

<sup>320</sup> Cf. Duque, 124.

<sup>321</sup> Cf. Sequeri, *Contra los ídolos posmodernos*, 47.

<sup>322</sup> Cf. Han, *A Salvação do Belo*, 77.

<sup>323</sup> Cf. Duque, *Cultura contemporânea e cristianismo*, 151.

Neste sentido, a arte ao perder a referência ao transcendente, a uma origem enquanto dom e ao perder a sua vocação original de existir para ser contemplada, encontra-se impossibilitada de transformar a realidade.<sup>324</sup>

### 3.1.3 Possibilidades da arte contemporânea

Para se superar o paradigma apresentado e voltar a reconhecer na arte uma via de experiência privilegiada do divino, primeiramente torna-se necessário reconhecer na arte algo de, por um lado sempre novo e, por outro, indizível.<sup>325</sup>

Por meio desta característica da arte, a qual exige tempo para assimilar o que significará a presença indizível, a manifestação velada de algo, ou melhor, de alguém, é indispensável reconhecer que, mais do que estar vinculada à forma, a beleza está intrinsecamente vinculada à verdade da forma, daí que, mesmo em obras de arte que possam ser consideradas feias devido à não correspondência com os cânones de criação artística vigentes, pode-se dar uma manifestação do belo.<sup>326</sup>

Ora, desta forma torna-se possível que, numa obra onde estejam patentes temas pouco recorrentes da criação artística, como sejam a dor ou a negatividade, se possa dar uma manifestação da beleza. Mas, para se reconhecer esta manifestação e aprofundar o entendimento sobre o sentido da realidade, na qual o humano pode, antes de tudo, experimentar a sua própria finitude, é necessário que este se deixe tocar pela arte através da contemplação, a qual «requer o despertar [da] capacidade simbólica do homem, a unidade de concentração dos sentidos corpóreo-espirituais».<sup>327</sup> Assim, por meio da contemplação, onde o sentido inerente à arte se vai desvelando, o humano pode fazer a experiência de se encontrar com a «verdade que salva, [com] o bem que liberta».<sup>328</sup>

Este encontro torna-se possível mediante a dinâmica do jogo, o qual possibilita que os sentidos constituam uma fonte de conhecimento para o entendimento. Por meio do jogo, na arte o humano pode experimentar uma forma de conhecimento que opera, inclusive, pelo seu oposto, onde, pela «cruza do não-sentido [...] teremos de vislumbrar o sentido».<sup>329</sup>

Desta forma, torna-se possível recuperar a dimensão da negatividade na obra de arte, na medida em que esta auxilia o humano a ter uma experiência de encontro com o Bem,

---

<sup>324</sup> Cf. Duque, 150.

<sup>325</sup> Cf. Hans Urs Von Balthasar, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, trad. Luisa D'Angelo (Milano: Glossa, 1995), 15.

<sup>326</sup> Cf. Yolanda Espiña, «A beleza: natureza ou cultura?», trad. José Carlos Carvalho, *Humanística e Teologia* 27, n.º 2 (2006): 225, acedido a 21 de maio de 2025, <https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2006.27.2>.

<sup>327</sup> Marto, «O Cristianismo Fonte de uma Cultura de Beleza», 172.

<sup>328</sup> Marto, 161.

<sup>329</sup> Castro, «O Horizonte estético da pós-modernidade: uma perspectiva filosófica», 202.

permitindo-lhe que a percepção estética da realidade ultrapasse o mero encontro consigo mesmo, com uma autoprojeção.<sup>330</sup>

Também para que se supere a visão da arte apenas como bem de consumo, a qual entra em total colisão com a perspectiva da contemplação do belo, «será urgente, pois, recuperar ou mesmo criar uma cultura do real e da profundidade do real».<sup>331</sup> Por meio da revitalização desta cultura, torna-se possível valorizar e significar cada elemento da criação, tendo em atenção a sua especificidade e a sua unicidade.

Assim, o artista que revela ter uma «profunda atitude de escuta em relação à realidade», deve responder a esta alteridade, não com uma manifestação artística qualquer, mas com uma arte que, irrompendo deste encontro e não tenha outro tipo de intenções, se manifeste como uma autêntica «dádiva gratuita, sem justificação necessária, segundo qualquer esquema lógico».<sup>332</sup>

Daqui se depreende que, para ultrapassar estas duas motivações presentes na produção artística da época contemporânea é necessário recuperar a «“via da beleza” como metáfora de um caminho possível e fecundo para restituir aos fragmentos um horizonte de sentido e captar na Verdade, no Bem e no Amor últimos a verdadeira fonte da dignidade e da beleza de cada fragmento».<sup>333</sup>

## 3.2 A Música contemporânea

O esforço de dizer os múltiplos significados que a música pode conter, esta que, no entender de Hans Urs von Balthasar, «é a arte mais incompreensível porque é a mais imediata»<sup>334</sup> e o desafio de a tentar explicar, constituem-se hoje como uma tarefa exigente e que não deve dispensar a interdisciplinaridade.<sup>335</sup> Portanto, de forma que se possa perceber melhor o que caracteriza a música contemporânea, a sua força expressiva, enquanto inserida num código de significações, e as várias experiências que pode suscitar no humano, deve-se tornar presente um pouco da sua evolução própria, em especial desde o período do romantismo.

### 3.2.1 A Música do Período do Romantismo

A razão de começar a presente análise com o período do romantismo relaciona-se com a mudança de paradigma que este iniciou onde, mais que abrir horizontes, a dimensão do belo,

---

<sup>330</sup> Cf. Han, *A Salvação do Belo*, 37.

<sup>331</sup> Duque, *Cultura contemporânea e cristianismo*, 121.

<sup>332</sup> Duque, 139.

<sup>333</sup> Marto, «O Cristianismo Fonte de uma Cultura de Beleza», 161.

<sup>334</sup> Balthasar, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 13.

<sup>335</sup> Cf. Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, 283.

presente na música, apenas se deveria servir a si mesma.<sup>336</sup> Se nos períodos precedentes, tal como visto na explanação apresentada sobre Johann Sebastian Bach, a música composta, em certa medida, estava ao serviço do religioso, numa fase posterior inaugurou-se a defesa da autonomia da arte em relação a tudo o que fosse extrínseco a si mesma. Este processo conduziu a que na arte se colocasse como secundária a ligação ao transcendente, pois a pretensão da sua autonomia conduziu à visão de que a arte podia «possuir a *archê*, o princípio ou origem em si mesma (*auto*)»<sup>337</sup>, tornando-se, por conseguinte, apenas arte pela arte.

Assim, a música que brotou do período do romantismo destacou-se por colocar em grande ênfase a «dimensão psíquico-sentimental»<sup>338</sup> do humano, onde o elemento de trabalho predominante foi o *melos* em detrimento do *logos*, visto que, primeiramente, a música deveria ressoar na emotividade humana.<sup>339</sup> Por si mesma, esta noção de ressonância musical não demonstra, numa primeira análise, ser problemática pois a música ao despertar algo no humano através da sua dimensão emotiva - aquela com a qual, de facto, o novo estilo musical deveria dialogar - esta constituir-se-ia como uma preciosa fonte para o entendimento.<sup>340</sup>

Inclusive, com o aprofundamento do axioma de que «a sensibilidade é o modo de experiência mais profundo da alma»<sup>341</sup>, a música composta no contexto do romantismo, ao contrastar com o racionalismo filosófico, demonstrou que os sentidos podem constituir um modo, também ele válido, para aceder à compreensão do real.<sup>342</sup> Mas, no diálogo com a emotividade humana assistiu-se, não a um aprofundamento do belo que pode aproximar da verdade e da bondade, mas à manipulação do humano que, devido ao entusiasmo que lhe causava o contacto com a música do romantismo, facilmente poderia entrar num estado de êxtase.<sup>343</sup>

De forma análoga, também por diversas vezes se encontrou na música do romantismo apenas uma exposição da interioridade do compositor, dos seus sentimentos, do seu modo de aceder à realidade, o que, tal como enunciado, conduziu à progressiva secularização da música, na medida em que esta apenas se constituía como uma projecção de quem a tinha composto.<sup>344</sup>

Ultrapassado este estilo musical e o pressuposto de que a arte deveria ressoar primeiramente na emotividade humana, no século XX brotou a música contemporânea.

---

<sup>336</sup> Cf. Eduard Hanslick, *Do Belo Musical*, trad. Artur Morão, (Lisboa: Edições 70, 2015), 13.

<sup>337</sup> Duque, *Cultura contemporânea e cristianismo*, 149.

<sup>338</sup> João Manuel Duque, «Dar Razões da Beleza da Fé no Coração do Mundo» (manuscrito), 2.

<sup>339</sup> Cf. Yolanda Espiña, *Lo sagrado y la música contemporánea* (Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2020), 28. Com esta caracterização da música do século XIX, Yolanda Espiña pretende elucidar sobre o sentimentalismo que a música do romantismo despertou, o qual, em certa medida, entraria em confronto com a racionalidade da arte e que poderia contribuir para a manipulação das faculdades do sujeito.

<sup>340</sup> Cf. Hanslick, *Do Belo Musical*, 14.

<sup>341</sup> Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, 266.

<sup>342</sup> Cf. Sequeri, 275.

<sup>343</sup> Cf. Espiña, *Lo sagrado y la música contemporánea*, 22.

<sup>344</sup> Cf. Hans Küng, *Música y Religión*, trad. Jorge Deike Robles (Madrid: Editorial Trotta, 2008), 123.

### 3.2.2 A Música do Período Contemporâneo

Devido à criação de novas técnicas de composição e à evolução da cultura, o século XX trouxe consigo um novo estilo musical que, mesmo na desconstrução dos pressupostos que orientavam a criação musical, se constituiu como um modo de acesso à verdade da realidade igualmente pertinente.<sup>345</sup>

Neste sentido, se no período antecedente foi dada imensa importância à dimensão melódica e, de algum modo, também à harmónica, enquanto formas de expressão e suscitação de emoções, a música contemporânea foi-se desenvolvendo tendo por base duas linhas orientadoras. Assistiu-se assim ou à recuperação e adaptação das antigas formas musicais, um processo que se definiu com recurso ao prefixo *neo*<sup>346</sup> ou, em contrapartida, a criação musical desenvolveu-se por rutura, isto é, criando uma forma musical totalmente nova, capaz de aprofundar as capacidades que o som contém em detrimento da melodia propriamente dita, empregando, deste modo, instrumentos musicais e até objetos nunca utilizados na composição musical, como é o caso dos dispositivos eletrónicos.<sup>347</sup>

A música apresentada neste segundo aspeto, ou seja, aquela onde se nota a referida rutura com a tradição e que deve, por isso, ser autónoma, corresponde à *música da vanguarda*.<sup>348</sup> A génese, em sentido estrito, deste estilo musical pode apontar-se para o período imediatamente a seguir à Segunda Guerra Mundial. A exploração do ritmo, do silêncio, da dissonância e da intensidade sonora constituem-se como grandes marcas identitárias deste estilo.<sup>349</sup> Embora ocorra o emprego das novas técnicas de composição sobreditas, o objetivo da música da vanguarda continuou a ser o mesmo que o da verdadeira obra de arte, ou seja, permitir que quem a escuta reflita sobre o sentido mais profundo da condição humana e, também, sobre o sentido da realidade que o envolve.

Mas, fruto do acontecimento mundial que antecedeu esta forma específica de música contemporânea, onde a humanidade se viu confrontada por experiências paradoxais<sup>350</sup>, não é de estranhar que a própria música tenha usado os recursos que considerou mais adequados para exprimir a incompreensibilidade de tudo o que foi vivenciado na década de 1940 do século XX.

---

<sup>345</sup> Cf. Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, 441.

<sup>346</sup> No século XX desenvolve-se, por exemplo, o neoclássico como forma de recuperar a objetividade que a música continha antes do período romântico. Também é possível apontar o exemplo do neomodalismo que recuperou o sistema modal para a composição musical.

<sup>347</sup> Cf. Espiña, *Lo sagrado y la música contemporánea*, 52.

<sup>348</sup> Cf. Alfredo Teixeira, «Secularidade e sacralidade na criação musical contemporânea: tensões e transações», ed. Ernesto Seidl e Marcia da Silva Mazon, *Política & Sociedade: Revista de Sociologia Política* 16, n.º 36 (2017): 230, acessado a 28 de maio de 2025  
<https://doi.org/10.5007/2175-7984.2017v16n36p228>.

<sup>349</sup> Cf. Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, 442.

<sup>350</sup> Das diversas experiências recorda-se, por exemplo, a guerra ou a ausência de valores universais que dignificam toda e qualquer vida humana.

Assim, através da música da vanguarda, onde a simples dissonância consegue evocar algo de negativo, algo que não aparenta fazer sentido algum<sup>351</sup>, o humano deparou-se com um meio que o pode auxiliar a

encontrar e exprimir o sentido mais profundo da nossa existência, mesmo quando os resultados dessa busca não levam ao sentido mais nobre nem mais nuclear da vida, mas se desvia pelos caminhos tortuosos do não-sentido (non-sens), dos valores negativos e do esvaziamento.<sup>352</sup>

Se a música composta no período da vanguarda, música esta que se enquadra na categoria de arte abstrata, manifestou a capacidade de apelar à reflexão sobre o sentido mais profundo da existência humana, na verdade, por ser abstrata, por ambicionar ser autónoma, em sucessivas ocasiões a sua pretensão de autonomia levou-a a ser apenas música de consumo. Por conseguinte, a fronteira entre autonomia da arte e consumismo pode, tal como se destacou na secção sobre arte e consumismo, ser bastante ténue, daí que uma questão que se coloca acerca deste tipo concreto musical é se, hodiernamente, a música pode ajudar a fornecer um sentido ou se tem apenas uma utilidade prática.

### 3.2.3 *A Música contemporânea e o desvelamento do sentido*

Como foi aludido ao longo do presente capítulo, na arte encontra-se bem patente a tensão entre sentido e utilidade. Nesta ótica, para que na música contemporânea se possa encontrar algo mais que um simples meio para manipular o humano, para que seja valorizada por aquilo que transmite, enquanto mediação autêntica do inefável, é essencial reconhecer nesta um sentido.

Mas, o que poderá significar o termo sentido? No estudo elaborado pelo teólogo Hans Küng sobre a relação entre música e religião, este apresenta duas definições para o termo sentido. No aspeto biológico, sentido relaciona-se com um conjunto de órgãos encarregues de transmitir sensações ao cérebro. Mas, sentido também está relacionado com o significado de algo, ou seja, com a sua «essência interna».<sup>353</sup>

Na música, o humano consegue unificar estes dois significados pois, se por um lado a obra existe na medida em que é escutada por alguém, ou seja, quando é percecionada por um órgão sensorial concreto, essa escuta desperta algo no humano, onde se pode dar um deslumbramento da verdade. Ora, para que de facto a música possa ajudar a percecionar um

---

<sup>351</sup> Cf. Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, 449.

<sup>352</sup> José Paulo Antunes, «As formas musicais e o mundo do valor e da espiritualidade», *Humanística e Teologia* 27, n.º 2 (2006): 240, <https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2006.27.2>.

<sup>353</sup> Küng, *Música y Religion*, 145.

sentido, é imprescindível que o humano se desvincule da lógica do imediato, do consumismo e da superficialidade e mergulhe, de forma gradual, na contemplação da obra de arte.<sup>354</sup>

Esta transformação pode acontecer pela recuperação do *homo symbolicus*, onde a arte se demonstra como uma boa aliada para auxiliar a renovar a capacidade simbólica do humano.<sup>355</sup> Por este motivo, para o compositor que se dedique a compor obras musicais repletas de sentido, «será da maior importância que não fiquem sem resposta as grandes perguntas relativas ao fundamento e o sentido, a origem e a finalidade, eternos motivos para a dúvida».<sup>356</sup>

### 3.3 A Música Sacra contemporânea

#### A nível diacrónico

as religiões sempre usaram a música para exprimir os seus dogmas, as suas verdades, para levarem os crentes a aderirem à sua fé; usam a música como forma de expressão dessa mesma fé e como forma de os predisporem a assumir determinados compromissos na sua vida pessoal, social e familiar.<sup>357</sup>

A música, enquanto iluminadora de um sentido e transfiguradora da realidade, «intervém, provoca, instiga, conduz a determinadas atitudes e veicula valores, ou contravalores, manifesta uma certa conceção da natureza humana, da família, das relações sociais e das pessoas».<sup>358</sup>

Todavia, com a música do período romântico, devido à defesa da sua autonomia, esta renunciou à conexão que tinha com os valores religiosos. Esta emancipação da arte, em relação ao religioso, fez com que «a importância da arte musical na liturgia [declinasse], em função de uma incapacidade e, porque não, uma estranheza entre o mundo das artes e a Igreja».<sup>359</sup>

Mesmo com a rutura entre arte e fé, ainda hoje a arte se pode constituir como um lugar teológico, na medida em que permite aprofundar «o outro lado das coisas, aquele que não sabemos dizer, mas apenas intuir: o lado divino da nossa condição de Filhos de Deus».<sup>360</sup>

Assim, na presente secção examinar-se-á de que forma, ainda hoje, a música poderá contribuir para uma aproximação ao divino, em especial, mediante a escuta. Em igual medida,

---

<sup>354</sup> Cf. Han, *A Salvação do Belo*, 86.

<sup>355</sup> Cf. Duque, *Cultura contemporânea e cristianismo*, 129.

<sup>356</sup> Küng, *Música y Religion*, 154.

<sup>357</sup> Antunes, «As formas musicais e o mundo do valor e da espiritualidade», 241.

<sup>358</sup> Antunes, 241.

<sup>359</sup> Pedro Monteiro, «A música da ressurreição», *Humanística e Teologia* 35, n.º 1 (2014): 152, acessado a 15 de maio de 2025, <https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2014.9184>.

<sup>360</sup> Fernando Lapa, «A música para o símbolo da Fé: o Credo em diversas obras da História da Música, ao longo dos séculos», *Humanística e Teologia* 34, n.º 1 (2013): 122, acessado a 10 de maio de 2025, <https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2013.9064>.

analisar-se-á também de que forma as novas formas musicais poderão ter pertinência para a vivência da fé.

### 3.3.1 A Música sacra e a sacralidade da música

No decurso do século XX, fruto da evolução da arte, uma preocupação que a reflexão da Igreja manifestou foi a de aprofundar o significado do termo *música sacra*. Como documento inaugural, no que concerne à explanação deste conceito, encontra-se o motu próprio do Papa Pio X, *Tra le sollecitudini*, de 22 de novembro de 1903. Neste, Pio X afirmava que a música sacra deve fomentar «a glória de Deus, a santificação e edificação dos fiéis» (TLS,1).

Mas, se de facto a música sacra tem esta dupla capacidade, como aproximação inicial dever-se-á examinar o que significa, neste caso específico, a utilização do adjetivo *sacro*, enquanto aplicado à realidade musical. Quando se utiliza este adjetivo, por vezes ocorre a confusão com o substantivo *sagrado*, conquanto fazem parte do mesmo campo lexical, na medida em que evocam uma forma específica de encontro entre o divino e o humano.

Recorrendo-se a uma análise mais pormenorizada, o sagrado pode-se entender como uma forma concreta de manifestação do Santo – neste caso Deus – ao humano. Mas, convém referir que «o sagrado não é a forma própria de Deus senão a forma própria na qual o homem se relaciona com Deus».<sup>361</sup>

Ora, fruto desta manifestação, à qual o humano deve corresponder, encontra-se o sacro, enquanto exprime uma dinâmica de direccionalidade para o Outro.<sup>362</sup> Neste sentido, a sacralidade da música consiste numa resposta à manifestação do sagrado que o humano pôde experimentar.<sup>363</sup> Assim, enquanto arte que nasce de um contexto de encontro e que, por diversas vezes, está vinculada à vivência da fé, por meio das celebrações litúrgicas, na música sacra, enquanto «realidade de categoria teológica e de significado permanente para a fé de todo o Cristianismo»<sup>364</sup>, podem-se encontrar três características: a intencionalidade, a adequação e a contextualização.<sup>365</sup>

Em relação à conexão entre música e celebração ritual, a constituição sobre a Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium*, de 4 de dezembro de 1963, no capítulo dedicado à música sacra, observava que a «Igreja aprova e aceita no culto divino todas as formas autênticas de

---

<sup>361</sup> Espiña, *Lo sagrado y la música contemporánea*, 40.

<sup>362</sup> Cf. Espiña, 39.

<sup>363</sup> Cf. Espiña, 40.

<sup>364</sup> Bento XVI, *O que é o Cristianismo - Quase um testamento espiritual*, trad. Luísa Silva Maneiras, 1.ª ed. (Cascais: Lucerna, 2023), 50.

<sup>365</sup> Cf. Espiña, *Lo sagrado y la música contemporánea*, 44.

arte, desde que dotadas das qualidades requeridas» (SC, 112), qualidades estas que são as da «santidade e de perfeição de forma» (MS, 4).

No que concerne aos géneros próprios de música sacra, a instrução *Musicam Sacram*<sup>366</sup>, redigida em 1967, afirma que, entre outros, nesta podem-se encontrar o «canto gregoriano, a polifonia sagrada antiga e moderna nos seus vários géneros, [...] e o canto popular, litúrgico e religioso» (MS, 4).

Como se observa pela exposição da instrução *Musicam Sacram*, por música sacra pode-se entender diversas formas concretas de música. Tendo em atenção que a arte se desenvolve em conexão com uma cultura própria, também esta é passível de ser reformada, daí que, hodiernamente, a reflexão sobre a relação entre o repertório antigo e as novas expressões musicais não deve ser descurada.

### 3.3.2 Relação entre repertório antigo e novas formas de expressão musical

Tal como afirmava a instrução *Musicam Sacram*, por música sacra podem-se entender diversos tipos de formas musicais. Para que se possa compreender melhor o motivo desta diversidade de expressões musicais, deve-se recorrer à história da própria música.

Os diversos géneros aludidos no ponto da supracitada instrução são géneros que nasceram de uma época histórica concreta, nos quais se encontrou, não o corte com o modelo vigente anteriormente, mas, em certa medida, o elevar a outro patamar a forma musical antecedente, através da exploração de novas formas.<sup>367</sup> Um exemplo prático que se pode citar deste processo de reforma é o da relação entre o canto gregoriano e a polifonia clássica.

Deste ponto de vista, não se pode afirmar objetivamente que um género musical seja melhor que outro, pois a diversidade musical que foi surgindo ao longo da história não anula a verdade da forma de cada composição musical.<sup>368</sup> Mesmo que uma peça musical, enquanto arte, seja produzida numa época específica, esta consegue apelar a uma realidade transfiguradora da realidade, a um tempo que se constitui como «antecipador de tudo e de todos».<sup>369</sup>

Se, como se viu, a música sacra brota de um contexto de encontro entre o divino e o humano, «quanto mais pura e verdadeira é essa experiência, tanto mais pura e grande será também a música que dela nasce e se desenvolve».<sup>370</sup> Sendo assim, quais são os principais desafios que, contemporânea se colocam, tanto à composição musical como à sua execução?

---

<sup>366</sup> Esta instrução, como se sabe, forneceu orientações práticas sobre a aplicação da constituição sobre a Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium*, no que concerne à música.

<sup>367</sup> Cf. Balthasar, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 36.

<sup>368</sup> Cf. Balthasar, 42.

<sup>369</sup> Duque, *Cultura contemporânea e cristianismo*, 146.

<sup>370</sup> Bento XVI, *O que é o Cristianismo - Quase um testamento espiritual*, 49.

Uma forma concreta de música sacra é o canto que, enquanto expressão da fé, deve conter textos dotados de boa qualidade, tanto poética como teológica para que, desta forma, possa ajudar o humano a mergulhar nos conteúdos da fé professada e permitir a vivência destes mesmos conteúdos no quotidiano.<sup>371</sup>

Também neste aspeto pode ser feito um apelo aos intérpretes musicais, pois, diversas vezes, a maior preocupação ao interpretar uma obra de música está relacionada com o cumprimento de indicações rítmicas ou expressivas em detrimento do próprio texto que está a ser cantado. Mas, se a música é chamada a ser uma expressão da fé professada e vivida, esta deve, em igual medida, despertar «uma participação interior»<sup>372</sup>, a qual pode ser potenciada, em primeiro lugar, pelo texto que a música reveste, conduzindo assim o humano a uma atitude de oração.<sup>373</sup>

Se a música deve ter uma correspondência com a fé professada, então um elemento que deve estar presente nesta é o mistério pascal. Neste, onde se encontra a doação radical e plena de Jesus Cristo na cruz, por meio da chave de leitura *sub contrario*, «aparece a autêntica e extrema beleza do Amor que ama até ao fim».<sup>374</sup>

Deste modo, a música sacra não deve renunciar a ter retratada na sua essência a cruz, na medida em que esta «impõe, de facto, a uma estética cristã do sacro a assimilação do desagradável, do sem adorno, do dissonante, e inclusive do detestável, figuras da contradição na qual – devido ao mal e ao pecado – a verdade de Deus se revela neste mundo».<sup>375</sup>

Por conseguinte, a música sacra ao permitir

o encontro com a beleza pode tornar-se no golpe do dardo que fere a alma, abrindo-lhe os olhos, isto é, dando-lhe uma nova capacidade de ver a realidade profunda: o esplendor da beleza de Deus no rosto de Cristo e da nossa vida com Deus em Cristo.<sup>376</sup>

Daí se depreende que, «onde realmente se dá o encontro com o Deus vivo que em Cristo vem ter connosco, nasce e cresce novamente também a resposta, cuja beleza provém da própria verdade».<sup>377</sup>

---

<sup>371</sup> Cf. Pierangelo Sequeri, *L'estro di Dio. Saggi di estetica* (Milano: Glossa, 2000), 269.

<sup>372</sup> Sequeri, 264.

<sup>373</sup> Cf. Sequeri, 270.

<sup>374</sup> Marto, «O Cristianismo Fonte de uma Cultura de Beleza», 165.

<sup>375</sup> Sequeri, *L'estro di Dio. Saggi di estetica*, 257.

<sup>376</sup> Marto, «O Cristianismo Fonte de uma Cultura de Beleza», 165.

<sup>377</sup> Bento XVI, *O que é o Cristianismo - Quase um testamento espiritual*, 50.

### 3.3.3 A percepção da beleza pela escuta

Por meio da percepção auditiva da música, o humano pode fazer a experiência de escutar algo da realidade até então inaudito.<sup>378</sup> Mas, como a música tem uma relação peculiar com a interioridade, esta, em vez de proporcionar novos horizontes de entendimento ao humano, pode potencial, pelo contrário, a sua manipulação, conduzindo «à alienação extática e ao submetimento das suas faculdades de percepção, raciocínio, vontade e afetividade a um estado artificial de suspensão da realidade».<sup>379</sup> Neste sentido, em que medida o ato de escutar uma obra musical pode contribuir para um encontro com a Beleza?

Embora habitualmente se empregue o verbo *escutar* como sinónimo do verbo *ouvir*, na verdade encontram-se algumas diferenças essenciais entre estas duas formas verbais. Enquanto o verbo *ouvir* pode corresponder a uma percepção auditiva de manifestações sonoras do dia a dia, que não transformam o humano, o verbo *escutar*, enquanto pressupõe um «tornar-se atento, receber com cuidado» orienta o humano a um «assimilar interiormente, [...] obedecer e colocar em prática».<sup>380</sup> Neste processo de assimilação interior, a escuta demonstra a sua capacidade de fazer ressoar algo no humano pois, é «condição necessária de conhecimento e de reconhecimento – do mundo, do outro e de si mesmo».<sup>381</sup> Por conseguinte, em que medida esta forma de perceber a arte se pode manifestar frutífera para o humano, para a sua relação com o outro e, também, para a sua relação com o transcendente?

São Paulo, na carta aos Romanos, afirmava que a «fé vem pela escuta, que é a escuta da palavra de Cristo» (Rom 10, 17). A dimensão dialógica que a escuta pressupõe e constrói, faz-se, essencialmente, entre humanos, daí que, para que na escuta de uma obra de música sacra se reconheça no outro uma mediação do divino, o ato de cantar em grupo deve exceder o «próprio abandono a um estado ocasional emotivo, ou mesmo ao próprio narcisismo espontâneo autobiográfico».<sup>382</sup>

Ora, este ponto de vista pressupõe que a escuta pode originar e fortalecer a fraternidade entre os humanos, na qual o outro, pela Palavra divina, ilumina a vida daqueles com se cruza.<sup>383</sup> Assim, na música que abre horizontes relacionais ao humano, que se reveste de uma dimensão catequética, onde a fé, tal como São Paulo declarava, pode ser despertada pela escuta, dá-se uma epifania do Todo no fragmento.

---

<sup>378</sup> Cf. Duque, *Cultura contemporânea e cristianismo*, 140.

<sup>379</sup> Antunes, «As formas musicais e o mundo do valor e da espiritualidade», 245.

<sup>380</sup> Sequeri, *L'estro di Dio. Saggi di estetica*, 218.

<sup>381</sup> Duque, *Cultura contemporânea e cristianismo*, 124.

<sup>382</sup> Sequeri, *L'estro di Dio. Saggi di estetica*, 265.

<sup>383</sup> Cf. Sequeri, 266.

## CONCLUSÃO

Tal como apresentado ao longo do presente trabalho, a música pode-se manifestar como verdadeiro lugar teológico, onde o humano pode sentir a proximidade de Deus. Ainda que esta possa ser utilizada apenas para entreter ou para manipular, algo que não é impossível de ocorrer, não se pode ignorar a possibilidade do seu carácter de mediação credível e autêntica da Beleza. Mais que ser apenas arte pela arte, a música deve conter a capacidade de aproximar o humano do transcendente.

Mas, como foi apontado, na cultura contemporânea podem encontrar-se algumas dificuldades que não permitem realizar plenamente esta missão da música. Se, com a sociedade de consumo, o humano deseja ter algo na imediatez do tempo presente, também aquilo que deseja, onde se nota de forma bem vincada a influência do virtual, por vezes, carece de qualidade.

Ora, neste aspeto, deve ser realizado o apelo a que se retome a teoria da perceção musical que Agostinho expôs no diálogo *De musica*. Tendo por base este diálogo, por um lado denota-se que o processo de perceber a beleza ou, se se preferir, de contemplar a obra de arte, é um processo que requer uma temporalidade própria para que, partindo do sensível se alcance o significado último que essa obra pretende aludir. Este significado último que a obra contém está extremamente vinculado ao simbólico. Como se observou na obra musical de Johann Sebastian Bach, a dimensão simbólica de uma composição permite a criação de algo ulterior à obra, ou seja, permite que o humano, ao tomar consciência da manifestação do divino que se deu por meio daquela obra, possa sentir a presença e o apelo vivificante de um Deus cuja essência é o Amor. Mas, este dinamismo só se torna possível porque a imaginação, que no entender de Agostinho de Hipona conecta o sensível com o inteligível, permitiu abrir novos horizontes de entendimento.

Por outro lado, a revisitação da teoria dos números de Agostinho permite também ultrapassar, em certa medida, a virtualização da realidade que a cultura do consumismo impôs, pois, enfatizando-se todo o processo de perceção da música que o Doutor de Hipona refere por meio da categoria do número, o humano pode ser capaz de ter uma posição crítica perante a música que escuta, neste caso, avaliando a sua qualidade.

Associada à música sacra está a celebração ritual, local para a qual, em primeiro lugar, esta surge. Da reflexão elaborada ao longo destes capítulos podem-se destacar alguns aspetos interessantes para a pastoral da Igreja. Desde já, na música deve estar presente uma dimensão pedagógica onde, pela reflexão que a contemplação da obra de arte impõe, toda a comunidade dos fiéis se pode aproximar cada vez mais da Verdade. Também por meio da música, a qual tem a capacidade de agregar os humanos, torna-se mais evidente ao humano que a fé não deve

ser vivida de forma isolada e individual, mas antes, pressupõe uma comunidade. Neste sentido, a arte que contém em si impressões negativas pode remeter para o despertar da fraternidade entre todos os humanos onde, pela música que desinstala o humano, é possível brotarem sentimentos de compaixão pelo outro. Por fim, nesta dimensão a música também se pode constituir como um pórtico de entrada para aquelas pessoas que se encontram mais afastadas da fé, na medida em que, por um simples fenómeno musical, podem sentir o despertar da fé, a qual posteriormente deve ser aprofundada.

Se com este trabalho foi realizada a tentativa de reconhecer a pertinência do pensamento de Agostinho de Hipona para a presente época, conectando-o com a composição musical de Johann Sebastian Bach, devem ser apontados alguns limites do mesmo. Em primeiro lugar, fruto da reflexão de Agostinho surgir inserida numa corrente filosófica, por vezes os pontos enunciados sobre este, em especial no que concerne à perceção estética da realidade, podem transparecer alguma dificuldade de compreensão e exposição. Também a nível dos exemplos musicais expostos, reconhece-se que se poderia ter optado por uma maior diversidade de estilos musicais, em especial do período do romantismo, no qual a música dialoga com maior profundidade com a interioridade humana.

Apesar destas dificuldades, a reflexão sobre o papel da música na vida do humano não se esgota, pois, este «procura sempre exprimir aquilo que sente ser inexprimível»<sup>384</sup> por meio da arte. Por conseguinte, com este estudo espera-se que se tenha cumprido o objetivo de demonstrar as potencialidades da música que, no diálogo com a emotividade humana, se pode manifestar como reveladora da Beleza que salva.

---

<sup>384</sup> Antunes, «As formas musicais e o mundo do valor e da espiritualidade», 240.

## BIBLIOGRAFIA

### Sagrada Escritura

Bíblia de Jerusalém. 16ª edição. São Paulo: Paulus, 2021.

### Obras de Autores Antigos e Patrísticos

Agostinho de Hipona. *Confessionum*. PL 32, 659-868.

\_\_\_\_\_. *De Beata Vita*. PL 32, 959-976.

\_\_\_\_\_. *De libero arbitrio*. PL 32, 1221-1310.

\_\_\_\_\_. *De musica*. PL 32, 1081-1194.

\_\_\_\_\_. *De ordine*. PL 32, 977-1020.

\_\_\_\_\_. *De Vera Religione*. PL 34, 121-172.

\_\_\_\_\_. *Enarrationes in Psalmos*. PL 36.

\_\_\_\_\_. *Enarrationes in Psalmos*. PL 37.

\_\_\_\_\_. *Epistola CI*. PL 33, 367-370.

Aristóteles. *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

Basílio de Cesareia. *Homilia in psalmum I, 2*. PG 29.

João Crisóstomo. *Expositio in psalmum XLI*. PG 55, 155-167.

Platão. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

### Magistério

Bento XVI. «Audiência geral», 31 de agosto de 2011. Acedido a 07 de janeiro de 2025.

[https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2011/documents/hf\\_ben-xvi\\_aud\\_20110831.html](https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2011/documents/hf_ben-xvi_aud_20110831.html).

\_\_\_\_\_. «Concerto em homenagem ao Santo Padre e seu irmão Monsenhor Georg Ratzinger por ocasião do 60º aniversário de sacerdócio», 9 de agosto de 2011. Acedido a 25 de novembro de 2024. [https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2011/august/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20110809\\_concerto.html](https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2011/august/documents/hf_ben-xvi_spe_20110809_concerto.html).

\_\_\_\_\_. «Discurso do Papa Bento XVI por ocasião do encontro com os artistas na capela sistina», 21 de novembro de 2009. Acedido a 01 de janeiro de 2024. [https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2009/november/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20091121\\_artisti.html](https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html).

———. *O que é o Cristianismo - Quase um testamento espiritual*. Traduzido por Luísa Silva Maneiras. 1.<sup>a</sup> ed. Cascais: Lucerna, 2023.

Concilio Ecuménico Vaticano II. «Constituição conciliar sobre a sagrada liturgia “Sacrosanctum Concilium”». Acedido a 10 de abril de 2025.

[https://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_po.html](https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html)

Pio X. «Motu Proprio “Tra le sollicitudine”». Acedido a 16 de março de 2025.

[https://www.vatican.va/content/pius-x/pt/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollicitudini.html](https://www.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.html)

Sagrada Congregação dos Ritos. «Instrução sobre música na liturgia “Musicam Sacram”». Acedido a 24 de fevereiro de 2025.

[https://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_instr\\_19670305\\_musicam-sacram\\_en.html](https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_instr_19670305_musicam-sacram_en.html)

## Bibliografia Geral

Altuna, Luis Rey. «San Agustín y la música». Editado por Victorino Capánaga e Adolfo Muñoz-Alonso. *Augustinus*, n.º 18 (abril de 1960): 191–206.

Amato, Rita de Cássia Fucci. «Santo Agostinho e o canto ambrosiano». Editado por Clovis Salgado Gontijo e José Antônio Baêta Zille. *Os filósofos e seus repertórios*, Diálogos com o som, 5 (2019): 19-37.

Antunes, José Paulo. «As formas musicais e o mundo do valor e da espiritualidade».

*Humanística e Teologia* 27, n.º 2 (2006): 239–51. Acedido a 03 de abril de 2025.

<https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2006.27.2>.

Balthasar, Hans Urs Von. *Gloria. Una estética teológica*. Traduzido por Emilio Saura. Vol. 1. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.

———. *Gloria. Una estética teológica*. Traduzido por José Luis Albizu. Vol. 2. Madrid: Ediciones Encuentro, 1986.

———. *La verdad es sinfónica*. Traduzido por Emilio Saura. Madrid: Ediciones Encuentro, 1979.

———. *Lo sviluppo dell’idea musicale*. Traduzido por Luisa D’Angelo. Milano: Glossa, 1995.

———. *Testimonianza per Mozart*. Traduzido por Luisa D’Angelo. Milano: Glossa, 1995.

Barth, Karl. «Carta de agradecimento a Mozart». Em *Confissão por Mozart*, por Hans Urs Von Balthasar, Karl Barth, e Bento XVI, 25–28, 1.<sup>a</sup> ed. Cascais: Lucerna, 2012.

- Basso, Alberto. «Bach e Händel: un confronto». *Recerca Musicològica*, n.º XX–XXI (2014 de 2013): 35–45.
- . *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*. Vol. 1. Torino: EDT, 2018.
- . *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*. Vol. 2. Torino: EDT, 2018.
- Basurko, Xabier. «La música en la tradición cristiana». Em *La Música en la Iglesia de Ayer a Hoy*, editado por Angel Galindo Garcia, 27–50. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1992.
- Castro, José Acácio. *Introdução à Estética e Teologia*. Porto: Universidade Católica Editora, 2018.
- . «O Horizonte estético da pós-modernidade: uma perspectiva filosófica». *Humanística e Teologia* 27, n.º 2 (2006): 195–202. Acedido a 03 de março de 2025. <https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2006.27.2>.
- Cervelli, Alessio. «Con Bach nella Trinità : la teologia del Preludio e fuga BWV 552». *Giornale di bordo, di storia, letteratura ed arte*, III, n.º 45–46 (2017): 79–94.
- Collado, Jorge Piqué. *Teologia y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio*. Roma: Editrice Pontificia Universidade Gregoriana, 2006.
- Cranmer, David. «A mística de Bach». Em *Livro Cinzento*. Braga: Editorial Frente e Verso, 2019.
- Duque, João Manuel. *Cultura contemporânea e cristianismo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2004.
- . «Dar Razões da Beleza da Fé no Coração do Mundo», sem data.
- . «J. S. Bach: Organista e Poeta do Mistério da Salvação». *Cenáculo*, 2, XXIV, n.º 94 (1985): 293–301.
- . «Música e missão». *Igreja e Missão*, n.º 73 (2020): 63–88.
- Dussán, Maximiliano Prada. «Aproximación al sentido de la palabra musica en las obras de San Agustín». *Franciscanum* 56, n.º 161 (30 de abril de 2014): 17–49. Acedido a 10 de novembro de 2023. <https://doi.org/10.21500/01201468.754>.
- Espiña, Yolanda. «A beleza: natureza ou cultura?» Traduzido por José Carlos Carvalho. *Humanística e Teologia* 27, n.º 2 (2006): 213–25. Acedido a 21 de maio de 2025. <https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2006.27.2>.
- . *Lo sagrado y la música contemporánea*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2020.
- Forte, Bruno. «Divina Belleza. Agustín». Em *En el umbral de la belleza*, traduzido por Adolfo Barrachina Carbonell, 9–22. Valencia: EDICEP, 2004.

- Fubini, Enrico. *Estética da Música*. Traduzido por Sandra Escobar e José Serra. Lisboa: Edições 70, 2019.
- Godinho, Carlos Alberto da Graça. «Evangelizar pela arte». *Theologica*, 1<sup>a</sup>, 53, n.º 1–2 (2018): 69–78. Acedido a 07 de maio de 2025.  
<https://doi.org/10.34632/theologica.2018.24>.
- Graham, Gordon. *Filosofia das Artes*. Traduzido por Carlos Leone. Lisboa: Edições 70, 1997.
- Guerreiro, Vítor. «Sobre uma filosofia da música em Santo Agostinho». Editado por Paula Oliveira e Silva. *Civitas Augustiniana* 6 (2017): 9–54.
- Han, Byung-Chul. *A Salvação do Belo*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.
- Hanslick, Eduard. *Do Belo Musical*. Traduzido por Artur Morão. 2<sup>a</sup>. Lisboa: Edições 70, 2015.
- Heaney, Maeve. *Music as Theology. What Music Has to Say about the Word*. Eugene: Pickwick Publications, 2012.
- Hinrichsen, Luís Evandro. «A experiência estética segundo Santo Agostinho: beleza, unidade, conversão e transcendência». Editado por Paula Oliveira e Silva. *Civitas Augustiniana* 3 (2014): 33–66.
- Honorato, Maria del Pilar Montero. «El libro 6 del De musica de san Agustin». Editado por Jose Oroz Reta. *Augustinus*, n.º 132 (outubro de 1988): 335–54.
- Jankélévitch, Vladimir. *A Música e o Inefável*. Traduzido por Afonso Miranda. Lisboa: Edições 70, 2018.
- Jaschinski, Eckhard. *Breve storia della Musica Sacra*. Traduzido por Carlo Danna. Brescia: Editrice Queriniana, 2018.
- Juárez, Agustín Uña. «San Agustín: belleza,música e historia. “Un admirable cántico”». Editado por John J. Oldfield e José Anoz. *Augustinus*, n.º 168–169 (janeiro de 1998): 107–28.
- Kung, Hans. *Música y Religion*. Traduzido por Jorge Deike Robles. Madrid: Editorial Trotta, 2008.
- Lapa, Fernando. «A música para o símbolo da Fé: o Credo em diversas obras da História da Música, ao longo dos séculos». *Humanística e Teologia* 34, n.º 1 (2013): 121–32. Acedido a 10 de maio de 2025.  
<https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2013.9064>.
- Lima, J. da Costa. «“O Orfeu multiplicado”». *Brotéria* 51 (Agosto-Setembro 1950): 198–205.
- Long, Gianni. *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*. Torino: Claudiana Editrice, 1985.

- Marto, António. «O Cristianismo Fonte de uma Cultura de Beleza». *Humanística e Teologia* 27, n.º 2 (2006): 159–73. Acedido a 10 de março de 2025.  
<https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2006.27.2>.
- Monteiro, Pedro. «A música da ressurreição». *Humanística e Teologia* 35, n.º 1 (2014): 141–68. Acedido a 15 de maio de 2025.  
<https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2014.9184>.
- Morão, Artur. «A música como realidade e como metáfora, nas Confissões». Em *Actas do Congresso Internacional - As Confissões de Santo Agostinho 1600 anos depois: Presença e Actualidade*, 729-745. 2001.
- Moreschini, Claudio, e Enrico Norelli. *Patrología. Manual de la literatura cristiana antigua griega y latina*. Traduzido por José María Hernández Blanco. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2009.
- Napoli, Andrea di. *Johann Sebastian Bach. Paideia, sentimento del contrario, logica trinitaria*. Foggia: Edizioni del Rosone, 2023.
- Osto, Giulio. *Un pentagramma teologico. Musica e teologia nella Cantata 140 di J. S. Bach*. Padova: Edizioni Messaggero, 2010.
- Otaola, Paloma. «La música como ciencia, en san Agustín». Editado por José Anoz Fortunato Pablo. *Augustinus*, n.º 166–167 (julho de 1997): 339–52.
- Pelikan, Jaroslav. *Bach Among the Theologians*. Philadelphia: Fortress Press, 1986.
- Plazaola, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2010.
- Quasten, Johannes. *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*. Traduzido por Boniface Ramsey, O.P. Washington: National Association of Pastoral Musicians, 1983.
- . *Patrología. La edad de oro de la literatura patristica griega*. Editado por Ignacio Oñatibia. 5.ª ed. Vol. II. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- Ratzinger, Joseph. *Introdução ao espírito da liturgia*. 8.ª ed. Prior Velho: Paulinas, 2017.
- Rosa, José Maria da Silva. «Da ambiguidade da música na Antiguidade tardia e no pensamento de Santo Agostinho». Em *Santo Agostinho e a Cultura Portuguesa*, 139-161. 2004. Acedido a 10 de dezembro de 2023. <http://hdl.handle.net/10400.6/6238>.
- Schneider, Marius. *Il significato della musica*. Traduzido por Aldo Audisio, Agostino Sanfratello e Bernardo Trevisano. Milano: SE, 2007.
- . *La musica primitiva*. Traduzido por Stefano Tolnay. Milano: Adelphi Edizioni, 1992.
- Schweitzer, Albert. *J.S.Bach. Il musicista poeta*. 4.ª ed. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1979.

- Secretariado Diocesano de Música Litúrgica Porto. «Música Na Evangelização». *Boletim de Música Litúrgica*, n.º 12 (1975): 2–4.
- Sequeri, Pierangelo. *Contra los ídolos posmodernos*. Traduzido por Maria Pons Irazazábal. Barcelona: Herder Editorial, 2014.
- . *La risonanza del sublime. L'idea spirituale della musica in Occidente*. Roma: Edizioni Studium, 2010.
- . *L'estro di Dio. Saggi di estetica*. Milano: Glossa, 2000.
- . *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2005.
- Silva, Paula Oliveira E. «Agostinho de Hipona: Congruência, a dinâmica do belo». *Veritas (Porto Alegre)* 67, n.º 1 (11 de outubro de 2022): 1-14. Acedido a 20 de novembro de 2023. <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2022.1.43271>.
- S.J., Giovanni Arledler. «Johann Sebastian Bach, musicista e teologo». *La Civiltà Cattolica*, n.º 3619 (7 de abril de 2001): 30–40.
- Teixeira, Alfredo. «Secularidade e sacralidade na criação musical contemporânea: tensões e transações». Editado por Ernesto Seidl e Marcia da Silva Mazon. *Política & Sociedade : Revista de Sociologia Política* 16, n.º 36 (2017): 228–58. Acedido a 28 de maio de 2025. <https://doi.org/10.5007/2175-7984.2017v16n36p228>.
- Theobald, Christoph. «Música e Teologia em Johann Sebastian Bach». Editado por Inácio Neutzling. *Cadernos Teologia Pública*, n.º 27 (2007).