



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Michel Mendes

De Institutione musica de Boécio: um olhar romano
tardio sobre a música

Campinas
2020

Michel Mendes

De Institutione musica de Boécio: um olhar romano
tardio sobre a música

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em
Linguística.

Orientadora: Professora Dra. Patrícia Prata

**Este exemplar corresponde à versão final
da Tese defendida pelo aluno Michel
Mendes e orientada pela Profa. Dra.
Patricia Prata.**

**Campinas
2020**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

M522d Mendes, Michel, 1981-
De institutine musica de Boécio : um olhar romano tardio sobre a música /
Michel Mendes. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Patrícia Prata.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Boécio, -524. De institutione musica. 2. Agostinho, Santo, Bispo de
Hipona, 354-430. 3. Músico. 4. Música. I. Prata, Patrícia. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Boethius' De institutione musica : a late roman view about music.

Palavras-chave em inglês:

Boethius, -524. De institutione musica
Augustine, Saint, Bishop of Hippo, 354-300
Musician
Music

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutor em Linguística

Banca examinadora:

Patrícia Prata [Orientador]
Elaine Cristine Sartorelli
Fábio Vergara Cerqueira
Alfredo Manoel de Rezende Silva
Marcio Augusto Damin Custodio

Data de defesa: 21-12-2020

Programa de Pós-Graduação: Linguística

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-1167-2123>
- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9808305864991790>



BANCA EXAMINADORA:

Patricia Prata

Elaine Cristine Sartorelli

Fábio Vergara Cerqueira

Alfredo Manoel de Rezende Silva

Marcio Augusto Damin Custodio

**IEL/UNICAMP
2020**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Dedico este trabalho a minha mãe, Márcia, e a meus saudosos
avós Oduvaldo e Helena...

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus e a minha mãe, Márcia Mendes, que sempre esteve ao meu lado e suportou diversas agruras para que eu pudesse realizar meus estudos. Na jornada do doutorado, contei com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq – processo 141522/2016-0) ao qual sou grato, pois, mesmo sob intenso ataque de sucessivos governos e, em especial do atual, que tenta destruir ou mitigar sua ação, se mantém firme. Sem essa bolsa de estudos eu não conseguiria materializar este projeto. Lembro ainda o lugar especial que ocupa nessa jornada minha orientadora, professora Dra. Patrícia Prata que, desde o mestrado, confiou em minha ideia e se dispôs a me guiar por entre os meandros da língua latina e da pesquisa dos Estudos Clássicos. Em todos esses anos de convívio, pude sempre contar com sua experiência para manter meu foco, esclarecer dúvidas e até servir de psicóloga nos momentos mais complicados.

Não poderia deixar também de mencionar, em meus agradecimentos, os professores que aceitaram compor a banca examinadora Profa. Dra. Elaine Cristine Sartorelli, Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira, Prof. Dr. Márcio Augusto Damin Custódio; Dr. Alfredo Manoel de Rezende Silva ; Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso; Prof. Dr. Marcos Martinho dos Santos e Prof. Dr. Beethoven Barreto Alvarez. A todos sou grato pela paciência na leitura de meu trabalho e pelos valiosos conhecimentos transmitidos a mim nesse processo.

Agradeço de forma especial aos professores da área de Letras Clássicas do Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp que marcaram profundamente minha vida e servirão sempre de norte para minha carreira. Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso, Prof. Dr. Marcos Pereira e Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira. Contei ainda com a ajuda do professor Dr. Matheus Trevizan (Instituto de Letras da UFMG), solucionando mistérios de Varrão e revelando excertos preciosos para minhas pesquisas. Sou grato também à professora Eleonora Roconi da Università di Pavia e à professora Dra. Petra Mutlová, da Ústav klasických studií Filozofická fakulta da Masarykova Univerzita, pela calorosa acolhida em seus países e valiosas contribuições para os rumos de meu trabalho.

Registro aqui meus agradecimentos, ainda, a todos os funcionários da biblioteca e da Secretaria de Pós-Graduação do IEL, à Rosemeire, ao Miguel, à Raíça e ao Cláudio, por terem sido sempre tão prestativos e cordiais.

Ao longo dos anos de doutorado, muitas coisas grandes aconteceram em minha vida. Muitas delas bastante ruins. Só consegui chegar até o final com a ajuda valorosa de grandes

amigos. Soninha e Giovana Brasil pelo companheirismo e força em diversas aventuras, Mônica Venturini, pelos sorrisos e pelo incentivo, Éder, pelas partidas de Magic e altos treinos, ao Lucas, por diversas aventuras no grego, Vera, pelas boas conversas, pelo incentivo constante e pela incrível habilidade em encontrar coisas na internet, Thiago Amaral Biazotto, grande amigo já de longa data e que sempre está em contato para novas empreitadas do saber, Wesley sempre atento a minha saúde física e Ana que, diretamente do IA, contagia por sua sagacidade e habilidade na flauta transversal.

Agradeço ainda aos meus fiéis animais de estimação, Bob, Fidélia, Plauto e Cenoura, por suas companhias e por tornar mais puro meu ambiente de trabalho, bem como ao Rambo e à Cindy que do céu também vigiam meu caminho.

RESUMO

Neste trabalho, investigamos como Boécio (c. 480-524) define a música e o músico em seu tratado *De Institutione Musica*, no qual retoma fontes greco-romanas, em especial filosóficas, para discutir a relação entre música e moral, i.e., a música como meio de educação moral, considerando seu poder de enobrecer ou perverter o homem. Nesse sentido, investigamos o referido tratado dentro de um contexto definido pelo avanço do cristianismo na produção intelectual dos séculos V e VI d.C. A fim de investigar mais a fundo a forma como o texto boeciano se relaciona com esse contexto cultural, no qual se insere, tecemos uma análise comparada do tratado boeciano com o *De Musica* de Agostinho de Hipona (354-430), escrito cerca de cem anos antes, que apresenta a música sob o aspecto da métrica poética. O foco é a construção discursiva de Boécio e Agostinho de Hipona, na sua relação com a “herança clássica” na área da música. Assim, a análise comparativa procura observar os pontos de contato entre os referidos tratados musicais a fim de investigar como os dois pensadores trazem autores e teorias da Antiguidade, relacionados aos aspectos morais da música, para suas obras no contexto tardo-antigo no qual escrevem.

PALAVRAS-CHAVE: Boécio - *De institutione Musica*; Agostinho - *De Musica*; música; músico.

ABSTRACT

In this work, it was investigated how Boethius (ca. 480-524) defines music and the musician in his treatise *De Institutione Musica*, in which he resumes Greco-Roman sources, in particular philosophical ones, to discuss the relationship between music and morality, i.e. music as a means of moral education, considering its power to ennoble or pervert men. In this sense, we investigated the referred treatise within the context defined by the advancement of Christianity on the intellectual production of the fifth and sixth centuries AD. In order to further investigate how the boetian text relates to the cultural context in which it is inserted, we make a comparative analysis between the boetian treatise and Augustine of Hippo's (354-430) *De Musica*, written around a hundred years before, that presents music in the aspect of poetic metric. The focus is on the discursive construction of Boethius and Augustine of Hippo, in its relationship to the "classical heritage" in the music field. Thus, the comparative analysis seeks to observe the points of contact between the referred musical treatises in order to investigate how the two thinkers bring authors and theories from Antiquity related to the moral aspects of music, to their work in the late-ancient context in which they write.

KEYWORDS: Boethius - *De institutione Musica*; Augustine - *De Musica*; music; musician

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
1 INTRODUÇÃO	16
2 A DEFINIÇÃO DE MÚSICA EM <i>DE INSTITUTIONE MUSICA</i> DE BOÉCIO.....	29
2.1 A origem musical do mundo e a harmonia universal.....	31
2.2 Os três <i>genera</i> (<i>musica mundana, humana et instrumentalis</i>).....	43
3 <i>DE MUSICA</i> DE AGOSTINHO.....	52
3.1 As definições de Agostinho para a música.....	56
3.1.1 Música como disciplina especulativa.....	56
3.1.2 <i>Musica est scientia bene modulandi: o conceito de <i>summum bonum</i></i>	61
3.1.3 Música como arte das Musas	72
4 A CARACTERIZAÇÃO DO MÚSICO EM BOÉCIO E AGOSTINHO DE HIPONA	78
4.1 <i>Tria genera sunt quae circa artem musicam versantur</i>	78
4.2 O <i>exempla</i> de Boécio e Agostinho	89
4.2.1 Pitágoras, o músico ideal?	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
BIBLIOGRAFIA	110

Apresentação

A motivação para a escolha do *De Institutione Musica* de Boécio como objeto de nosso estudo partiu da constatação, durante a pesquisa de mestrado, da ausência de tratados romanos dedicados inteiramente à música antes do século IV d.C. Porém, tal como pudemos mostrar em nossa dissertação¹, isso não significa que os romanos não falassem sobre a música. Elencamos, naquela ocasião, diversos registros de temas musicais dispersos em obras dos mais variados autores romanos, gêneros e períodos, e identificamos o caráter prático dos romanos quanto aos usos da música, seja no teatro, em situações cotidianas e até mesmo e sobretudo na guerra.

É apenas no período tardio, entre os séculos IV e VI d.C., que aparecem os primeiros tratados musicais em língua latina. Pesquisadores, como Anderson (1983) e Chang (1998), por exemplo, apontam três autores de maior destaque nesse período por terem produzido um tratado musical em meio a suas obras: Marciano Capela (360-428 d.C.), Agostinho de Hipona (354-430 d.C.) e Boécio (480-524 d.C.). Mathiesen (1999) e Proust (2009) observam, no entanto, que estes não são os únicos autores do contexto latino tardio a investigar a música. Censorino (séc. III d.C.), Macróbio (370 d.C. - 430 d.C.), Calcídio (séc. IV - V d.C.), Cassiodoro (487-585 d.C.) e Isidoro de Sevilha (560 - 636 d.C.), por exemplo, também estão entre os que se debruçam sobre a teoria musical, porém, diferente do primeiro grupo, tais autores latinos não escreveram tratados musicais propriamente ditos, eles abordam questões relacionadas à teoria musical em obras de temáticas outras. O tratado musical de Boécio, contudo, destaca-se por trazer para o contexto latino as teorias harmônicas gregas comparadas e exemplificadas, até mesmo por gráficos, além de apresentar uma divisão tripla e hierárquica da música, seus famosos genera (*musica mundana, humana e instrumentalis*), além de apresentar também a divisão já encontrada nas obras musicais da Antiguidade (ritmo, melodia e métrica). De certa forma, Boécio segue os moldes dos tratados gregos, o que o difere de Marciano Capela e Agostinho, cujos tratados apresentam outras propostas de investigação da música. Nesse sentido, ele é o primeiro, no contexto latino tardio a compilar as teorias harmônicas e apresentá-las comparativamente. Os tratados musicais posteriores vão segui-lo como referência, principalmente a partir do século IX, como destaca Bower (1989).

Além de ser um dos primeiros tratados musicais em língua latina da Antiguidade tardia, Bower (1989) afirma que foi amplamente lido e difundido ao longo da Idade Média, devido à sorte de seus manuscritos. Bower (1988) faz um importante levantamento dos

¹ MENDES, M. *Os sentidos da música na Roma Antiga*. (Dissertação de Mestrado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

manuscritos² do *De Institutione Musica* a partir da era carolíngia até pelo menos o Renascimento e constata que há uma grande quantidade deles espalhados por diversos países europeus, o que atesta a grande difusão do tratado musical de Boécio no período. Mathiesen (1999) mostra, ainda, que o tratado musical de Boécio foi traduzido e estudado até mesmo por pensadores árabes desde o início do medievo e identifica que tanto *De Institutione musica*, como seu *De Arithmetica* figuravam entre as leituras obrigatórias de várias universidades até meados do século XIX. Bower (1988) e Mathiesen (1999) observam que, mesmo tendo atingido tamanha importância, o tratado musical de Boécio é uma das obras menos estudadas do pensador na atualidade - pela bibliografia levantada por Luque et al. (2009), vemos que há no final do século XIX e metade do XX praticamente apenas traduções comentadas da obra, como as de Friedlein (1867), Paul (1872), Potiron (1955) e Bernhard (1979). A maior parte dos estudos acadêmicos nesse período e atualmente recaem sobre a *Consolação da Filosofia*, escrita em torno de 524 d.C., e sobre suas obras de cunho teológico, como, por exemplo, *Opuscula Sacra* e *De Trinitate*.

O *De Institutione Musica* boeciano, contudo, vem paulatinamente desde o final do século XX, ganhando espaço nos estudos acadêmicos com novas traduções da obra e artigos específicos sobre ela. De acordo com Luque et al. (2009, p.38), as traduções de *De Institutione Musica*, que datam do final do século XX e início do XXI são de Bower (1989), Marzi (1990), Meyer (2004), Villegas (2005), bem como a sua própria tradução de 2009. Além destas, destacamos, ainda, a tradução do livro I feita por Castanheira (2009) para língua portuguesa, em sua dissertação de mestrado.³ Quanto aos estudos sobre a obra, ainda são poucos os artigos encontrados nos séculos XX e XXI especificamente dedicados ao tratado musical de Boécio. Os que mais se destacam nesse período são os escritos de Bukofer (1942), Chadwick (1981), Anderson (1983) e Bower (1988; 1989).⁴ Na atualidade, vemos aumentar ainda mais esse interesse pelos estudos acerca do *De institutione musica* de Boécio, sobretudo no Brasil, haja vista, por exemplo, as pesquisas de doutorado de Tarsila Doná, em desenvolvimento na

² Segundo Bower (1988) são cento e trinta e sete manuscritos de cópias de *De Institutione musica* encontrados em diversas regiões da Alemanha, Áustria, Itália, França e até mesmo nos Estados Unidos. Além destes, o pesquisador identificou ainda outras centenas de manuscritos, de diversos autores que trazem excertos do tratado musical boeciano.

³ Até o presente momento não identificamos nenhuma outra tradução para a língua portuguesa, só temos mesmo o registro da tradução do livro I feita pela Castanheira (2009)

⁴ O que identificamos mais nesse período são artigos e livros sobre outras obras boecianas que, em algum ponto, trazem certas comparações com o *De Institutione musica*. Todos os livros e artigos referenciados em nossa apresentação constam da bibliografia. Para saber mais sobre a influência da obra de Boécio veja, por exemplo, Anderson (1983), Mathiesen (1989) e Albrecht (1997).

Universidade de São Paulo (USP), acerca da doutrina da tripartição da música em Boécio e suas fontes, sob orientação do Professor Dr. Marcos Martinho dos Santos .⁵

Ao longo dos cinco livros, que constituem *De Institutione Musica* de Boécio, percebe-se que o pensador tardo-antigo alinha a música não só às principais teorias musicais gregas no campo da harmonia, como também a relaciona a questões morais. A bibliografia mais específica sobre *De Institutione Musica* tem levantado vários pontos interessantes acerca do compêndio musical boeciano, concentrando-se, em sua maioria, em discussões sobre as fontes gregas utilizadas por Boécio para o estudo das proporções matemático-musicais que compõem a maior parte do tratado. Nosso foco, na presente pesquisa, será voltado, principalmente para o próêmio, o capítulo 2 e o capítulo 34 do livro I de *De institutione musica*, visto que nesses pontos é que a discussão acerca das questões morais está presente.

Identificamos também, além dos teóricos gregos, referência que Boécio faz de maneira direta a dois autores romanos - Cícero e Albino - cuja problematização não aparece na bibliografia consultada por nós. Luque et al. (2009), Meyer (2004) e Castanheira (2009) chegam a chamar a atenção para a menção aos dois autores, mas, apenas para identificar de qual obra dos referidos romanos Boécio teria retirado as informações. Acreditamos que o lugar ocupado por esses dois nomes no tratado musical boeciano pode revelar muito a respeito do processo de transição cultural do contexto em que foi escrito, bem como da influência do cristianismo nesse processo.

Nesse sentido, como parte de nosso método de trabalho, procedemos com uma análise comparada do *De Institutione Musica* de Boécio com o *De Musica* de Agostinho de Hipona quanto às definições de música e músico construídas pelos autores. Nosso intuito é investigar de que maneira as definições de música e músico se relacionam com as questões morais herdadas da Antiguidade greco-romana e também as definidas no cenário cristão do período tardio e início do medievo relacionadas à arte musical e que, tal como acreditamos e tentaremos evidenciar, contribuíram para a visão sobre a música entre os séculos V e VI d.C..

⁵ Informamos ainda a realização da XX Jornada de História Antiga, pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) em junho de 2019, sob coordenação do professor Fábio Vergara Cerqueira, na qual se deu, da mesma forma, o Primeiro Colóquio internacional de música antiga e medieval e o I Encontro brasileiro de Estudos sobre a música na Antiguidade, ocasião em que foi realizada também a I Reunião do Grupo de Estudos sobre a música na Antiguidade. Neste evento, pudemos verificar uma grande quantidade de trabalhos brasileiros sobre a música na Antiguidade, bem como seu alinhamento com as pesquisas internacionais. Ademais, tivemos até mesmo a formação de uma mesa sobre Boécio. Participamos ainda de congressos específicos sobre música em Riva del Garda (11th MOISA Seminar in Ancient Greek and Roman Music, 2016), em Nova Iorque (Sing Muse: Literary, Theoretical and historical approaches to music in Classical Antiquity, CUNY, 2018), e em Brno (VI Laetae Segetes, International PhD Student Conference, Masaryk University, 2018), nos quais pudemos constatar a ausência de estudos acerca do *De Institutione musica* de Boécio.

Vários estudiosos, tais como Anderson (1983), Mathiesen (1999), Brunhölzl (1990), Loyn (1990), Luque et al. (2009), Cohen (2010) e outros, já apontaram a importância e o amplo alcance das obras musicais dos dois pensadores sobre os séculos posteriores a eles, principalmente quanto à definição dos modos musicais e à métrica. Assim, acreditamos ainda que a análise comparada pode trazer contribuições para uma melhor compreensão do complexo cenário histórico de inclusão da música na doutrina cristã, ou pelo menos, para entendermos um pouco mais sobre o processo de apropriação e adaptação dos conhecimentos greco-romanos da Antiguidade pelos referidos pensadores tardios.

Para tratar dos pontos levantados acima, dividimos nosso trabalho da seguinte forma: Na introdução, faremos uma apresentação do contexto histórico e cultural no qual Boécio e seu tratado musical estão inseridos. Discutimos a polêmica quanto ao estudo da música e, por conta disso, a classificação que Boécio e Agostinho fazem desta como ciência e como disciplina, uma vez que ambos os tratados permitem algumas interpretações acerca do estabelecimento do conceito de *musica disciplina* e *scientia*, parte de um sistema filosófico e veículo para a ascensão. Por fim, apresentamos brevemente alguns aspectos dos conceitos de *romanitas* e *latinitas* em suas obras musicais.

Em nosso capítulo 2, procuramos entender a definição de música e como o pensador a relaciona com a filosofia e os valores morais da Antiguidade, ao recorrer a Pitágoras, Platão e Cícero como *auctoritas*. Investigamos o conceito de *speculatio* presente nessa obra. Anderson (1983) e Bower (1988) atestam a relação das definições musicais de Boécio e Agostinho de Hipona com o platonismo, principalmente quanto às questões morais vinculadas à música na obra de Platão. Quanto a Cícero, Maia Júnior (2011) atenta para o caráter moral do sonho de Cipião e como este se relaciona com as concepções morais na música apresentada no mito de Er de Platão.

No capítulo 3, focamos na análise da concepção de música definida por Agostinho de Hipona em seu tratado *De Musica*. Da mesma forma como fizemos no capítulo anterior, buscamos aqui trazer a relação da definição agostiniana, quanto a seus aspectos morais e tentar evidenciar como se relacionam, nesse sentido, com as definições dos tratados da Antiguidade, a partir das referências trazidas pelo pensador tardo-antigo. Neste capítulo, tecemos o estudo comparado, verificando pontos de contato e de possíveis divergências quanto às definições boecianas investigadas no capítulo anterior.

Por fim, no capítulo 4, procuraremos definir a imagem do músico nos tratados de Agostinho e Boécio. Os dois autores discutem em seus estudos quem poderia, de fato, ser considerado músico. Analisaremos comparativamente as definições que Boécio faz em *De*

institutione musica, mais especificamente no proêmio e no capítulo 34, ambos pertencentes ao livro I, com aquelas deixadas por Agostinho de Hipona em partes dos livros I e II e ainda no livro VI, de seu *De Musica*.

Quanto às edições utilizadas, tivemos acesso a um dos manuscritos de *De Institutione musica* (Latin 7200), localizado na Bibliothèque Nationale de France, o qual utilizamos em nossa pesquisa. As traduções e os estudos de Bower (1989), juntamente com as de Luque et al. (2009) e Meyer (2004) foram também consultadas para as análises realizadas em nosso trabalho. Para a versão em língua portuguesa do livro I do tratado Boeciano, utilizamos a tradução de Castanheira (2009). Seguimos como referência para o texto latino a versão apresentada por Meyer (2004), visto que é a única edição bilíngue do tratado completa, qual seja, livro, capítulo, parágrafo, linhas (p.ex.: *Inst. Mus.* I, 2, 184, 5).

Para o *De Musica* de Agostinho de Hipona, tomamos como base a tradução brasileira da obra completa, apresentada na tese de doutorado de Fagundes (2014), que traz também o texto latino utilizado em nossas citações. Consultamos ainda a tradução para o espanhol feita por Luque e Eisman (2007). Para o *De Musica* de Agostinho seguiremos Koller (1981) que indica a ordem livro, capítulo, parágrafos (*Mus.* I, 2, 11-13).

Como material de apoio à leitura e análise dos textos latinos, utilizamos o *Thesaurus Linguae Latinae* (TLL) e *Thesaurus Musicarum Latinarum* (TML). Além destes recursos, fizemos uso ainda do *Oxford Latin Dictionary* (OLD) e de dicionários brasileiros para a confirmação de traduções de termos para o português, com destaque para Torrinha (1937) e Saraiva (2006). Para os termos latinos em suas acepções tardias e medievais consultamos ainda o *Mediae Latinitatis Lexicon Minus* de Niermeyer (1976), além do *Latin Dictionary* de Lewis&Short (1879). Para os termos gregos fizemos uso do *Greek-English Lexicon* de Liddel&Scott (1996). Feitas essas observações iniciais, passamos à Introdução.

1 INTRODUÇÃO

O tratado boeciano *De Institutione Musica* foi escrito num momento bastante complexo da história da Península Itálica. Os séculos V e VI d.C., época em que viveu Boécio, são marcados por difíceis mudanças na realidade política, devido à nova conjuntura decorrente da queda dos domínios de Roma frente às invasões góticas, agora em processo de estabelecimento de seus reinos (BUCHBERGER, 2017). O cenário cultural, em plena transformação, é permeado pelos costumes dos novos habitantes, os valores e os conhecimentos greco-romanos e pela luta em direção à consolidação do cristianismo.

Boécio surge nesse contexto tanto como político, ao ocupar cargos de destaque na administração do reinado de Teodorico I, quanto como pensador interessado em preservar os conhecimentos greco-romanos antigos integrados à moral cristã.⁶ De acordo com Lauand (2013), pairava sobre a intelectualidade oriunda de Roma, o medo de que os conhecimentos da Antiguidade se perdessem, conforme ganhava espaço a cultura dos novos reinos ali instalados. Na corte de Ravena, sede do governo de Teodorico, Boécio, de origem senatorial romana e de excepcional educação grega,⁷ parece partilhar dessa preocupação e, segundo Stewart e Rand (1973), por conta desse temor, desde cedo, inicia a tradução de obras gregas para o latim.

Detalhando um pouco sua vida, Anício Mânlio Severino Boécio (*Anicius Manlius Severinus Boethius*) nasceu em Roma (c. 476 d.C. – 524 d.C.). Na época de seu nascimento, a antiga capital do Império Romano do Ocidente havia caído sob o controle de vários povos

⁶ O Papa Bento XVI, em 12 de março de 2008, apresenta uma comunicação em homenagem a Boécio e Cassiodoro. No documento, deixa registrado que “viveram nos anos mais atormentados do Ocidente cristão e, em particular, da península itálica.” Por conta disso, “comprometeu-se na política, convencido de que se podiam conciliar as linhas fundamentais da sociedade romana com os valores dos novos povos. Boécio neste novo tempo do encontro das culturas, considerou como sua missão reconciliar e unir estas duas culturas, a clássica romana com a cultura nascente do povo ostrogodo. (...) Apesar dessa atividade pública, Boécio não descuidou dos estudos, dedicando-se em particular ao aprofundamento de temas de ordem filosófico-religiosa. Mas escreveu também manuais de aritmética, de geometria, de música e de astronomia: tudo com a intenção de transmitir às novas gerações, aos novos tempos, a grande cultura greco-romana. Neste âmbito, ou seja, no empenho de promoção do encontro das culturas, utilizou as categorias da filosofia grega para propor a fé cristã, também aqui em busca de uma síntese entre o património greco-romano e a mensagem evangélica. Precisamente por isto, Boécio foi qualificado como o último representante da cultura romana antiga e um dos primeiros intelectuais medievais.” Acessado em http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2008/documents/hf_ben-xvi_aud_20080312.html.

⁷ É consenso entre os estudiosos quanto à destacada habilidade de Boécio com a língua grega, bem como sua erudição nos estudos dos pensadores gregos da Antiguidade. Sobre este aspecto da formação de Boécio ver, por exemplo, Stewart e Rand (1973), Chadwick (1981), Bower (1989, p. xix) e Albrecht (1997). De acordo com Marenbon (2015, p. 43), diversas correntes de pensamento estavam presentes no contexto cultural da época de Boécio na corte de Ravena. Dentre elas estavam, por exemplo, as escolas platônicas “nas quais os poucos partidários filosóficos do paganismo antigo ainda podiam ser encontrados.” Tratava-se de como instruir, a partir das teorias da Antiguidade, um povo numa época pautada por diferenças culturais marcantes e em transição.

bárbaros – no tempo de Boécio, mais especificamente, sob controle dos ostrogodos – que a partir de então começavam a constituir seus reinos nos recém perdidos domínios romanos.⁸ Segundo Albrecht (1997, p. 1708), a partir daí e devido ao prestígio de sua família, ilustres personalidades, dentre as quais se destaca Q. Aurélio Memio Símaco,⁹ senador romano e cônsul de Teodorico, ampararam Boécio, consolidando, assim, uma aliança¹⁰ entre os dois aristocratas romanos, fato que, segundo Howatson (1991), estreitou ainda mais seus laços com Teodorico, rei dos ostrogodos. Sua ascensão política é rápida, já que em 510 é nomeado cônsul e, de acordo com Albrecht (1997, p. 1708), “em 522 seus dois filhos, mesmo ainda não chegados à idade adulta, ocupavam o mesmo alto cargo (...). Pouco tempo depois, [Boécio] é nomeado superintendente de todos os cargos palatinos e estatais (*magister officiorum*)”.¹¹

Pela trajetória de Boécio, bem como de outras personalidades proeminentes que participaram da administração do Império ostrogodo, é possível perceber uma forte aproximação do reino ostrogótico com os romanos, que, mesmo vencidos pelos bárbaros no

⁸ Especificamente no momento da juventude de Boécio, Teodorico I havia acabado de vencer os Hérulos para conquistar o controle sobre Roma e suas cercanias, a fim de estabelecer o território e a unificação do povo ostrogodo em 479 d.C. Em 491, Teodorico será coroado rei dos ostrogodos, ocupando oficialmente o antigo território romano ocidental, mas mantendo a sede de seu reino em Ravena no Norte da Itália. O que chamamos de Império Ostrogodo, durante os séculos V e VI, é a região compreendida por toda a Península Itálica, mais especificamente entre Ravena, no Norte da Península Itálica, passando por Roma, até o Sul, nas cercanias da província de Cosenza. Para informações mais detalhadas acerca da expansão territorial dos ostrogodos, desde o século V, e sua relação político-militar com os domínios do Império Romano veja Wozniak (1981, pp. 351-382) e ainda Anderson (1993). Há também muitas informações importantes e detalhadas nos registros históricos deixados por Cassiodoro (*Chronica, Getica e Variae Epistolae*) e no *Bellum Gothicum* de Propércio, ambos autores romanos contemporâneos de Boécio e dos episódios diplomáticos entre romanos de Constantinopla e bárbaros da Península Itálica, Ilírico, Sirmio, Dalmácia e Panônia.

⁹ Segundo Collins (2000, p. 162), Quinto Aurélio Mêmio Símaco, gozava de grande prestígio na Roma tardia e seria também autor de um tratado de história romana que se perdeu. De acordo com Heather (1994, p. 40) tal obra foi intitulada *Romana* (escrita em c.550), dividida em sete livros e serviu de base para a obra de mesmo nome concebida por Jordanes (n.d. – 552), autor também da *Getica*, história dos ostrogodos, baseada no livro XII das *Variae Epistolae* (c. 537), de Cassiodoro (c. 490 – c. 581), intitulado *De rebus gestis Gothorum*, do qual a maior parte não chegou até nós. Kaylor e Phillips (2012, p. 8) explicam que Símaco pertencia à linhagem de uma das mais ricas e influentes famílias senatoriais de Roma. Seu pai Quinto Aurélio Símaco foi nomeado cônsul em 446 d.C. durante o final do Império Romano. Memio Símaco teve três filhas (Rusticiana, Galla e Proba) e ofereceu proteção a Boécio quando da morte do pai. Segundo Stevens (1982), embora Símaco tenha estado, no período tardio, à frente de uma família de forte conexão com uma tradição pagã – seu avô também de nome Quinto Aurélio Símaco é conhecido por um famoso discurso proferido durante o Império exortando o retorno do Altar da Vitória ao prédio do Senado – , ele foi um cristão exemplar – suas duas filhas Galla e Proba, por exemplo, entraram para o serviço de ordens religiosas católicas. Além disso, Símaco teria ajudado o papa Símaco (498-514) a assumir o cargo de sumo pontífice em meio a várias disputas teológicas e políticas que o tentavam impedir. Tal defesa se deve, segundo Stevens, ao fato do papa também pertencer à família dos Símacos. Tanto a tradição de sua família, como a influência junto ao papa da época fizeram de Símaco uma figura muito importante durante o reinado de Teodorico, e ao estender sua proteção a Boécio garantiu também a ascensão deste na administração do reino ostrogodo.

¹⁰ Sobre a importância das alianças e dos casamentos como artifício político, tanto entre romanos, como entre godos e romanos ver Barnwell (1992) e ainda Anderson (1995, p. 96-99).

¹¹ "His two sons held the same high office in 522 even before having come of age. On this occasion he gave a laudatory speech on Theodoric (cons. 2, pr. 3). It was not long before he became the leading official of all magistrates of the court and of the state (*magister officiorum*)."

Ocidente, ainda exerciam fascínio sobre outros povos. Tal aproximação se dá não só pelo fascínio, mas também por questões políticas. A situação de Boécio ilustra bem a posição que o Império Romano ocupava entre os bárbaros, mesmo após sua queda. Fumaroli (2013, p. XI) afirma que

A corte de Ravena não podia passar sem os serviços da velha aristocracia romana: precisava dela para estar de bem com a corte de Bizâncio, mas também para administrar a Itália. Teodorico, iletrado, mas criado em Bizâncio, era um político suficientemente sagaz para saber que seus godos não tinham capacidade para isso. Manteve-os afastados da corte (...) com sua língua e seus costumes guerreiros. Por outro lado, cercou-se de altos funcionários e ministros romanos, exímios nas disciplinas do direito e preparados para fazer funcionar a máquina do Estado.

A aproximação do imperador ostrogodo com a aristocracia romana contribui para que sejam feitas alianças entre os povos e para o processo de transformação cultural. Como o Império ostrogodo estivesse sob constante ameaça,¹² que advinha não só dos eventuais povos inimigos que ladeavam o reino ostrogodo, mas principalmente do receio da retomada do poder pelos romanos,¹³ a nomeação de figuras como Boécio, Símaco, Cassiodoro e outros membros do patriciado romano do período tardio para cargos importantes do império de Teodorico I demonstra a prática política de se fazer alianças, já aprendida séculos antes com os romanos.¹⁴ Na busca de alianças políticas, há conseqüentemente uma tentativa de se aproximar dos costumes dessa elite romana, que ainda figurava no imaginário dos povos invasores como uma espécie de referência cultural.¹⁵

¹² Lillington-Martin (2009) investiga a instabilidade política entre reinos góticos, Constantinopla e Norte da África que continuou ainda, após a morte de Boécio. Nesse sentido, o estudo evidencia a necessidade de alianças e acordos com as elites locais. Tece ainda um estudo das guerras do século VI envolvendo o reino ostrogodo de Teodorico. Veja ainda ANDRADE-FILHO, Ruy de Oliveira. O Reino Visigodo Católico (Século VI-VIII): Cristianização ou Conversão? In: *Politeia – História e Sociedade*, Vol. 5, número 1, págs. 91-101. Vitória da Conquista, 2005.

¹³ É o que podemos depreender, das cartas de Teodorico I, escritas e organizadas por Cassiodoro (sécs. V - VI d.C.), reunidas em suas *Variae*. Nas cartas 40 e 41 (Livro V), por exemplo, Teodorico I, ao tratar das acusações feitas por Cipriano sobre Boécio, revela sua suspeita quanto a possíveis articulações políticas contra seu reino, em favor do restabelecimento do poder romano, tanto que a carta 41, em especial, é dirigida expressamente ao Senado Romano.

¹⁴ Podemos dizer que o ideal de Império Romano foi construído no ideário dos bárbaros por conta já de um convívio de séculos antes da queda. Segundo Grimal (1993, p. 141), “no Ocidente, os germanos ocupam com o consentimento de Roma, campos desertos. Têm como única obrigação o cultivo das terras. Para escapar a esta condição, que os aproxima dos colonos romanos, também eles presos à terra, podem tornar-se soldados. A velha política de integração, iniciada no tempo de Marco Aurélio, é prosseguida e diversificada, mas podemos desde já afirmar que regiões inteiras das províncias ocidentais se germanizam, e também que este fenômeno atinge o exército, no qual, como já seria de esperar, *certos soldados bárbaros atingem graus superiores e começam a desempenhar um papel político*”. (grifo nosso)

¹⁵ Lillington-Martin (2009) mostra que desde o final do Império, no século IV d.C. já era possível perceber interações, alianças e a confiança de cargos administrativos a membros das elites locais dos domínios romanos como uma das diversas maneiras de manter o controle e a ordem nessas regiões. Anderson (1995) também afirma

Assim, é durante esse período politicamente definido pelo controle dos ostrogodos sobre o território ocidental do recém derrubado Império Romano do Ocidente que Boécio, no patamar privilegiado de alto funcionário do rei Teodorico I, escreverá seus livros. Nosso autor se insere num contexto de afirmação do poder do reino ostrogodo e as referências para tal ainda parecem ser Roma e Constantinopla. No entanto, se, por um lado, Boécio é trazido para o alto da administração do Império ostrogodo por ser representante da elite romana, por outro, é justamente essa *romanitas*¹⁶ que ele representa que o leva à morte, acusado de traição por uma suposta tentativa de recuperar o poder do antigo Império Romano. Após um ano preso em Pavia, Boécio é executado em 524.¹⁷

O conturbado contexto no qual o pensador tardo-antigo se encontra e o papel de autoridade política que exerce no império ostrogodo provocam impacto sobre sua produção intelectual. Lauand afirma que Boécio tinha uma intenção de preservar e difundir os conhecimentos clássicos greco-romanos em seu meio. “Boécio percebeu a tarefa a ser feita. Só conseguiria contribuir para a salvação da cultura ameaçada adaptando-a (...) e por isso assumiu a tarefa de selecionar, traduzir e transmitir (...) os grandes tesouros culturais da Antiguidade.” (LAUAND, 2013, p. 3-4). O pensador tardo-antigo é reconhecido por uma produção volumosa, composta tanto de suas traduções de pensadores gregos, como por seus tratados teológicos,¹⁸

a existência dessas relações e acrescentam que os ostrogodos teriam adotado métodos parecidos no intento de manter boas relações, principalmente com a ordem senatorial romana.

¹⁶ O termo *romanitas* é aqui entendido como o conjunto de valores representativos do mundo romano idealizado pelo início da Idade Média, bem como o próprio pertencimento à cidade de Roma. No entanto, há que se ter cuidado, pois há diversas interpretações possíveis em cada período, contexto e autor que o utiliza. Nascido em família da ordem senatorial, Boécio representa este conjunto de atributos. Sobre estudos acerca de *romanitas* e *latinitas*, em especial quanto ao desenvolvimento destas conceitos no início da Idade Média, ver Hamesse (1997), Fortes (2012) e Pinto (2013).

¹⁷ De acordo com Southern (2015) Anônimo Valesiano, que viveu no século VI d.C., escreveu sobre o destino final de Boécio na obra conhecida atualmente como *Excerpta Valesiani*, que teria sido escrita entre 540 e 550. Tal obra, que se encontra num único manuscrito do século IX, em Berlim, cobre os eventos históricos do Império Ostrogodo entre os anos 474 e 526. Tal manuscrito revela um estilo simples e se baseia nas crônicas da época registradas por Maximiano (499-556), bispo de Ravenna. Segundo a autora, durante o Conselho Real, convocado por Teodorico I em Verona, Albino, ex-cônsul dos Império Ostrogodo, é acusado por Cipriano, *referendarius* (referendário, segundo Gafiott, 2016 [1934], p.1136) junto ao Império Bizantino, de manter correspondência com o imperador Justiniano I acerca de um possível plano para reconquistar os territórios originais do antigo Império Romano do Ocidente. Boécio se apresenta em defesa de Albino e acaba acusado de traição também. Levado para Pavia, será executado em 524 de maneira brutal. Vários autores se referem a essa forma de morte brutal, mas não a especificam. O historiador Marc Fumaroli, na página XIX do prefácio à edição brasileira da *Consolação da Filosofia* de Boécio, traduzida por Wilian Li (2013), cita uma das possíveis torturas às quais Boécio foi submetido: “Uma crônica anônima de Ravena, confirmada pela *História Secreta* de Procópio, descreve uma das torturas às quais ele foi submetido: uma correia de couro apertada em torno do crânio fazia saltar das órbitas os globos de seus olhos”. Porém, ao consultarmos a *História Secreta* de Procópio, encontramos a cena descrita por Fumaroli na verdade como tendo ocorrido com outra pessoa que não Boécio. O historiador se confundiu em sua citação, já que a tortura foi infringida a Teodoro, amigo de um político de nome Diógenes, que a imperatriz de Bizâncio queria atingir. Boécio não é sequer citado em qualquer parte do livro de Procópio.

¹⁸ Dentre os tratados teológicos estão *De Divisione* (515-520), *De syllogismo cathegorico* (505-506), *Introductio ad syllogismos cathegoricos* (c. 523), *De hypotheticis syllogismis* (516-522), *De topicis differentiis* (c. 522-23).

um tratado de aritmética e outro de música, bem como pela obra de maior destaque, a *Consolação da Filosofia*. Entre traduções, comentários e tratados originais, há cerca de vinte e seis obras atribuídas a ele.

Embora tenha escrito e traduzido dezenas de obras, hodiernamente, Boécio é mais conhecido por duas delas: seu último escrito, de cunho filosófico, intitulado *Consolação da Filosofia* (*Consolatio Philosophiae*) – produzido durante seu período de prisão entre 524 e 525 d.C., amplamente traduzida e estudada até os dias atuais -, e outra, de cunho religioso, composta por cinco pequenos tratados reunidos sob o título *Opuscula Sacra* (c. 520-521) e que conferem a Boécio, juntamente com seus outros escritos nessa área, lugar de destaque nos estudos teológicos do século VI d.C.

Boécio é um autor versátil e, considerando sua produção, observamos que há uma atenção especial para as traduções às quais o pensador se dedicou largamente. Em especial, parece haver uma preocupação, de sua parte, na preservação e tradução para o latim das obras filosóficas gregas. Bower (1989) comenta que o pensador não é pioneiro nessa prática de tradução, no entanto observa que, embora Mário Vitorino e Apuleio de Madaura tenham produzido traduções científicas para leitores de latim dos séculos IV e V, “Boécio elevou esse gênero a novos níveis de rigor e meticulosidade.”

Sua preocupação com a lógica reflete-se nos tratados que traduziu. Dentre as traduções de tratados de lógica estão a tradução de *Isagoge* de Porfírio, bem como traduções e comentários de obras de Aristóteles.¹⁹ Para Stewart e Rand (1973), tal interesse na lógica da Antiguidade pode ter sido a motivação para que o pensador tardo-antigo, posteriormente, escrevesse seu *De Arithmetica* (c.500) e o *De Institutione musica* (c.510). Para eles, o *De Arithmetica* e *De institutione musica* são considerados dois feitos importantes na área da lógica boeciana, uma vez que o pensador “adaptou o tratado de aritmética de Nicômaco” e compôs um “tratado sobre música, fundamentado em várias autoridades gregas.”²⁰

Por fim, há ainda um conjunto de tratados teológicos como *Opuscula Sacra* e *De Trinitate* (c. 520-521), *Vtrum Pater et Filius et Spiritus Sanctus de divinitate substantialiter praedicentur, Quomodo substantiae in eo quod sint bonae sint cum non sint substantialia bona* [também conhecido como *De hebdomadibus*], *De fide Catholica* e *Contra Eutychem et Nestorium*.

¹⁹ São eles: *Categorias Aristotelis*, *De interpretatione vel periermenias*, *Interpretatio priorum Analyticorum* (duas versões), *Interpretatio Elenchorum Sophisticorum Aristotelis*. In *Isagogen Porphyrii commenta* (duas versões, a primeira baseada na tradução feita por *Marius Victorinus* (c. 504-505); a segunda traduzida diretamente por Boécio (c. 507–509). · In *Categorias Aristotelis* (c. 509–511); In *librum Aristotelis de interpretatione Commentaria minora* (c. 513); In *librum Aristotelis de interpretatione Commentaria majora* (c. 515–16); In *Aristotelis Analytica Priora* (c. 520–23); · *Commentaria in Topica Ciceronis* (incompleto: o final do sexto livro e o sétimo livro inteiro se perderam).

²⁰ STEWART e RAND (1973, p. xii)

Bower (1989) afirma que “os trabalhos sobre matemática e lógica de Boécio representam um dos mais notáveis projetos na história intelectual de preservação e transmissão de um *corpus* de conhecimento de uma cultura para outra.”²¹ Segundo o pesquisador, todavia, “não há evidência de que as obras matemáticas de Boécio tenham sido lidas entre seu curto tempo de vida e o século IX.”²² Neste ponto, discordamos de Bower, visto que há duas fontes anteriores ao século IX que evidenciam a importância, ainda em seu tempo, das obras de Boécio, inclusive as dedicadas à matemática. São elas, uma carta para Boécio, escrita por Cassiodoro, seu contemporâneo, e um excerto das *Etimologias* de Isidoro de Sevilha, pertencente ao século VII.

Encontramos em Cassiodoro (*Variae*, I, 45, 3-4), contemporâneo de Boécio, importantes informações acerca do lugar dos escritos boecianos em seu contexto e podemos perceber que havia muito mais em jogo nesse ideal de preservação dos conhecimentos da Antiguidade do que apenas um interesse intelectual da manutenção do conhecimento pelo conhecimento.

[1] Spemenda non sunt quae a vicinis regibus praesumptionis gratia postulantur, dum plerumque res parvae plus praevalent praestare quam magnae possunt optinere divitiae. frequenter enim quod arma explere nequeunt, oblectamenta suavitatis imponunt. sit ergo pro re publica et cum ludere videmur. nam ideo voluptuosa quaerimus, ut per ipsa seria compleamus. [2] Burgundionum itaque dominus a nobis magnopere postulavit, ut horologium, quod aquis sub modulo fluentibus temperatur et quod solis immensi comprehensa illuminatione distinguitur, cum magistris rerum ei transmittere deberemus: quatenus impetratis delectationibus perfruendo, quod nobis cottidianum, illis videatur esse miraculum. merito siquidem respicere cupiunt, quod legatorum suorum relationibus obstupescunt. [3] Hoc te multa eruditione saginatum ita nosse didicimus, ut artes, quas exercent vulgariter nescientes, in ipso disciplinarum fonte potaveris. sic enim Atheniensium scholas longe positus introisti, sic palliatorum choris miscuisti togam, **ut Graecorum dogmata doctrinam feceris esse Romanam**. Didicisti enim, qua profunditate cum suis partibus speculativa cogitetur, qua ratione activa cum sua divisione discatur: deducens ad Romuleos senatores quicquid Cecropidae mundo fecerant singulare. [4] **Translationibus** enim tuis Pythagoras musicus, Ptolemaeus astronomus leguntur Itali: Nicomachus arithmeticus, geometricus Euclides audiuntur Ausonii: Plato theologus, Aristoteles logicus Quirinali voce disceptant: mechanicum etiam Archimedes Latialem Siculis **reddidisti**. et quascumque disciplinas vel artes facunda Graecia per singulos viros edidit, te uno auctore patrio sermone Roma suscepit. quos tanta verborum luculentia **reddidisti** claros, tanta linguae proprietate conspicuos, ut potuissent et illi opus tuum praeferre, si utrumque didicissent. [...] [12] Agnoscant per te exterae gentes tales nos habere nobiles, quales leguntur auctores. quotiens non sunt credituri quae viderint? quotiens hanc veritatem lusoria somnia putabunt? et quando fuerint ab stupore conversi, non audebunt se aequales nobis dicere, apud quos sciunt sapientes talia cogitasse. (Cassiodoro, *Variae* I, 45, 2-4 - grifos nossos)

²¹ Boethius’s mathematical and logical works represent one of the most notable projects in intellectual history of preserving and transmitting a corpus of knowledge from one culture to another. (BOWER, 1989, p. xx)

²² No evidence has been found that Boethius’s mathematical works were read between his short lifetime and the ninth century. (BOWER, 1989, p. xx)

[1] Não devem ser negligenciados favores pedidos pela presunção por reis estrangeiros visto que atos pequenos podem ter sucesso em realizar muito mais do que as maiores riquezas seriam capazes de obter. Na verdade, o que as armas, muitas vezes, falham em realizar, as gentilezas impõem com suavidade. Então, é em nome do governo que pareçamos brincar. Pois, por meio de diversões, realizamos algo sério. [2] Então, o senhor dos burgúndios nos pediu avidamente que enviássemos a ele um relógio cujo ritmo seja regulado pela água corrente e um que mostre as horas pela imensa luz do sol, os quais devemos enviar com instrutores. Ao desfrutar de delícias tão desejadas, o que para nós são coisas cotidianas, pareceria a eles um pequeno milagre. De fato, é apropriado que eles desejem contemplar aquilo que os surpreendeu a partir dos relatos de seus próprios embaixadores. [3] Descobrimos que você é conhecido como vorazmente envolto por tão grande erudição que no tocante às artes que os homens comumente praticam sem conhecer, você bebeu direto da fonte dessas disciplinas. Assim como permaneceu longo tempo nas escolas de Atenas, misturando a toga aos coros de pálios, fez da filosofia grega um aprendizado romano. Certamente aprendeste com qual profundidade especulativa as teorias devem ser consideradas em suas próprias categorias, por meio das quais cada uma é aprendida dentro de suas respectivas divisões pela razão ativa, passando para os herdeiros senatoriais de Rômulo tudo que é extraordinário sobre o mundo que os herdeiros dos cecrópidas produziram. [4] Pois graças a suas traduções os italianos lêem o Pitágoras músico e Ptolomeu astrônomo; são ouvidos pelos ausônios Nicômaco aritmético e o geômetra Euclides; Platão o teólogo e Aristóteles o lógico são discutidos pelas vozes quirinais. E ainda devolveu o mecânico Arquimedes aos latinos da Sicília. E quaisquer que sejam as disciplinas ou artes que a eloquência grega produziu através de cada um desses diversos homens, Roma o recebeu de ti, um só autor, em seu próprio idioma. [...] [12] Deixe as nações estrangeiras reconhecerem em você o tipo de nobres que nós temos e que são escolhidos como autoridades. Como eles conseguirão não acreditar no que terão visto? Com que frequência eles atribuirão a um sonho prazeroso esta realidade? E quando eles se recuperarem deste estupor, eles não deverão se considerar iguais a nós, em cuja presença saberão estar de homens sábios que pensaram em tais coisas. (tradução nossa)

Nesse excerto, vemos que Cassiodoro expõe a Boécio que o conhecimento pode ser mais útil que as armas para realizar e resolver certas para dominar o inimigo. Para fazê-lo, ele narra o envio de dois relógios “com instrutores” para os burgúndios, embora seja um singelo regalo, por representar uma tecnologia por eles desconhecida, os deixou mais maravilhados que uma grande riqueza. Boécio, por sua grande erudição e conhecimento da língua grega,²³ graças a seus estudos feitos em Atenas, seria como o relógio aqui descrito, já que seu conhecimento da Antiguidade, trazido para o contexto latino cristianizado, seria parte dessas maravilhas que seriam também apresentadas aos povos vizinhos. Parte fundamental nesse processo seria trazer esse pensamento para a nova realidade que aos poucos se instalava na Península Itálica, agora não mais regida por Roma, mas sim por reinos diversos. Boécio parece ser exaltado por

²³ Howatson (1991, p. 90) confirma a grande erudição de Boécio e sua afinidade com a língua grega, inclusive atribuindo ao pensador um lugar bastante destacado: “Sua importância deriva do fato de ter sido o último pensador falante de latim do mundo antigo a ter um genuíno domínio do grego. Depois dele ninguém teve tal afinidade em primeira mão com a filosofia grega até a redescoberta de Aristóteles no século XII.” (His importance derives from his being the last Latin-speaking scholar of the ancient world to have a genuine mastery of Greek. After him, no one in the West had first-hand acquaintance with Greek philosophy until the rediscovery of Aristotle in the twelfth century.)

Cassiodoro como importante personalidade no referido contexto, já que diversos autores gregos fossem lidos em seu tempo, graças a suas traduções (*translationibus [...] tuis*), o que deixa evidente que Boécio foi muito importante e lido em seu tempo.

Outra afirmação curiosa é Platão como teólogo (*Plato theologus*). Tal afirmação pode revelar muito acerca do processo de cristianização dos principais pensadores da Antiguidade nesse contexto de transição do período tardio. Encontramos em Proclo, por exemplo, a afirmação de um Platão teólogo²⁴ e a de que seus ensinamentos filosóficos são, na verdade, um conjunto de revelações religiosas. Proclo faz referência, contudo, a um teólogo pagão, não cristão. A afirmação de Cassiodoro de um Platão teólogo, visto o contexto cristão no qual escreve, é bastante simbólica considerando o processo de apropriação dos conhecimentos greco-romanos pela intelectualidade cristã do medievo.

No século VII, Isidoro de Sevilha (560-636 d.C.), como o fez Cassiodoro, também mencionará Boécio como tradutor de Pitágoras e Nicômaco ao tratar sobre a origem das matemáticas, dentre as quais inclui a música.

II. DE AVCTORIBVS EIVS. [1] Numeri disciplinam apud Graecos primum Pythagoram autumant conscripsisse, ac deinde a Nicomacho diffusius esse dispositam; quam apud Latinos primus Apuleius, deinde Boetius transtulerunt. (Isidoro de Sevilha, *Et.* III, 2, 1. - grifo nosso)

II. Das Autoridades desta [a matemática]. 1. Diz-se que Pitágoras entre os gregos foi o primeiro a compor a disciplina dos números, e depois que tinha sido difundida por Nicômaco; a qual entre os latinos, primeiro Apuleio, e em seguida Boécio as traduziu. (tradução nossa)

O fato de Isidoro de Sevilha incluir Boécio como uma das primeiras autoridades que traduziram Pitágoras e Nicômaco para o mundo latino é bastante importante quanto ao estabelecimento do pensador tardo-antigo como referência nos assuntos matemáticos, o que também evidencia que ele foi importante e lido em seu tempo.

Considerando a discussão feita, acreditamos que o que afirma Isidoro e Cassiodoro, desmente a afirmação de Bower (1989) acerca das obras matemáticas de Boécio não terem sido lidas em seu tempo. A própria forma como Cassiodoro (*Variae* I, 45, 4) descreve o alcance das obras de Boécio, ainda em sua época, torna evidente sua difusão (*Translationibus enim tuis Pythagoras musicus, Ptolemaeus astronomus leguntur Itali: Nicomachus arithmeticus, geometricus Euclides audiuntur Ausonii: Plato theologus, Aristoteles logicus Quirinali voce*

²⁴ A tradição neoplatônica tardia à qual Proclo pertence tem a filosofia platônica como reveladora de mistérios órficos e guarda os ensinamentos para a elevação das almas. Platão, portanto, é tido como uma espécie de teólogo. No caso de Proclo, Platão é apresentado ao lado de Orfeu nessa classificação. Identificamos essa afirmação em sua *Teologia Platônica*, bem como nos comentários do pensador às obras de Platão, especialmente *Parmênides* e *Timeu*.

disceptant: mechanicum etiam Archimedes Latialem Siculis reddidisti. - grifo nosso). Caso não o fossem, provavelmente não teria sido dado tamanho destaque a seu nome relacionado a esta disciplina.

Quanto ao caráter de suas traduções, vale uma observação aqui. As traduções de Boécio não se caracterizam por serem apenas versões do texto grego para o latim, já que como afirma Cassiodoro, ele fez da filosofia grega um aprendizado romano (*Graecorum dogmata doctrinam feceris esse Romanam*). Segundo De Libera (1998), na história da filosofia, temos um movimento interessante e bastante discutido de *translatio studiorum* que revela bastante da luta entre a doutrina cristã e a herança filosófica grega. Trata-se de uma migração das correntes filosóficas gregas de Atenas para Roma, de Roma para Constantinopla, de Constantinopla para Bagdá e daí de volta para Bizâncio, até se firmar na Europa medieval, mais especificamente em Paris, de acordo com as fontes citadas por De Libera (1998). Essa translação dos estudos, em sua fase que ocupa o início da Idade Média, teria ocorrido, tal como afirma De Libera (1998) justamente por conta de uma incompatibilidade inicial entre os preceitos cristãos e os questionamentos e definições da filosofia grega. Seria possível identificar já sob o reinado de Justiniano (482-565 d.C.) ou seja, na época de Boécio, as primeiras ondas contrárias aos escritos filosóficos em Constantinopla, forçando a emigração de pensadores e de manuscritos filosóficos diversos para as outras regiões.

Sendo assim, as obras de Boécio não devem ser vistas como uma tradução *stricto sensu*. Embora a ideia de “tradução” apareça nos excertos discutidos acima, percebemos que isto é feito dentro de um conceito de tradução muito maior que apenas uma mera versão em latim das obras gregas. Em relação ao termo *translatio* utilizado por Cassiodoro, sua primeira acepção é de “transferir algo de lugar”, o sentido de “tradução”, segundo o *Oxford Latin Dictionary*, aparece na última acepção. Isidoro de Sevilha faz uso de vocábulo correlato, como vimos, ele utiliza o verbo *transfere*, do qual se deriva o substantivo *translatio*, para caracterizar o processo de tradução de Boécio, cuja primeira acepção é “levar além”, “transportar”.

Cassiodoro utiliza também o verbo *reddo* para fazer referência ao ato tradutório de Boécio. Este verbo tem o sentido de “traduzir” e “verter”, mas também o de “entregar”, “levar”, “transmitir”.²⁵ Estas ideias juntamente com o que o monge afirma sobre a estada de Boécio em Atenas (*sic enim Atheniensium scholas longe positus introisti, sic palliatorum choris miscuisti togam, ut Graecorum dogmata doctrinam feceris esse Romanam*) podem ser entendidas como geradoras de uma ação maior que somente uma difusão de textos traduzidos, mas também uma

²⁵ TORRINHA, 1937, p. 733 e OLD, 1968, p. 1588.

adaptação dos conceitos trazidos da Antiguidade à nova realidade intelectual que se forma no tempo de Boécio. O pensador, segundo Cassiodoro, mistura (*miscuiti*) “a toga aos coros de pálios, fez da filosofia grega um aprendizado romano.” Desse modo, os termos presentes nos autores para caracterizar o processo tradutório de Boécio, parece-nos evidenciar um sentido mais amplo das traduções de Boécio.

Para corroborar o que foi dito, vejamos o que o próprio Boécio comenta acerca de suas traduções. O pensador escreve acerca de sua forma de lidar com os saberes herdados da Antiguidade nos seguintes termos:

At non alterius obnoxius institutis artissima memet ipse translationes lege constringo, sed paululum liberius evagatus alieno itinere, non vestigiis, insisto. Nam et ea, quae de numeris a Nicomacho diffusius disputata sunt, moderata brevitate collegi et quae transcurra velocius angustiore intelligentiae praestabant aditum mediocri adiectione reseravi, ut aliquando ad evidentiam rerum nostris etiam formulis ac descriptionibus uteremur. (Boécio, *De institutione arithmetica*. Praefatio, 4.27-5.4. - grifo nosso)

Eu me submeto à estrita lei da tradução, mas não servilmente aos preceitos de outro autor. Busco andar um pouco mais livre no caminho de outro, não sobre suas pegadas. Aquelas questões envolvendo números que foram discutidas de forma extensa por Nicômaco eu condensei em curta medida. E aquelas questões que oferecem um limitado espaço para a compreensão, tratadas de forma superficial, eu repeti de forma mais ampla. Algumas vezes fiz uso de paradigmas e diagramas para tornar essas coisas claras. (tradução nossa)

Embora Boécio esteja se referindo a como procedeu ao escrever o *De Arithmetica*, o que ele diz pode também ser aplicado a *De institutione musica*, bem como a outras obras suas consideradas traduções. O autor destaca que ampliou a discussão de certos temas que teriam sido mostrados de forma muito breve por Nicômaco e condensou outras partes que considerou extensas demais. O mesmo processo é afirmado por ele em *De Institutione musica* (I, 33) acerca da forma como lida com as teorias musicais, mostrando-as de maneira mais superficial e breve no livro I para aprofundar e acrescentar mais explicações ao longo dos outros livros. O pensador assume uma postura ativa frente ao texto que usa como base ou que se propõe a traduzir. Essa iniciativa, por si só já representa elementos de uma autoria diferente daquela de um tradutor. Então, não seria desarrazoado afirmar que o sentido de *translatio* em Cassiodoro e Jerônimo, ao se referirem a Boécio, seja o mesmo apresentado pelo próprio pensador tardo-antigo.

Voltando nosso olhar para o *De institutione musica*, objeto de nosso estudo, percebemos que o referido tratado é alvo até hoje de divergências entre os estudiosos em relação a sua originalidade, por muitos deles tomarem a obra boeciana como um compilado de traduções de autores gregos. Muito da bibliografia acerca do *De Institutione Musica* se concentra em identificar quais pontos da obra de Boécio são traduções e quais as obras gregas

que ele traduz em seu tratado.²⁶ Ela é considerada por alguns estudiosos como uma tradução de Nicômaco (para os três primeiros livros) e de Ptolomeu (livros IV e V), tal como afirmam Bukofzer (1942), Bower (1989) e Luque et al. (2009). Já Stewart e Rand (1973) entendem *De institutione musica* como uma obra original que, embora pautada em Nicômaco, teria sido escrita tomando-se como base também várias outras autoridades gregas da Antiguidade, no campo da teoria musical, além de Nicômaco e Ptolomeu. Chadwick (1981) concorda com essa visão, afirmando, no mesmo sentido, que Boécio apenas se baseou em Nicômaco e Ptolomeu, como fontes principais para escrever seu tratado sobre música, mas que o resultado é um tratado original.

A originalidade do tratado musical de Boécio defendida por Stewart e Rand (1973) e por Chadwick (1981) pode ser explicada, a nosso ver, pelo fato de Boécio se pautar não só em Nicômaco e Ptolomeu, mas trazer ainda diversos outros autores para compor seu tratado sobre música. Ele faz largo uso, por exemplo, das teorias pitagórica e platônica para formular e discutir o valor moral da música, traz, ainda, autores romanos como Cícero e Albino, bem como ecoa conceitos e a moral cristã presente em Agostinho de Hipona, que um século antes dele escrevera seu *De Musica*. A partir da forma como Boécio concilia teorias musicais de teóricos diversos, critica outras e as explica, adicionando também sua própria interpretação, ele as romaniza e, pelo viés moral, também promove um processo de cristianização dessas fontes.²⁷ Assim, Boécio, “último dos romanos” e “primeiro dos escolásticos” (MAGEE, 2007, p. 2) parte de uma perspectiva cristã em seu *De Institutione musica* e procede de forma semelhante ao que faz Agostinho em seu *De musica* ao transferir os valores morais de um contexto platônico para a cultura cristianizada.

O *De musica* de Agostinho, ao trazer a arte musical como disciplina e pelo caminho da retórica, evidencia essa prática. Assim como afirma Sweeney (2006, p. 1).

[...] Agostinho transcende sua própria educação clássica, reformando completamente o programa de educação para os cristãos estabelecendo os usos

²⁶ Segundo Bower (1978), há estudos, desde o final do século XIX, que direcionam seu foco na identificação das possíveis traduções feitas por Boécio no *De Arithmetica*. Entre esses exemplos o pesquisador cita Hoche (1866), Brant (1903), McKinlay (1907), D'Ooge (1938), Rijk (1964), Chadwick (1981) e Bower (1978; 1988 e 1989) buscam comprovar em seus estudos quais obras gregas podem ter sido traduzidas por Boécio no *De institutione musica*.

²⁷ Pinto (2013), ao estudar as relações de Agostinho e Jerônimo e Isidoro de Sevilha com as etimologias, no campo teológico, aponta para uma postura bastante independente desses autores ao lidar com as traduções dos termos bíblicos, o que resulta em uma postura crítica e definidora dos sentidos que devem ser aceitos para tais vocábulos no contexto em que se inserem. Muitas vezes, o pesquisador identifica uma análise filosófica de certas passagens bíblicas apresentadas pelos pensadores, num processo que, ao mesmo tempo que traz os valores greco-romanos para a interpretação das escrituras, o fazem por uma chave cristã. Dado o contexto próximo a Boécio, podemos atribuir ao pensador uma postura semelhante, que é confirmada também por sua própria afirmação no excerto do prefácio de *De Arithmetica*.

legítimos de uma linguagem redimida. Consequentemente, as ciências das palavras - lógica, gramática e retórica - são desenvolvidas, e seu poder aproveitado, a fim de nomear a Deus, interpretar as escrituras, argumentar em apoio à doutrina cristã e, por fim, alcançar a Deus em oração e meditação.²⁸

Desse modo, Boécio e Agostinho, juntamente com outros pensadores de sua época, são autores que exercem grande influência no estabelecimento dos valores morais do início do medievo, a partir de uma redefinição do sentido de se estudar as artes liberais naquele momento e contexto. De acordo com Albrecht (1999, p. 508), Boécio e Agostinho são fundamentais para a formação do pensamento em diversas áreas para toda a Idade Média, por conta do acesso que possibilitaram à audiência latina tardo-antiga. “[...] Esses dois filósofos sérios produziram suas obras-primas em estilo amigável para seus leitores.”²⁹ O pesquisador destaca ainda que, graças aos esforços dos referidos autores, e posteriormente de Cassiodoro e Isidoro, que muito se pautaram em Agostinho e Boécio para suas obras, é que os conhecimentos greco-romanos foram preservados. Como Pinto (2013) comenta, Agostinho de Hipona, Cassiodoro, Jerônimo, Tomás de Aquino e Isidoro de Sevilha são autores cujas obras deixam transparecer os valores morais por meio de uma reinterpretação cristã dos valores da Antiguidade greco-romana, e podemos incluir nesta lista também Boécio.

Sobre a apropriação e cristianização da filosofia grega antiga, feita tanto por Agostinho quanto por Boécio especificamente em seus tratados musicais, percebemos um lugar de destaque dado a Pitágoras e a Platão, filósofos que, de acordo com Barchiesi (2009),³⁰ foram frequentemente adaptados, traduzidos e cristianizados em muitas das produções intelectuais, do período tardio. Por esse motivo, é que focamos nos elementos pitagóricos e platônicos em nossa análise comparativa dos tratados musicais dos dois pensadores tardo-antigos, a fim de verificarmos quais valores morais são trazidos da Antiguidade para o contexto tardio em que escrevem. Cícero foi apresentado ao Ocidente medieval por Agostinho e Boécio. Em seu *De*

²⁸ [...] Augustine "transcends his own classical education," completely reforming the education program for Christians by laying out the legitimate uses of a redeemed language. Hence, the sciences of words-logic, grammar, and rhetoric-are developed and their power harnessed in order to name God, interpret scripture, argue in support of Christian doctrine, and ultimately reach God in prayer and meditation. (SWEENEY, 2006, p. 1)

²⁹ [...] these serious philosophers composed their masterpieces in a style friendly to their readers (ALBRECHT, 1997, p. 508). Rutherford (2005, p. 15) afirma que “em torno do século IV, poucos escritores latinos conheciam o grego. Embora os ensinamentos neoplatônicos fossem tão importantes para Agostinho, em seus anos de formação ele dificilmente leria Platão ou Plotino no original. Em torno de setecentos autores gregos eram virtualmente desconhecidos no Ocidente.” (By the fourth century few Latin writers knew Greek. Although Neoplatonic teachings were so important to Augustine, in his formative years he could hardly read Plato or Plotinus in the original. By 700 Greek was virtually unknown in the West.)

³⁰ BARCHIESI, In: MAES; PAPY & VERBAAL (2009).

Institutione musica, Boécio, cita Cícero em momentos importantes relacionados à moral (I,1 e I, 27), assim como faz Agostinho em seu *Contra Iulianum*, V, 5, 23.³¹

Em suma, ambos os autores dialogam num cenário de transição. Dados os desafios para o estabelecimento da música como disciplina e, portanto, composta por regras que podem ser ensinadas, mostraremos em que medida o *De Musica* agostiniano e o *De institutione musica* de Boécio estabelecem suas definições tanto da música como do músico, pautados pelo viés científico e moral. Os dois autores estão inseridos num problemático contexto de choque entre o paganismo³² e a doutrina cristã e disso decorre um certo propósito de instruir um povo em meio às transformações e permanências culturais, permeadas, grandemente, pela introdução do cristianismo.

³¹ Em nosso capítulo 4, analisaremos detalhadamente a história acerca de Pitágoras narrada por Cícero e trazida tanto por Agostinho como por Boécio nas referidas obras.

³² Na mesma época de Agostinho, Marciano Capela também escreveu um tratado musical, o livro IX do *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, porém, este tratado é em chave pagã, com seu conteúdo totalmente conectado à temática mitológica. Agostinho é o primeiro a trazer a música para o contexto latino cristão.

2 A DEFINIÇÃO DE MÚSICA EM *DE INSTITUTIONE MUSICA* DE BOÉCIO

De Institutione Musica, escrito em torno de 510 d.C., é um tratado musical composto por cinco livros, sendo que o quinto destes estaria incompleto. A teoria mais aceita, segundo LUQUE et al. (2009, pp. 16-17), é a de que a obra completa teria sete livros, e, como no quinto livro Boécio parece ter como referência o primeiro livro da *Harmonia* de Ptolomeu, se esperaria que Boécio tivesse escrito mais dois livros (totalizando sete), uma vez que o tratado ptolomaico é composto de três livros, em que trataria toda a temática de sua teoria harmônica. Quanto ao quinto livro, Boécio encerrou o trabalho no capítulo 19, mas no sumário ele indica que a obra teria trinta capítulos. Não há, até o momento, como saber se o autor abandonou os trabalhos ou se o restante da produção se perdeu na transmissão.³³ A própria hipótese desse total de sete livros é apenas uma conjectura sem evidências mais palpáveis.

De Institutione Musica pertence a um conjunto de obras que pretendem contemplar e abarcar as sete artes liberais transmitidas pelos romanos, e que, por sua vez, derivavam de uma parte da herança grega. Dentre as artes liberais, temos as quatro disciplinas matemáticas denominadas *quadrivium* por Boécio no *De Arithmetica*. Em seu tratado musical, o pensador as chama de *mathesis*³⁴ no próêmio do livro I: *Unde fit ut, cum sint quattuor matheseos disciplinae, ceterae quidem in investigatione veritatis laborent, musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit.*³⁵ (*Inst. Mus.* I, 1 - grifo nosso)

A classificação da música como disciplina matemática, na Grécia Antiga, foi estabelecida por Pitágoras, que, como vimos, teve grande influência no pensamento musical ocidental. O autor referido projetava representar a música cósmica na forma de números. “Para atribuir aos intervalos musicais uma grandeza, era necessário encontrar na matemática uma representação, dado que então, não existia maneira física de se medir o som. Assim, o procedimento que tradicionalmente permitiu tratar a mensuração do som, foi torná-lo visível” (BROMBERG, 2016, p. 1). A necessidade de tornar a música visível se dá ainda, segundo

³³ Sobre as discussões acerca da quantidade de livros e capítulos perdidos ver Kárpáti (1987), Castanheira (2009), Meyer (2009), Luque et al. (2009).

³⁴ O termo *mathesis* é a transliteração de Boécio da palavra grega μάθησις que, além de representar as quatro disciplinas matemáticas das artes liberais (aritmética, geometria, música e astronomia), significa também “estudo” e por sua vez deriva do verbo μανθάνω (estudar). Agostinho, embora apresente a música como uma disciplina matemática, não utiliza o termo *mathesis* em seu *De Musica*. Cassiodoro, contemporâneo de Boécio, utilizará o mesmo termo em seu *De Musica*, escrito posteriormente ao tratado boeciano, ao se referir às matemáticas. O termo aparece também em Platão (*Rep.* VII 521c-532d), em que se afirma serem as μαθήματα (*mathemata*) os pilares básicos da formação intelectual do filósofo. Segundo Luque et al. (2009, p. 61), assim afirmavam também os pitagóricos (*Rep.* II 376c, III 398c, 399e, 410b e 522a).

³⁵ Disso resulta que, sendo quatro as disciplinas matemáticas, as outras se dedicam precisamente à busca da verdade, enquanto a música não só está associada à especulação, mas também à moral.

Barker (1984), pela impossibilidade de se ouvir a música cósmica, tida pelos teóricos como aquela regida por proporções perfeitas e divinas, assim, o meio para materializar a música seria através dos números. Por conta desse princípio, é que os teóricos gregos passaram a medir as proporções matemático-musicais, que, de acordo com seus modelos, permitiria encontrar as verdadeiras consonâncias da harmonia universal.

De Institutione musica de Boécio, portanto, filia-se a essa linha de pensamento musical. A maior parte do tratado boeciano lida com a investigação das proporções musicais, a partir de uma compilação comparativa das principais correntes teóricas gregas sobre o tema. Para tanto, o pensador tardo-antigo apresenta os conceitos musicais de Pitágoras (c. 570 - 495 a.C.), Nicômaco de Gerasa (c. 60 - 120 d.C.), Ptolomeu (100 - 170 d.C.), Aristoxeno (c. 360 - c. 300 a.C.), Platão (427 - 347 a.C.), Eubúlides (séc. IV a.C.), Hipaso (séc. V a.C.) e Árquitas de Tarento (428 a.C. - 347 a.C.); também identificamos a presença no tratado de dois autores romanos, Cícero (106 - 43 a.C.) e Albino (séc. II d.C.). O estudo das proporções musicais está presente em boa parte do primeiro livro e ocupa também a totalidade dos livros de II a V. Devido a esse predomínio da investigação das medidas e das proporções, há consenso entre os autores que trataram do *De Institutione Musica* de Boécio quanto à abordagem musical pelo viés matemático. Além de Bukofzer (1942) e Anderson (1983), outros pesquisadores, como Crocker (1963), Bower (1984), Stroux (1993) e Cohen (2010), apenas para citar mais alguns, também defendem que Boécio se filia a uma tradição matemático-pitagórica da música especulativa em sua abordagem no *De Musica*.

Porém, há também outras questões abordadas por Boécio, principalmente ao longo do livro I,³⁶ que permitem acessar outros aspectos da música que parecem ser importantes para o autor e que compõem uma definição mais abrangente da música em sua obra. Boécio abre seu tratado com um longo proêmio no livro I no qual discute os efeitos da música sobre os seres

³⁶ Quando comparamos o proêmio (I, 1) com os proêmios que abrem os outros livros do tratado boeciano, notamos que este é bem mais longo. Isso se deve, segundo o próprio pensador, ao caráter introdutório do Livro I, cuja função didática está em apresentar primeiramente os temas em linhas gerais, para depois, ao longo dos outros livros, aprofundar os temas. Assim em *Inst. Mus.* I, 33, 223, 1-4 temos: *Omnia tamen quae dehinc diligentius expedienda [-223-] sunt, summam nunc ac breviter adtemptamus, ut interim in superficie quadam haec animum lectoris assuefaciant, qui ad interiorem scientiam posteriore tractatione descendet.* (Todas as coisas que serão explicadas depois com mais cuidado, agora tentamos explicar de forma resumida e breve, para que a inteligência do leitor se habitue superficialmente com matéria. Em um estudo posterior, a análise buscará um conhecimento profundo.) Na sequência (*Inst. Mus.* I, 33, 223, 4-9), Boécio afirma que tal prática deriva dos pitagóricos: *Nunc vero quod erat Pythagoricis in more, ut, cum quid a magistro Pythagora diceretur, hinc nullus rationem petere audebat, sed eis erat ratio docentis auctoritas, idque fiebat, quamdiu discantis animus firmiore doctrina roboratus ipse earundem rerum rationem nullo etiam docente repperiret.* (Esse método tem sido um costume dos pitagóricos: quando algo era dito pelo mestre Pitágoras, ninguém ousava pedir os seus motivos, mas a sua explicação era autoridade. Isso acontecia até que a mente de um estudante, reforçada por uma doutrina mais forte, encontrava por si só, mesmo sem nenhum professor, a razão das mesmas matérias.)

humanos e sobre os animais, bem como a origem musical do mundo, evocando Platão como autoridade para confirmar essa premissa e revelando uma base pitagórica de pensamento musical que demonstraremos adiante. Ao longo dos parágrafos, o pensador disserta principalmente acerca da influência da música sobre a moral, o caráter e a educação dos cidadãos. Por fim, lista passagens anedóticas sobre episódios ocorridos com músicos famosos da Antiguidade e que exemplificariam o poder da música sobre os homens, bem como o caráter dos indivíduos, a partir do tipo de música que tocam ou que mais apreciam ouvir.

Somente após passar por todas estas questões é que Boécio dará, no capítulo 2 do livro I do tratado, sua famosa definição da música em três *genera* (*mundana, humana e instrumentalis*). Como sabemos, Boécio é bastante conhecido por essa divisão tripla da música. Acreditamos, contudo, que, para um melhor entendimento dessa classificação boeciana da música em três tipos, faz-se necessário que antes investiguemos mais detidamente cada uma das questões levantadas no proêmio e em determinados pontos do livro I, uma vez que estão diretamente ligadas à definição de música proposta no tratado.

2.1 A origem musical do mundo e a harmonia universal

Como afirmamos acima e como o informa o título do proêmio - *Proemium. Musicam naturaliter nobis esse coniunctam et mores vel honestare vel evertere* -, o pensador acredita no poder que a música teria de enobrecer ou perverter o homem. Para confirmar essa ideia, ele cita diversos casos de músicos que com sua arte influenciaram positiva ou negativamente as pessoas a sua volta e que até mesmo teriam contribuído para aperfeiçoar procedimentos de cura, tal como mostraremos mais adiante.³⁷ Mas, de onde viria essa força da música sobre os seres? Para o filósofo tardo-antigo essa influência se deve à origem musical do mundo e a seu enquadramento dentro de uma harmonia universal, também conhecida como música das esferas.

No entanto, antes de discutir essa origem musical do universo propriamente dita, o autor inicia seu argumento fazendo uma comparação entre a percepção das coisas pelos sentidos (cita especificamente a visão e audição) e pelo uso da razão. Boécio abre seu tratado musical com essa reflexão comparativa, porque, tal como demonstrará ainda no proêmio, seria por meio da razão que o homem consegue especular sobre a origem do universo e a essência de todas as coisas. A partir da comparação, o pensador afirma ser a percepção pela razão superior àquela

³⁷ Sobre a questão da cura pela música discutiremos melhor a questão quando formos analisar comparativamente a imagem do músico em Agostinho e Boécio, em nosso capítulo 3.

proporcionada pelos sentidos e atribui aos matemáticos o poder de discernimento especulativo adequado para a busca da verdade.

*Omnium quidem perceptio sensuum ita sponte ac naturaliter quibusdam viventibus adest, ut sine his animal [-179-] non possit intellegi. Sed non aequae eorundem cognitio ac firma perceptio **animi investigatione** colligitur. Inlaboratum est enim quod sensum percipiendis sensibilibus rebus adhibemus; quae vero sit ipsorum sensuum, secundum quos agimus, natura, quae rerum sensibilibus proprietas, id non obvium neque cuilibet explicabile esse potest, nisi quem conveniens **investigatio** veritatis contemplatione direxerit. Adest enim cunctis mortalibus visus, qui utrum venientibus ad visum figuris, an ad sensibilia radiis emissis efficiatur, inter doctos quidem dubitabile est, vulgum vero ipsa quoque dubitatio praeterit. **Rursus, rursus cum quis triangulum respicit vel quadratum, facile id quod oculis intuetur agnoscit, sed quoniam quadrati vel trianguli sit natura, a mathematico necesse est petat.***

A percepção através de todos os sentidos está presente em certos seres vivos de forma tão espontânea e natural, que o animal não pode ser concebido sem eles. Mas um conhecimento e uma sólida percepção dos próprios sentidos não são adquiridos imediatamente **com uma investigação feita pelo intelecto**. É indiscutível que aplicamos os sentidos para perceber a realidade sensível, mas qual seria a natureza desses mesmos sentidos segundo os quais agimos e qual seria a essência da realidade sensível, isso não é facilmente explicável ou óbvio para nenhuma pessoa, a não ser que uma adequada **investigação** dirija alguém na contemplação da verdade. A visão, por exemplo, está presente em todos os homens: de fato, discute-se entre os sábios se esta se forma por figuras que chegam até os olhos ou por raios emitidos sobre objetos sensíveis; mas essa mesma discussão escapa ao leigo. **E mais, quando alguém vê um triângulo ou um quadrado, reconhece facilmente o que vê através dos olhos; mas deve-se perguntar ao matemático qual é a natureza do quadrado ou do triângulo.**³⁸

Como vemos, Boécio demonstra a diferença nos níveis de percepção do mundo sensível e privilegia a investigação feita pelo intelecto. O termo *investigatio* aparece duas vezes na passagem e marca bem a ideia de um entendimento mais profundo das coisas. Como ele afirma, é a matemática, o pensamento lógico que permite essa visão reflexiva da essência das coisas e que possibilita o exercício da *speculatio*, que é a base teórica dos pitagóricos. Além disso, encontramos o termo *animus*, que aqui faz referência à mente, à razão. De acordo com Luque et al. (2009, p. 59) “o termo *animus*, a alma, o espírito, [...] aqui se entende melhor em sua faceta racional (entendimento, razão, mente), próximo, portanto, a *mens*.” Ainda segundo Luque et al. “[...] em outros momentos, ao longo da obra Boécio o usará com um sentido mais próximo do afetivo: a alma como sede dos afetos, paixões e sentimentos.”³⁹

³⁸ Todas as traduções do livro I, utilizadas por nós neste trabalho, são de Castanheira (2009), salvo quando indicação contrária.

³⁹ “(...) en otras ocasiones a lo largo de la obra lo usará Boecio con un sentido más próximo a lo afectivo: el alma como sede de los afectos, las pasiones, los sentimientos.”

A discussão acerca da razão *versus* sentidos trazida acima por Boécio, relacionada às figuras geométricas usadas por ele em seu exemplo, são ainda outra evidência de aproximação do pensador com a corrente pitagórica, além das diversas referências que o pensador romano faz a Pitágoras em vários pontos ao longo dos cinco livros do *De Institutione Musica*.⁴⁰ Sobre as figuras geométricas, de acordo com Crocker (1963), o triângulo e o quadrado são muito importantes na doutrina pitagórica.⁴¹ “É dito que os pitagóricos representavam os números com pontos, cada ponto sendo uma unidade. Esses pontos eram dispostos em padrões apropriados a fim de formar uma figura de cada número”⁴² (CROCKER, 1963, p. 190). Assim, ainda segundo o pesquisador, o número 4 e o número 6 representavam para os pitagóricos, respectivamente, as figuras do quadrado e do triângulo. Isso talvez explique por que Boécio faz referência a essas figuras geométricas em sua explanação ao tratar do sentido da visão. Se pensarmos por essa chave, uma pessoa que olha um quadrado e um triângulo não vê além da forma, já quem domina o conhecimento matemático, porém, conseguirá enxergar a figura em sua representatividade numérica e entender as relações possíveis a partir disso, i.e., a essência do que está vendo.

Crocker (1963) comenta que os pitagóricos desenvolveram seu sistema filosófico a partir da premissa de que tudo no universo e no mundo, tanto sensível como intelectual, é composto de números e que, portanto, as disciplinas matemáticas, destacadamente a aritmética, são a chave para a busca da verdade, por meio da interpretação dessas relações numéricas. Desse modo, para eles, tudo no universo se manifesta de forma mensurável, e, por isso, as disciplinas matemáticas é que proporcionam o caminho especulativo e possibilitam o verdadeiro entendimento das coisas, e em relação à música, das medidas musicais (ANDERSON, 1983)⁴³. Conforme comenta Rocha:

De acordo com os pitagóricos, a música só poderia ser realmente compreendida através do intelecto, não através do sentido da audição, como diz Plutarco, no *Sobre a Música*, capítulo 37, 1114F. Para eles o número era a chave para se entender todo o universo. Filolau de Crotona, filósofo pitagórico da segunda metade do século V a.C., disse que todas as coisas têm um número que lhes dá a

⁴⁰ Pitágoras é citado nominalmente, por exemplo, em I,1, 10, 11; II, 2, 27; V, 3, 4, 7 e 8. Bower (1984) chega a afirmar que pela forma como a classificação dos modos é apresentada no *De musica* de Boécio, esta obra pode ser considerado neo-pitagórica.

⁴¹ Em nosso trabalho, não abordaremos os meandros da matemática pitagórica em profundidade, visto que o tema é de grande complexidade e merece um tratamento específico. Crocker (1963) e Cohen (2010) fazem uma abordagem bastante minuciosa acerca dessas relações e demonstram matematicamente a importância do quadrado e do triângulo para os pitagóricos.

⁴² “The pythagoreans are reported to have represented numbers with points, each point being a unit. These points were arranged in some appropriate pattern to give a picture of each number”.

⁴³ Cohen (2010) afirma que os pitagóricos consideravam que as proporções musicais eram passíveis de serem convertidas em números e, assim, melhor compreendidas.

sua definição e que sem ele nós não poderíamos perceber ou conceber o mundo. (ROCHA, 2009, p. 140)

A audição, como observamos na passagem acima, permite apenas que a pessoas acessem a sensação - que pode ser boa ou ruim, enobrecedora ou não -, mas não que compreendam o que as faz sentir assim, ou seja, o porquê sentem o que sentem quando escutam determinada sequência de sons. Para que haja essa compreensão, a música deve ser analisada pelo intelecto, pela razão. Nesse sentido, Proust (2009, p. 358) comenta a importância do olhar matemático atribuído aos pitagóricos no tocante ao entendimento de os astros estarem alinhados de acordo com uma harmonia composta de intervalos musicais:

o fascínio que as relações numéricas nas harmonias musicais exerceram sobre Pitágoras o levaram a experimentar e tentar explicar o cosmos, o qual era considerado por ele, nesse sentido, como um gigantesco instrumento harmônico de origem divina.⁴⁴

Seria, então, por conta dessa concepção matemático-musical do universo que a música exerceria influência sobre os seres, uma vez que tudo que existe no universo e no mundo sensível está conectado a essa música - para os pitagóricos, como Crocker (1963) afirma, a música é uma das manifestações matemáticas que mais intensamente atinge os seres. Então, conforme Anderson (1983), fazia parte da doutrina pitagórica a ideia de que a harmonia dos astros, em sua manifestação musical, interfere no comportamento dos seres na Terra e que, se forem produzidas alterações dissonantes que rompam essa harmonia celeste, na forma como se reproduz a música nos instrumentos e no canto, isso pode levar a desvios de caráter e de conduta.

Boécio parte dessa concepção pitagórica para discorrer especificamente sobre como a música afeta os sentidos e, em consequência, as reações humanas. Após mencionar brevemente o sentido da visão, por meio da explanação dos números e figuras geométricas, como discutido anteriormente, ele se detém na discussão da percepção da música pelos ouvidos, já que eles são diretamente afetados pela música, e como os ouvidos arbitram sobre o que estão escutando e o que isso pode causar no ouvinte:

Idem quoque de ceteris sensibilibus dici potest, maximeque de arbitrio aurium, quarum vis ita sonos captat, ut non modo de his iudicium capiat differentiasque cognoscat, verum etiam delectetur saepius, si dulces coaptatique modi sint, angatur vero, si dissipati atque incohaerentes feriant sensum. Unde fit ut, cum sint

⁴⁴ The fascination that numerical relationships in musical harmonies had on Pythagoras led him to try and explain the cosmos, which he considered to be a gigantic harmonic instrument of divine origin, in this way.

quattuor matheseos disciplinae, ceterae quidem in investigatione veritatis laborent, musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit.

O mesmo se pode dizer do resto das coisas sensíveis e, acima de tudo, do arbítrio dos ouvidos, cuja força capta de tal modo os sons, que não só forma um juízo a partir deles e reconhece suas diferenças, mas também, com bastante frequência, encontra prazer se os modos são doces e coerentes, e se angustia se, dispersos e incoerentes, ferem os sentidos. Disso resulta que, sendo quatro as disciplinas matemáticas, as outras se dedicam precisamente à busca da verdade, enquanto a música não só está associada à especulação, mas também à moral. (*Inst. mus.* I,1)

Podemos observar diversos termos que apontam para o tipo de relação dos homens com a música. Boécio escreve sobre a força (*vis*) dos sons (*sonos*) captados pelos ouvidos. Uma vez recebidos os sons, por meio do *arbitrio aurium*, eles se diferenciam pelo *iudicium*, que é o juízo que fazemos deles, como o valoramos. Entendemos que a escolha de tais palavras reforça duas ideias principais que são importantes na concepção de música dada pelo pensador romano. A primeira seria a força da influência da música sobre o mundo sensível, e a segunda, a necessidade de se saber discernir entre o que é bom e o que é ruim dentre aquilo que se ouve. Essas duas preocupações vão ser justificadas ao final do parágrafo, quando Boécio revela sua questão principal, que a música não está apenas relacionada à especulação, mas também fortemente associada à moral (*musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit*).

Desse modo, a música para Boécio não se comporta estritamente como as demais disciplinas matemáticas, porque ela exerce um impacto direto sobre o homem. Poderíamos, então, fazer uma leitura de que as qualidades positivas ou negativas atribuídas aos *sonos* captados pelos ouvidos, não são apenas uma constatação estética, mas sobretudo uma constatação de ordem moral e de formação do caráter. Se a música exerce tal poder sobre o comportamento e a formação, faz-se importante a preocupação com a maneira como o homem se relaciona com essa música no mundo da percepção, ou seja, faz-se importante que haja, além de uma explanação matemática da música - como dissemos no início deste capítulo, a maior parte do tratado boeciano lida com a investigação das proporções musicais -, uma discussão sobre seus efeitos no comportamento humano, o que leva a uma investigação de ordem moral.

Para travar e embasar tal discussão, o filósofo traz, em vários pontos de sua explanação, citações a Platão. De acordo com Rizek (1998), a doutrina pitagórica é tida como base para a música cósmica e sua influência sobre os homens, mas a referência para as discussões acerca dos aspectos morais da música vem de Platão. O vínculo entre Pitágoras e Platão no pensamento filosófico medieval, e mais especificamente em Boécio, é evidente. “O pitagorismo emergiu com o platonismo. Em sua forma platonizada foi revivido nos tempos de Cícero, transmitido à

Idade Média via *quadrivium* de Boécio e reviveu, uma vez mais, durante o Renascimento.”⁴⁵ (ANDERSON, 1983, p. 35) O neoplatonismo relaciona a música à filosofia, mantendo o aspecto artístico num plano secundário. Como estamos discutindo, o que interessa aos filósofos da época de Boécio é a especulação, a busca da verdade por meio da razão e a elevação da alma. A primeira referência direta a Platão que Boécio apresenta está relacionada à harmonia universal, uma vez que se refere à origem musical do mundo.

*Nihil est enim tam proprium humanitatis, quam remitti dulcibus modis, adstringi contrariis, idque non sese in singulis vel studiis vel aetatibus tenet, verum per cuncta diffunditur studia et infantes ac iuvenes nec non etiam senes ita naturaliter [-180-] affectu quodam spontaneo modis musicis adiunguntur, ut nulla omnino sit aetas, quae a cantilenae dulcis delectatione seiuncta sit. **Hinc etiam internosci potest, quod non frustra a Platone dictum sit, mundi animam musica convenientia fuisse coniunctam.** (Inst. Mus., I, 1)*

Nada é tão próprio da humanidade como relaxar-se com *modos* doces ou tornar-se tenso com os contrários. E esse fato não se restringe a uma ocupação ou a uma idade específica, mas se difunde por todas as ocupações; além disso, as crianças, os jovens e até mesmo os velhos são ligados aos modos musicais com espontânea disposição, de forma tão natural que, sem exceção, não há idade que seja contrária ao encanto de uma doce canção. **Então, pode-se perceber que não é desarrazoado o que disse Platão: a alma do mundo foi unida de acordo com uma proporção musical.**⁴⁶

A partir da afirmação de que a alma do mundo (*mundi anima*) está unida por meio de uma conjunção musical, tem início a parte do texto na qual são tratadas as questões morais relacionadas à música mais diretamente. O filósofo tardo-antigo usa Platão como autoridade para confirmar essa influência da música, por exemplo, na educação, na formação do caráter e na animosidade dos seres. De acordo com LUQUE et al. (2009, p. 62) a palavra *convenientia*⁴⁷ usada na afirmação “designa aqui a convenção, correspondência ou conjunção, ou seja, a relação harmônica (aritmética) sobre a qual, segundo Platão (*Tim.* 35B), se sustenta a alma do mundo.” O pesquisador observa ainda que de *convenientia* deriva o advérbio *convenienter*,

⁴⁵ Pythagoreanism eventually merged with Platonism. In its Platonized form it was revived in the time of Cicero, transmitted to the Middle Ages via Boethius' quadrivium, and revived once again during the Renaissance.

⁴⁶ (Boécio, *De institutione musica*, I, 1). Nesta passagem, segundo Bower (1989) e Castanheira (2009), Boécio se refere a Platão, tomando como base *Timeu*, 35B, obra cujo conteúdo irá citar várias vezes ao longo do livro I. Além de Platão, Pitágoras também defende a ideia da concepção do mundo a partir de proporções musicais. De acordo com Heath (1921) Pitágoras é o autor mais citado como base teórica para a explicação da música cósmica e da ideia de concepção musical do mundo. A exemplo da continuidade do tema da música cósmica, citado anteriormente remetendo a Platão e Aristóteles como base teórica, identificamos, no contexto latino cristão, por exemplo, *De musica* de Agostinho de Hipona.

⁴⁷ Em OLD (p. 438) encontramos, dentre as possibilidades de tradução para *convenientia*, harmonia, simetria e concordância entre as coisas, o termo pode ser entendido, dentro de uma linguagem técnica, como a harmonia musical ou consonância.

“convenientemente” que se refere “tanto à alma humana, como à própria estrutura do som da música.”

Segundo Meyer (2004) e Castanheira (2009) o conteúdo moral relacionado à música abordado no próêmio, quando atribuído a Platão, é extraído, das obras *Timeu*, *Leis* e da *República*. Platão é citado para atribuir veracidade à afirmação de que o mundo foi concebido a partir de uma proporção musical. Mathiesen (1999, p.6) nos mostra que

Enquanto Platão emprega a música como um paradigma cosmológico em *Timeu*, estava também preocupado, na *República* e nas *Leis*, com questões específicas sobre a influência da música sobre o comportamento e com os tipos de música que deveriam ser permitidos em uma civilização esclarecida.⁴⁸

Assim, chegamos àquela que constitui uma das maiores preocupações desde a Antiguidade, no campo especulativo-filosófico-musical: quais seriam as formas mais adequadas de música, a partir do ponto de vista da harmonia universal, considerando ainda, no caso de Boécio, o estabelecimento da ideologia cristã. Bukofzer (1942, p. 165) afirma que ao longo da Idade Média

a música, através de conceitos intelectuais, era associada à astrologia, medida quantitativa e números. Essa medida era entendida como uma matéria sagrada e venerável e, desde a descoberta de que as cordas podiam ser divididas de acordo com medidas divinas, a música derivada de tal divisão das cordas era considerada uma revelação das leis eternas.⁴⁹

O fundamento para a identificação de quais seriam os padrões moralmente aceitos para a música a ser reproduzida está no céu. A relação com a astrologia à qual Bukofzer faz menção, possivelmente, se trata daquela atribuída a Ptolomeu e Censorino. Segundo Rogers (2016, p. 43) “Ptolomeu (127-148 d.C.) (...) em seu famoso tratado *Harmonia*, relacionou os tons não aos planetas, mas às doze constelações do Zodíaco ocidental, familiar para nós hoje como os doze símbolos astrológicos: Áries, Touro, Gêmeos, Câncer, Leão, Virgem, Libra, Escorpião, Sagitário, Capricórnio, Aquário e Peixes.” Mathiesen (1999, p. 612) nos diz que Censorino (séc. III) em *De Die Natali* também registra a divisão do mapa celeste em doze casas zodiacais e atribui a cada constelação a referência a uma nota musical.

Ao que tudo indica, a tradição dos tons alinhados ao zodíaco remonta às primeiras civilizações, tais como sumérios, babilônios e egípcios.⁵⁰ É dessas versões que provavelmente

⁴⁸ While Plato employed music as a cosmological paradigm in the *Timaeus*, he was also concerned in the *Respublica* and the *Leges* with the specific issues of the influence of music on behavior and the types of music that should be allowed in an enlightened civilization. (MATHIESEN, 1999, p.6)

⁴⁹ Here music through intellectual concepts was associated with astrology, quantitative measure, and numbers. Measure was regarded as a holy and venerable matter, and since the discovery that the strings could be divided according to divine measures the music resulting from such a division of the strings was considered as a revelation of eternal laws. (BUKOFZER, 1942, p. 165)

⁵⁰ Rogers (2016, p. 43-44).

Ptolomeu e Pitágoras apreenderam tal alinhamento, que se tornou fundamento da teoria pitagórica da harmonia das esferas e que, por sua vez, serve de base para a cosmologia platônica.

O zodíaco tonal é um aspecto da mais geralmente conhecida Harmonia das Esferas, a qual se baseia nos movimentos planetários; o zodíaco tonal conecta a música com as propriedades das estrelas fixas, as constelações do zodíaco. Um tom é atribuído ao signo de cada astro, criando assim um círculo de sons e imagens. O movimento circular, astros e proporções musicais são fundamentais para a harmonia celeste da cosmologia de Platão, como é narrada no mito criacional do *Timeu*. Este mito estabelece as fundações para a cosmologia, na qual o céu e a música refletem uma razão divina.⁵¹ (HEYNING, 2015, p. 3)

Portanto, a partir dessa relação das constelações zodiacais com os tons é que deriva a relação das cordas com as medidas celestiais divinas, e que, de acordo com o que se atribui a Pitágoras, podia ser obtida através do alinhamento das cordas dos instrumentos com os astros, visto também sua adequação às proporções da harmonia universal.⁵² No capítulo 27 do Livro I, Boécio alinha as cordas à disposição dos astros, porém, parece não mencionar de forma explícita a carga divina que geralmente acompanha esse alinhamento:⁵³

Qui nervi quibus sideribus comparentur.

XXVII. Illud tantum interim de superioribus tetrachordis addendum videtur, quod ab hypate meson usque ad neten quasi quoddam ordinis distinctionisque caelestis exemplar est. Namque hypate meson Saturno est adtributa, parhypate vero Ioviali circulo consimilis est. Lichanon meson Marti tradidere. Sol meson obtinuit. Triten synemmenon Venus habet, paraneten synemmenon Mercurius regit. Nete autem lunaris circuli tenet exemplum. Sed Marcus Tullius contrarium ordinem facit. Nam in sexto libro de re publica sic ait: Et natura fert, ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent. Quam ob causam summus ille caeli stellifer cursus, cuius conversio est concitator, acuto et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunaris atque infimus. Nam terra nona immobilis manens, una sede semper haeret. Hic igitur Tullius Terram quasi silentium ponit, scilicet immobilem. Post hanc qui proximus a silentio est, dat Lunae gravissimum sonum, ut sit Luna proslambanomenos, Mercurius hypate hypaton. Venus parhypate hypaton, Sol lichanos hypaton, Mars hypate meson, Juppiter parhypate meson, Saturnus

⁵¹ The tone-zodiac is an aspect of the more generally known ‘Harmony of the Spheres’, which is based on the planetary movements; the tone-zodiac however connects music with the properties of the ‘fixed stars’, the constellations of the zodiac. A tone is assigned to each star sign, thus creating a circle of sounds and images. Circular movement, stars and musical proportions are fundamental to the heavenly harmony of Plato’s cosmology, as told in the creation myth of the *Timaeus*. This myth laid the foundations for a cosmology, in which the heavens and music reflects divine reason.

⁵² A tradição de relacionar a música aos astros é bastante antiga e extensa. Bukofzer (1942) e Cohen (2010) identificam sua origem possivelmente no Oriente. Segundo Proust (2009) Pitágoras é quem teria trazido essas concepções orientais sobre alinhamento da música com astronomia para o contexto ocidental. O pesquisador traça as principais interpretações dadas pelos autores antigos à ordenação e concepção da harmonia cósmica até Boécio e ainda por outros pensadores dos demais períodos da história até o século XX, fato que revela a importância dessa base teórica para o pensamento especulativo. Mathiesen (1999) faz um acurado levantamento da relação das cordas com os astros e também da divisão zodíaco-tonal do céu, que de acordo com o estudioso é verificada em Nicômaco (*Harmonias*, cap. 3), Téon de Esmirna (*Expositio*), Ptolomeu (*Harmonica*), Plutarco (*De Musica*, III, 21).

⁵³ Rogers (2016) observa que a divisão do céu em doze casas zodiacais passou adiante e continuará sendo observada entre os árabes, principalmente na obra de Al-Hasan al-Katib (1.000 d.C.), e aceita ainda em escritos de Kepler, Galileu Galilei e Newton. Em seu *Harmonice mundi*, Kepler chega a discutir as notas que seriam emitidas por cada planeta ao passar por determinadas áreas do zodíaco.

lichanos meson, Caelum ultimum mese. Quae vero sint harum immobiles, quae vero in totum mobiles, quae autem inter immobiles mobilesque consistant, cum de monochordi regularis divisione tractavero, erit locus aptior explicandi.

27 Quais cordas são comparadas a quais astros

No que se refere aos mencionados tetracordes, vê-se ser necessário acrescentar que, de uma certa maneira, existe um modelo equiparável à ordem e estrutura celeste desde a hypate meson até a nete. A hypate meson é atribuída a Saturno, a parhypate é semelhante à órbita de Júpiter, a lichanos meson foi associada a Marte, o Sol obteve a mese, Vênus tem a trite synemmenon. Mercúrio rege a paranete synemmenon e a nete segue o modelo da órbita lunar.

Marco Túlio, por sua vez, segue uma ordem contrária, pois, no livro VI de *De re publica*, falou assim: Inclusive a natureza faz com que os extremos soem graves por um lado e agudos por outro. Por esse motivo, o mais alto curso do céu, que arrasta as estrelas, cujo giro é mais rápido, move-se com um som agudo e estridente; pelo contrário, o fraco curso lunar move-se com um som mais grave. A Terra, permanecendo imóvel em nono lugar, estará sempre fixa. Nessa passagem, Túlio representa a Terra como o silêncio, quer dizer, imóvel. Depois dela, atribui à Lua o som mais grave, que é o que está mais próximo do silêncio, de forma que seja a Lua a proslambanomenos. Mercúrio, a hypate hypaton, Vênus a parhypate hypaton, o Sol a lichanos hypaton, Marte a hypate meson, Júpiter a parhypate meson, Saturno a lichanos meson. O mais alto céu, a mese. O momento mais oportuno para explicar quais dessas cordas são móveis, quais são totalmente imóveis e quais, pelo contrário, podem ser incluídas entre as móveis e as imóveis, será quando se for tratar da divisão da regra do monocórdio.⁵⁴

Embora Boécio aceite o alinhamento das cordas com os astros, a relação com os deuses pagãos desaparece, como forma de desassociar a relação com o paganismo. Além disso, o filósofo problematiza a divisão das cordas ao trazer duas versões do alinhamento: uma que entendemos ser de sua própria concepção, já que não identifica um autor para ela, e na sequência, a versão de Cícero, que segundo Boécio, apresenta uma inversão quanto à ordem do alinhamento das cordas com os astros, quando comparada à primeira versão apresentada. Além de afirmar a diferença nas versões, Boécio interpreta e explica o excerto da *República* de Cícero, atribuindo a ordem das notas à sequência das órbitas apresentada pelo pensador. Se por um lado Boécio traz a corrente grega atrelada a essa temática, por outro, traz um autor romano para confrontá-la.

O trecho no qual Cícero trata da música das esferas pertence ao livro VI da *República*, como parte da famosa passagem do Sonho de Cipião. Na voz de Africano, avô de Cipião,

⁵⁴ Boécio retomará o tema da divisão das cordas apenas no capítulo 14 do Livro 4, mas lá não mencionará mais o alinhamento cósmico abordado no livro I e se aterá apenas às relações matemáticas entre as notas e os intervalos musicais. O monocórdio citado por ele, faz referência ao mítico instrumento criado por Pitágoras após sua experiência com os martelos dos ferreiros, tal como veremos no capítulo 4 deste trabalho e que constitui a base para a investigação dos intervalos nos tratados musicais dos teóricos elencados por Boécio em *De Institutione musica*.

descreve seu mapa celeste (VI, 17) e, em seguida, em VI, 18 - 19, Cipião apresenta a relação matemático-musical das órbitas dos astros. Em Cícero lemos:

Quae cum intuerer stupens, ut me recepi: 'Quid hic?' inquam, 'quis est, qui complet aures, tantus et tam dulcis sonus?' 'Hic est,' inquit, 'ille, qui intervallis disiunctus imparibus, sed tamen pro rata parte distinctis, impulsu et motu ipsorum orbium efficitur et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concentus efficit; nec enim silentio tanti motus incitari possunt, **et natura fert, ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent. Quam ob causam summus ille caeli stellifer cursus, cuius conversio est concitior, acuto et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunaris atque infimus; nam terra nona immobilis manens una sede semper haeret** complexa medium mundi locum. Illi autem octo cursus, in quibus eadem vis est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos, qui numerus rerum omnium fere nodus est; quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum, sicut alii, qui praestantibus ingeniis in vita humana divina studia coluerunt. (19) Hoc sonitu oppletae aures hominum obsurduerunt; nec est ullus hebetior sensus in vobis, sicut, ubi Nilus ad illa, quae Catadupa nominantur, praecipitat ex altissimis montibus, ea gens, quae illum locum accolit, propter magnitudinem sonitus sensu audiendi caret. Hic vero tantus est totius mundi incitatissima conversione sonitus, ut eum aures hominum capere non possint, sicut intueri solem adversum nequitis, eiusque radiis acies vestra sensusque vincitur.' (Cícero, República VI, 17-19 - grifo nosso)

Eu contemplava estupefado aquelas maravilhas e, um pouco recuperado, disse: —Que som é esse, tão potente e ao mesmo tempo tão doce, que preenche meu ouvido? Ele respondeu: —Este som é aquele que, composto por intervalos separados e diferenciados, conforme uma proporção determinada por uma razão, nasce de um impulso e do movimento das próprias esferas, e ele, equilibrando sobriamente agudos com graves, produz um concerto harmônico, produz acordes uniformemente harmônicos. De fato, movimentos tão grandes não podem ser impulsionados com o silêncio, e a natureza faz com que um extremo de um lado soe grave, e do outro lado, agudo. É por isso que a órbita mais elevada do céu, a estelífera, rotação que é mais veloz, se move com um som mais agudo e penetrante, mas essa órbita que é a da Lua e que é a mais baixa, com um som mais grave. A Terra, por sua vez, que é a nona órbita, permanece imóvel e se mantém para sempre em seu único lugar, ocupando o espaço central do universo —Esses oito círculos, dois dos quais têm o mesmo impulso, produzem sete tons por seus intervalos desiguais, número que é o laço do universo. Os homens doutos, que imitam esses sons com as cordas da lira e com seus cantos, são colocados ao redor desse lugar, assim como aqueles outros de inteligência superior que, em suas vidas humanas, cultivaram a ciência das coisas divinas.

19. O ouvido dos homens, inundado por esse som, tornou-se insensível, e não há em vós outro sentido mais embotado. Como ali onde o Nilo se precipita de montanhas altíssimas naquelas célebres Catadupas, como são chamadas, as gentes que habitam perto daquele lugar não têm consciência de sentir o som, por causa da intensidade do ruído. Bem, o ruído daqui do alto é tão grande, por causa da velocíssima rotação do universo inteiro, que o ouvido humano não pode acolhê-lo, da mesma maneira que não pode olhar o Sol de frente, e a vossa agudeza visual e o sentido são vencidos por seus raios.⁵⁵

Ao compararmos os dois excertos, logo percebemos uma importante diferença. Boécio, ao relacionar os astros às respectivas cordas, o faz identificando cada nota musical. Já Cícero descreve a relação das órbitas sem mencionar os nomes das notas, identificando apenas

⁵⁵ Tradução de Ricardo da Costa (2010)

as que geram sons mais graves e as que proporcionam sons mais agudos. Encontramos ainda uma referência ciceroniana a um “som doce e intenso” (*tantus et tam dulcis sonus*) que chega aos ouvidos do personagem e que caracteriza o som do universo, a música cósmica. O fato de ter sido permitido ao protagonista ouvir os potentes sons dos astros, uma vez que a música cósmica não é possível de ser ouvida pelos seres humanos, é um aspecto intrigante da aventura astral de Cipião. De acordo com o filósofo romano, a harmonia cósmica é tão potente e nossos ouvidos tão pouco desenvolvidos que esta nos ensurdece logo ao nascermos. Em seguida, traz dois exemplos para reforçar esse argumento, lembrando que ocorre algo parecido com quem chega próximo às cataratas do Nilo, ou quem tenta olhar o Sol de frente. Entendemos, então, que Cipião, por ter uma conduta moral superior, teria recebido o prêmio de ouvi-la.

Segundo Maia Junior (2011), o Sonho de Cipião tem uma forte conotação moral e está ainda relacionado ao Mito de Er que consta da *República* (X, 614a–621d) de Platão. Notamos que, ao invés de trazer Platão mais uma vez, como faz ao longo de todo o próêmio, Boécio recorre ao correlato romano, no lugar desse mito platônico. O Sonho de Cipião é composto aos moldes da narrativa do mito de Er. No mito platônico o corpo do soldado Er, que morreu em combate, de maneira honrosa em terras estrangeiras, não se decompõe e volta à vida doze dias depois de falecido, possibilitando que o homem narre sua experiência pós morte. O mito é contado por Sócrates, na última parte do livro X da *República* de Platão e, de acordo com Rosen (2005), está relacionado à construção de um ideal de virtude discutido ao longo de toda a obra e que traz ainda uma relação com a caracterização da conduta dos governantes que está diretamente conectada com os preceitos definidores da justiça. Para o pesquisador, Sócrates justifica com esse mito o conjunto de valores que estão em sintonia com a conduta moral, ligada, inclusive à metempsicose platônica.

Ele acredita que há filósofos que são justos por natureza; em termos pouco diferentes, ele sustenta que a virtude moral é identificada com a razão ou (no sentido mais adequado do termo) ao conhecimento. O mesmo ponto será construído no final do diálogo, no mito de Er. Aqueles que possuem a virtude demótica ou não filosófica não podem ser contados entre aqueles que podem escolher uma vida justa em sua próxima reencarnação. (ROSEN, 2005, p. 65)⁵⁶

A filosofia e a especulação são, então, o caminho para a ascese. No mito platônico, cada órbita pela qual a alma do soldado passa representa um nível diferente destinado às almas, de acordo com sua conduta em vida. Er anuncia que recebeu o privilégio de visitar todas as

⁵⁶ He believes that there are philosophers who are just by nature; in slightly different terms, he holds that moral virtue is identical with reason or (in the proper sense of the term) knowledge. The same point will be made at the end of the dialogue, in the myth of Er. Those who possess demotic or nonphilosophical virtue cannot be counted upon to choose a just life in their next reincarnation.

órbitas antes de ser enviado de volta à Terra, fato que pode ser interpretado como a comprovação de sua virtude exemplar. As outras almas que o acompanhavam iam ficando pelo caminho, obrigadas a permanecer em estágios inferiores, enquanto Er subia cada vez mais.

No sonho de Cipião, de acordo com Barlow (1987, p. 371), Cícero traz o mesmo ideal de justiça e assinala as mesmas virtudes morais esperadas de um governante que podem ser percebidas no mito de Er de Platão. Na *República* de Cícero, Cipião é conduzido por seu avô, Africano, na viagem pelas órbitas do cosmos, apontando para a amplidão do universo em comparação com a Terra. Também a ideia de órbitas destinadas às almas conforme seu grau de merecimento pode ser depreendida do texto ciceroniano. O avô mostra para seu neto que “a verdadeira glória é um produto da virtude, e a virtude é capaz de liderar os homens à glória ‘por suas próprias qualidades’ (VI, 25). A virtude é mostrada em ação, pelo caminho da glória eterna que está aberto para aqueles que serviram bem seu país.”⁵⁷ (BARLOW, 1978, p. 371)

Como vemos, Boécio apresenta duas interpretações do mapa musical cósmico e o relaciona a um caminho da virtude ao citar a passagem do Sonho de Cipião. Como podemos perceber, esta relação entre música cósmica e moral não é anunciada de forma direta texto, já que o pensador não a explicita de maneira clara. O que Boécio explica a partir do excerto ciceroniano é apenas a parte técnica da relação das cordas com as órbitas dos astros. É necessário que se entenda a forte ligação do Sonho de Cipião com o mito de Er, de Platão, para que se chegue ao valor moral da harmonia universal.

Verificamos que Boécio cita da referida obra de Cícero apenas as poucas linhas referentes à harmonia das órbitas dos astros. Mas, como podemos notar, se voltarmos ao excerto da *República* de Cícero, há na passagem uma afirmação quanto ao lugar das almas dos instrumentistas nessa disposição cósmica. Como afirma Cícero:

(...) quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum, sicut alii, qui praestantibus ingeniis in vita humana divina studia coluerunt (Cíc. Rep. VI, 18).

Os homens doutos, que imitam esses sons com as cordas da lira e com seus cantos, são colocados ao redor desse lugar, assim como aqueles outros de inteligência superior que, em suas vidas humanas, cultivaram a ciência das coisas divinas.⁵⁸

Ao afirmar que os homens versados nas cordas e no canto abrem caminho em meio às órbitas, visto que imitam os sons da harmonia cósmica, Cícero aceita a ideia de que os instrumentistas e os cantores seriam capazes de, por determinados meios, tentar reproduzir a música das esferas na Terra. Como vimos, Boécio não cita esse trecho da passagem em seu

⁵⁷ True glory is the product of virtue, and virtue is able to lead men to glory "by her own charms" (VI, 25). Virtue is shown in action, for the way to eternal glory is open to those who have served their country well.

⁵⁸ Tradução de Ricardo da Costa (2010).

tratado musical. Sendo assim, num primeiro momento, não podemos afirmar que Boécio defenda a concepção apresentada por Cícero, mas, por outro lado, ao trazer o texto ciceroniano e ao interpretar sua concepção da ordem harmônica celeste, ele, de certa forma, se filia também à concepção ciceroniana de música cósmica.⁵⁹

Passaremos agora à divisão da música em três *genera*, apresentada por Boécio em I, 2, que, como tentaremos mostrar, concatena a relação da música cósmica com essa música terrena e que pode possibilitar uma leitura no sentido de que as harmonias terrenas seriam uma imitação daquelas produzidas pelo movimento dos astros em suas órbitas.

2.2 Os três *genera* (*musica mundana, humana et instrumentalis*)

Boécio em *De Institutione musica* (I, 2) apresenta sua definição de música dividida em três *genera*:

II. Tres esse musicas; in quo de vi musicae.

Principio igitur de musica disserenti illud interim dicendum videtur, quot musicae genera ab eius studiosis comprehensa esse noverimus. Sunt autem tria. Et prima quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentalis, ut in cithara vel tibiis ceterisque, quae cantilenae famulantur.

II. Existem três músicas; a influência da música.

Portanto, parece que, por agora, deve-se dizer isto àquele que examina a música: quantos tipos de música descritos pelos estudiosos podemos descobrir. São três: a primeira, a cósmica; a segunda, a humana; a terceira, a produzida por certos instrumentos, como a cítara, o aulos e outros que acompanham as canções.

No excerto acima Boécio informa aos que se interessarem em discutir a música que existem três *genera* musicais. Ao apresentá-los, Boécio os classifica em níveis que parecem constituir uma hierarquia. O autor revela que antes dele já se classificava a música nesses três níveis. Depreendemos disso que, em certa medida, sua classificação não é nova, visto que nos tratados teórico-musicais anteriores a ele, os três *genera*, de alguma forma, já aparecem. A

⁵⁹ A divisão do universo em intervalos musicais, cujo som se origina do movimento dos astros, está presente nos tratados gregos antigos e tardios, bem como a noção de que a música produzida pelos homens seria uma espécie de imitação da harmonia cósmica. West (1994, p. 252) afirma, por exemplo, que “Aristides Quintiliano apresenta um sistema de harmonia cósmica mais elaborado. Tudo é baseado no número e na proporção. Nossa música terrena é uma imitação imperfeita da afinação celeste manifestada no funcionamento do universo.” (“Aristides Quintilianus presents a more elaborate system of cosmic harmony. Everything is based on number and proportion. Our earthly music is an imperfect imitation of the heavenly attunement manifested in the working of the universe.”) Barker (1986) indica ainda que a teoria da harmonia cósmica e sua relação com a música terrena pode ser encontrada em Aristóteles *De Caelo* 290b; 2.2, 2.3; Platão *Rep.* 616b ss. e também *Tim.* 34b ss.; Nicômaco *Ench.* 3; Ptolomeu, *Harm.* III, 8-16; Aristides Quintiliano. *De Mus.* III, 20-24.

inovação boeciana estaria, então, em organizar essa classificação de outro modo, partindo de outros critérios, e de forma hierarquizada.

A modo como o pensador apresenta esta divisão nos parece diferente das que encontramos em outros tratados gregos da Antiguidade. Segundo Rocha (2009), desde o primeiro tratado musical de que se tem registro na Antiguidade (*c. séc VI a.C.*), atribuído a Laso de Hermíone, se observa a divisão entre música teórica e prática. A partir desta divisão dupla, é que todos os outros teóricos da música tecerão subdivisões. De acordo com Barker (1986) e como confirma Rocha (2009), esta forma de classificar a música se mantém no sistema pitagórico e platônico e chega aos tratados da Antiguidade tardia.

Sexto Empírico, *p. ex.*, no período tardio (séc. III d.C.), traz uma divisão dupla da música, teórica e prática, em seu *Contra os músicos* (Προς Μουσικούς, 6,1):

[6.1] Ἡ μουσικὴ λέγεται τριχῶς, καθ' ἓνα μὲν τρόπον ἐπιστήμη τις περὶ μελωδίας καὶ φθόγγους καὶ ῥυθμοποιίας καὶ τὰ παραπλήσια καταγινομένη πράγματα, καθὸ καὶ Ἀριστόξενον τὸν Σπινθάρου λέγομεν εἶναι μουσικόν, καθ' ἕτερον δὲ ἡ περὶ ὀργανικὴν ἐμπειρίαν, ὡς ὅταν τοὺς μὲν αὐλοῖς καὶ ψαλτηρίοις χρωμένους μουσικοὺς ὀνομάζομεν, τὰς δὲ ψαλτρίας μουσικάς. ἀλλὰ κυρίως κατ'αὐτὰ τὰ σημαίνόμενα καὶ παρὰ πολλοῖς λέγεται μουσική.

[6.1] A música é dita de três maneiras. Na primeira, enquanto ciência das melodias, sons, composição de ritmos e coisas desse tipo, sentido em que dizemos que Aristóxeno, filho de Espíntaro, é músico. Na segunda, ela diz respeito à experiência em instrumentos, tal como quando nomeamos “músicos” aqueles que usam aulos e saltérios, e “musicistas” aquelas que tocam saltério. De maneira apropriada, a música é dita de acordo com esses significados por muitas pessoas.⁶⁰

Sexto Empírico destaca como primeira acepção da música aquela entendida como ciência (ἐπιστήμη) e em seguida a música praticada nos instrumentos (περὶ ὀργανικὴν ἐμπειρίαν), confirmando a divisão dupla, tal como afirmamos acima.

Aristides Quintiliano (*De mus.* I, 5) também divide a música, no século III d.C., em duas partes, teórica (ἐπιστήμη) e prática (τέχνη). A primeira é aquela que lida com o estudo das proposições técnicas e das teorias, que, segundo Barker, inclui as questões não sensíveis, como a música cósmica, por exemplo. A música prática de Aristides Quintiliano é aquela referente à execução musical, a música que se materializa nos instrumentos e no canto, a partir das regras

⁶⁰ Tradução de Sarah Roeder, 2014. A pesquisadora faz um interessante estudo acerca dos sentidos da música para Sexto Empírico, em comparação com outros teóricos musicais gregos e aborda ainda a problematização trazida pelo pensador acerca da própria divisão proposta no excerto apresentado por nós. Roeder apresenta o autor em seu contexto filosófico (ceticismo) e estuda mais detalhadamente as críticas feitas pelo filósofo às acepções musicais apresentadas em seu *Contra os músicos*. Ressaltamos, no entanto que é preciso ter cuidado com o termo “saltério” utilizado pela estudiosa em sua tradução, visto sua forte caracterização medieval que difere, em forma e contexto, do instrumento usado na Antiguidade.

das proposições técnicas da música teórica. O teórico grego subdivide essa música prática, por sua vez, em três partes: harmonia, ritmo e métrica.⁶¹

Nos tratados latinos posteriores ao século III, encontramos a mesma subdivisão tríplice que Aristides Quintiliano faz da música prática. Cassiodoro (sécs. V-VI) propõe a mesma divisão tripla da música: *Musicae partes sunt tres: armonica, rithmica, metrica. Armonica est scientia musica quae decernit in sonis acutum et gravem (De Mus. 5).*⁶² Também Isidoro de Sevilha (séc. VII) em *Etimologias* (III, 18) apresenta a mesma divisão exatamente nos mesmos termos usados por Cassiodoro: *Musicae partes sunt tres, id est, harmonica, rhythmica, metrica. Harmonica est, quae decernit in sonis acutum et gravem.*⁶³

Assim, ao compararmos a divisão boeciana com as outras, que seguem a harmonia, rítmica e métrica, a natureza hierárquica que Boécio atribui à sua classificação é peculiar. Tal divisão é tida por vários autores como inovadora. Bukofzer (1942, p. 167), por exemplo, afirma que “constantemente encontramos nos tratados medievais referência à harmonia das esferas como parte integral da classificação fundamental da música. Boécio foi o primeiro a classificar a música como *musica mundana, humana et instrumentalis.*”⁶⁴

A seguir, o pensador apresenta de maneira um pouco mais detalhada cada uma dos três *genera*, seguindo a ordem hierárquica proposta para cada *genus musicae*. A primeira é a *musica mundana*, que traduzimos como música cósmica. Boécio a define da seguinte forma no *De institutione musica*, I, 2:

Et **primum** ea, quae est **mundana**, in his maxime perspicienda est, quae in ipso caelo vel compage elementorum vel temporum varietate visuntur. Qui enim fieri potest, ut tam velox caeli machina tacito silentique cursu moveatur? Etsi ad nostras aures sonus ille non pervenit, quod multis fieri de causis necesse est, non poterit tamen motus tam velocissimus ita magnorum corporum nullos omnino sonos [-188-] ciere, cum praesertim tanta sint stellarum cursus coaptatione coniuncti, ut nihil aequae compaginatum, nihil ita commissum possit intellegi. Namque alii excelsiores alii inferiores feruntur, atque ita omnes aequali incitatione volvuntur, ut per dispares inaequalitates ratur cursuum ordo ducatur. Unde non potest ab hac caelesti vertigine ratur ordo modulationis absistere. (grifo nosso)

Em primeiro lugar, aquela que é a cósmica é perceptível sobretudo pelo que é visto no próprio céu, ou na combinação de elementos, ou na sucessão das estações,

⁶¹ De acordo com Mathiesen (1999, p. 527) Aristides Quintiliano apresenta ainda outras subdivisões da música, derivadas da divisão dupla inicial. Porém, como pudemos verificar nenhuma dessas divisões ou subdivisões se iguala à de Boécio.

⁶² "As partes da música são três: harmonia, rítmica, métrica. Harmonia é a ciência musical que define nos sons o agudo e o grave." (tradução nossa)

⁶³ "São três as partes da música, harmonia, rítmica e métrica. Harmonia é a ciência musical que define nos sons o agudo e o grave." (tradução nossa)

⁶⁴ We constantly find in mediaeval treatises reference to the harmony of the spheres as an integral part of the fundamental classification of music. Boethius was the first to classify music into *musica mundana, humana et instrumentalis.*"

pois como é possível que uma máquina tão veloz como a do céu se mova em uma trajetória tácita e silenciosa? Ainda que seu som não chegue aos nossos ouvidos, uma vez que por muitas causas é necessário que assim seja, não é possível, contudo, que um movimento tão veloz de corpos tão volumosos não produza absolutamente nenhum som [188], principalmente porque os cursos das estrelas estão ajustados em uma harmonia tão grande, que nada tão perfeitamente unido, nada tão perfeitamente ajustado pode ser concebido. De fato, umas órbitas se deslizam mais acima, outras mais abaixo, e de tal forma giram todas com o mesmo impulso que, por meio de distintas desigualdades, a ordem desses cursos se conduz invariável. Assim, não pode faltar a essa revolução celeste a ordem invariável de uma fixa sequência de sons.⁶⁵

Como vemos, Boécio concebe música cósmica como aquela oriunda do som produzido pelo movimento dos astros no cosmos⁶⁶ e que só é percebida pelo sentido da visão, pois ela é inaudível aos ouvidos humanos, nós não temos como captá-la, é um nível musical inatingível para os seres da Terra, mas sua influência pode ser sentida na composição harmoniosa do universo. Para ele, por ser o movimento dos elementos que formam o cosmos tão harmonioso, a ele não pode faltar uma ordem invariável de uma sequência coerente de sons (*non potest ab hac caelesti vertigine ratus ordo modulationis absistere*), ou seja, o movimento dos astros é regido por uma harmonia cósmica sonora. A *musica mundana* define-se, então, como a harmonia universal que rege os corpos celestes e que só pode ser percebida pelos humanos por meio da visão, sentido que permite observar o movimento dos astros no céu, a combinação dos elementos, o passar das estações na terra. Portanto, segundo sua concepção, todas as coisas entre a Terra e o Cosmos são regidas por essa ordenação musical.

Para demonstrar a perfeição da harmonia universal, o autor recorre, ainda, a um exemplo que relaciona os sons produzidos pelos instrumentos e pela voz àqueles que vibram no cosmos:

Et sicut in gravibus chordis is vocis est modus, ut non ad taciturnitatem gravitas usque descendat, atque in acutis ille custoditur acuminis modus, ne nervi nimium tensi vocis tenuitate rumpantur, sed totum sibi sit consentaneum atque conveniens: ita etiam in mundi musica pervidemus nihil ita esse nimium posse, ut alterum propria nimietate dissolvat. (Inst. Mus. I, 2, 188, 15-21)

Nas cordas graves, a afinação do som é tal que a gravidade não baixa até o silêncio; nas agudas, mantém-se cuidadosamente a afinação da altura, de forma que as cordas, demasiado esticadas, não se rompem com a fragilidade da nota; e tudo é congruente e harmonioso consigo mesmo. Igualmente, observamos que na música cósmica nada pode ser tão excessivo que destrua outra coisa com seu próprio excesso.

⁶⁵ Tradução de Castanheira (2009)

⁶⁶ O questionamento que o pensador faz quanto à geração de som por conta da velocidade dos astros ecoa, por exemplo, as afirmações de Aristóteles (*Sobre o Céu*, 291a10-11) Platão (*Rep.* VII, 531a-c; X, 614a-621d, bem como em *Timeu* 35a-37b), bem como Aristides Quintiliano (*De mus.* III, 22).

Embora Boécio esteja se referindo ao equilíbrio perfeito, sem excessos, da harmonia universal, acreditamos que, a referência à afinação de instrumentos de corda pode permitir uma leitura na qual o autor tentaria estabelecer uma relação entre a música cósmica e a moral, visto que podemos verificar os mesmos princípios norteando os dois conceitos. De acordo com o excerto, é preciso manter uma tensão correta das cordas, para que não se rompam com um tensão excessiva e para que também não cheguem ao silêncio se frouxas demais. Ao mesmo tempo, este exemplo é dado para lembrar que, nos princípios da música cósmica (*in mundi musica*) nada pode ser extremo, é preciso manter o equilíbrio. Assim, se lermos o exemplo pela chave moral, tanto o caráter, como as cordas, devem chegar a um ponto estável. Tanto a observância excessiva às regras como uma frouxidão demasiada, representarão um desequilíbrio, uma dissonância quanto à harmonia universal.

Voltando-nos à questão de ser a música cósmica inaudível aos ouvidos humanos, como pudemos observar em *Inst. Mus.* I, 27, o pensador tardo-antigo recorre a Cícero para explicar a relação das cordas com os astros e, embora não reproduza na íntegra o excerto da *República* ciceroniana, podemos encontrar ali uma discussão muito interessante acerca da capacidade ou não de ouvirmos essa música cósmica. Como pudemos ver, na *República* de Cícero, há o entendimento de que ao nascermos já somos expostos à música dos astros e seu volume é tão elevado que nos faz não mais ouvi-la, além da alegação do pouco desenvolvimento de nossos ouvidos para que pudéssemos perceber auditivamente estes sons. Boécio parece trazer uma solução para esta questão ao apresentar o conceito de *musica humana*, que seria a percepção da harmonia universal pela razão ou simplesmente pela música expressa na natureza e no ser. A *musica humana*, então, está ligada à música cósmica na medida em que se apresenta unida à própria Terra, o que justificaria o efeito que a música dos astros exerce sobre os seres. Boécio cita em seu próêmio uma afirmação de Platão acerca desta concepção musical da Terra.

Hinc etiam internosci potest, quod non frustra a Platone dictum sit, mundi animam musica convenientia fuisse coniunctam. Cum enim eo, quod in nobis est iunctum convenienterque coaptatum, illud excipimus, quod in sonis apte convenienterque coniunctum est, eoque delectamur, nos quoque ipsos eadem similitudine compactos esse cognoscimus. Amica est enim similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria. (*Inst. Mus.* I, 1, 180, 3-10)

Daí, então, pode-se perceber que não é desarrazoado o dizer de Platão: a alma do mundo foi unida de acordo com uma harmonia musical. Consequentemente, quando nosso interior está coeso e convenientemente ajustado, percebemos o que nos sons está ajustado de forma exata e conveniente e nos deleitamos com isso; também comprovamos que nós mesmos somos regidos pela mesma semelhança. Essa semelhança é, sem dúvida, agradável, e a dessemelhança é odiosa e repulsiva.

A *musica humana* é, portanto, descrita por Boécio como uma música interior. É aquela sentida pelos seres humanos e pelos animais e, desse modo, permite que se conectem, de alguma forma, à harmonia universal. De acordo com Luque et al. (2009, p. 81), “de fato, qualquer um, ainda que sem conhecimentos técnicos, pode experimentar e compreender o alcance anímico, psicológico, da música, a *musica humana*.”⁶⁷ Vejamos como Boécio explica a música humana:

Humanam vero **musicam** quisquis in sese ipsum descendit intellegit. Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quaedam coaptatio et veluti gravium leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio?[-189-] Quid est aliud quod ipsius inter se partes animae coniungat, quae, ut Aristoteli placet, ex rationabili inrationabilique coniuncta est? Quid vero, quod corporis elementa permiscet, aut partes sibimet rata coaptatione contineat? Sed de hac quoque posterius dicam. (Inst. Mus., 1, 2, 188, 26-30; 189, 1-5)

Qualquer um que entre dentro de si mesmo percebe a **música humana**. De fato, o que é que mistura ao corpo essa incorpórea vivacidade da razão, senão uma certa coerência e uma espécie de equilíbrio de sons graves e agudos que produzem como que uma única consonância? Que outra coisa poderá ser o que une entre si as partes da própria alma que, de acordo com Aristóteles, é constituída pelo racional e pelo irracional? Que outra coisa poderá ser o que combina os elementos do corpo ou mantém unidas suas partes com uma ligação firme? Mas sobre esta também falarei depois.

A música humana parece representar uma espécie de harmonia musical conectada aos seres e à Terra. Essa harmonia se manifesta no equilíbrio entre sons graves e agudos que, como pudemos ver, compõem a gradação das órbitas na geografia musical apresentada por Boécio em I, 27 e que, como demonstramos, está também no mito de Er da *República* (X, 614a–621d) ainda no *Timeu* de Platão, além de ser verificada no *Sonho de Cipião* de Cícero (*Rep.* VI, 17-19).⁶⁸ Boécio, em sua própria definição da música cósmica (I, 2), retoma a questão dos sons graves e agudos das órbitas. A relação entre os sons agudos e graves em equilíbrio harmônico (*coaptatio*)⁶⁹ e, ainda, a referência a um equilíbrio entre as partes racional e irracional da alma (*rationabili inrationabilique coniuncta*), por meio de menção a Aristóteles, poderiam ser lidas como a relação entre a música cósmica e a música humana.

⁶⁷ Cualquiera, en efecto, aun sin conocimientos técnicos, puede experimentar y comprender el alcance anímico, psicológico, de la música, la *musica humana*.

⁶⁸ Há definições da música humana também nas *Tusculanae disputationes* (I, X) de Cícero: *sed haec quidem quae dixi, cor, cerebrum, animam, ignem volgo, reliqua fere singuli. ut multo ante veteres, proxime autem Aristoxenus, musicus idemque philosophus, ipsius corporis intentionem quandam, velut in cantu et fidibus quae harmonia dicitur: sic ex corporis totius natura et figura varios motus cieri tamquam in cantu sonos*. Segundo Bower (1989) é possível ainda encontrar referências à música humana em Platão, *Fédon* 86; *Leis* 653B; *República* 442-43; Ps.-Plutarco, *De musica* 1140B e em Ptolomeu, *Harmonica* 3.5-7 (95-100).

⁶⁹ A palavra *coaptatio*, de acordo com *Thesaurus Linguae Latinae* (TLL, vol. III, p. 1385, lin. 37 - p. 1385, lin. 57), é um termo latino para harmonia (αρμονία). Usado pela primeira vez por Hilário de Poitiers em *In Psalmos*.(séc. IV) “*psalmus autem ex coaptatione, quam harmoniam nuncupant, organi comparatur*. (HIL. *In Psalm.* 65, 1). De acordo com TLL já é utilizado nesta obra com sentido musical. Após Hilário, somente Agostinho (*Gen.* 10, 21; *Civ.* 22, 24; *Trin.* 4, 2, 4) e Boécio (*Inst. Mus.* I, 1-2; 6) utilizaram no mesmo contexto esse termo.

Assim, chegamos à *musica instrumentalis*, que, por sua vez, é aquela manifestada nos instrumentos musicais. Podemos entendê-la como a música em sua forma prática, com os sons materializados nos instrumentos.

Tertia est musica, quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis. Haec vero administratur aut intentione ut nervis, aut spiritu ut tibiis, vel his, quae ad aquam moventur, aut percussione quadam, ut in his, quae in concava quaedam aerea feriuntur, atque inde diversi efficiuntur soni. De hac igitur instrumentorum musica primo hoc opere disputandum videtur. Sed proemii satis est. Nunc de ipsa musicae elementis est disserendum. (De institutione musica, I, 2, 189, 5-13)

A terceira é a música que, segundo se diz, apoia-se em certos instrumentos. Esta é produzida por tensão, assim como nas cordas, ou pelo sopro, como nas túbias ou nos instrumentos que se ativam hidráulicamente, ou pela percussão, como os instrumentos que recebem os golpes nas câmaras de ar, e dessa forma se produzem sons diversos. Sobre a música instrumental, creio que devemos discutir na primeira parte desta obra. Mas isso já é suficiente para um preâmbulo. Agora é preciso dissertar sobre os próprios princípios musicais.

A música instrumental é apresentada como aquela manifestada por meio dos instrumentos musicais.⁷⁰ Boécio enumera instrumentos representantes de todos os princípios de geração de som, quais sejam, os instrumentos de corda, de sopro, percussão e até mesmo instrumentos hidráulicos. Encontramos as mesmas referências, um pouco mais detalhadas, também em Nicômaco de Gerasa (*Enchiridion*, 4). O teórico grego compara a afinação do órgão hidráulico⁷¹ com a da cítara e do *aulos* e, além disso, traça a relação das afinações destes instrumentos com as notas alinhadas aos astros. Embora o órgão hidráulico apareça nas fontes gregas, lembramos que também Vitruvius, no contexto romano, trata detalhadamente deste instrumento e, ainda, de grandes vasos de bronze percutidos e usados na construção dos teatros para amplificar o som e gerar efeitos harmônicos, instrumentos estes aos quais Boécio parece fazer referência também.⁷²

⁷⁰ Hagel (2009) destaca que alguns tratados gregos antigos dedicam algumas partes à técnica instrumental, especialmente Ptolomeu (*Harmonica*, I, 8), Pólux (*Onomastiká*, 4) e Porfírio (*In Harm.* 153.16–17; 154.19–20).

⁷¹ Hagel (2009) apresenta detalhes interessantes acerca do funcionamento e da afinação do órgão hidráulico, inclusive a partir de evidências arqueológicas e afirma não ser um instrumento que apareça com tanta frequência nos tratados gregos antigos. Mathiesen (1999, p. 225-30) traz uma identificação precisa acerca da origem do órgão hidráulico, a partir das fontes gregas e apresenta detalhes de sua estrutura, funcionamento e afinação.

⁷² Observamos que o órgão hidráulico e os instrumentos de percussão aos quais Boécio faz referência são encontrados também no *De Architectura* de Vitruvius. [9] *Item theatris uasa aerea, quae in cellis sub gradibus mathematica ratione conlocantur quae Gracei echeia appellant; sonitum et discrimina ad symphonias musicas siue concentus componuntur diuisa in circinatione diatessaron et diapente et disdiapason, uti uox scaenici sonitus conueniens in dispositionibus tactu cum offenderit, aucta cum incremento clarior et suauior ad spectatorum perueniat aures. Hydraulicas quoque machinas et cetera, quae sunt similia his organis, sine musicis rationibus efficere nemo poterit.* — ([9] Também nos teatros são colocados em celas sob os degraus, vasos de bronze a que os gregos chamam *echeia*, de acordo com a gradação dos sons, numa relação matemática; são dispostos a espaços iguais, de modo a produzir acordes musicais, ou seja *diatessaron* e *diapente* até *disdiapason*, a fim de que a voz do ator, auxiliada pelo aumento do som que ressoa por essas disposições dos vasos, percutindo-os, chegue mais

Boécio discorre bem menos acerca da *musica instrumentalis*, quando comparamos com a discussão feita aos dois outros tipos (*mundana e humana*). O pensador não falará mais nada ao longo dos outros livros de *De Institutione musica* a respeito dos instrumentos musicais listados em I, 2, embora prometa voltar a este tema mais adiante, Boécio não retoma a técnica de execução instrumental propriamente dita. De I, 3 até o final da obra, dedicará sua reflexão ao estudo das relações dos intervalos, com exceção de I, 34, quando irá apresentar sua definição de músico.

Porém, embora o foco principal do pensador seja a investigação das proporções musicais e ele não dedique livros inteiros à prática musical para instrumentos e para a voz, ele pulveriza ao longo da obra, certos conhecimentos relacionados a esta prática. Ele retoma, p. ex., muitas vezes os diversos sistemas de afinação e chega a tratar da afinação da lira e da cítara em diversos pontos, como em I, 21-27, evidenciando elementos da música praticada nos instrumentos musicais. Ele também apresenta os principais sistemas harmônicos gregos, propondo uma tradução para o latim dos nomes das cordas, como em I, 26, capítulo no qual Boécio mostra como Albino nomeou em latim as cordas gregas. No livro IV, 3-4, o pensador trata de questões de execução musical ao comparar a notação musical grega e a tradução latina que propõe para ela, além de apresentar uma tabela com as notas comparadas de acordo com o modo musical que se pretende tocar. Como vemos, os elementos trazidos por Boécio ao longo dos livros podem ser entendidos como necessários ao estudo da *musica instrumentalis*, visto que para se tocar um instrumento é necessário que se aprenda sua afinação, bem como seja possível ao instrumentista ler uma notação musical. Outro fato digno de menção é a preocupação do autor em trazer para o contexto latino os elementos da prática musical ao traduzir as cordas e a notação grega para o latim.

Para resumir, ao propor os três *genera* musicais, como vimos, Boécio os estabelece segundo uma ordenação que tem relação com o grau de importância que ele dá a cada tipo de música por ele proposto. A *musica mundana* seria a mais elevada, divina e inaudível para os ouvidos humanos. A *musica humana*, por sua vez, está unida aos seres e à Terra, ela constitui a medida musical contida na essência dos homens. Por fim, a *musica instrumentalis* que seria o meio pelo qual o homem pode expressar a música, i.e. os próprios instrumentos musicais,

clara e suave aos ouvidos dos espectadores. Igualmente, ninguém poderá fazer órgãos (hidráulicos) e outras máquinas que são semelhantes a esses instrumentos sem conhecimentos técnicos musicais. (*De Architectura*, I, 9. - tradução M. Justino Maciel) No livro X de seu tratado, Vitruvius traz uma descrição detalhada acerca da construção do órgão hidráulico.

bem como seus executores, os quais seriam capazes de imitar a harmonia celeste, desde que tenham a capacidade de seguir as regras desveladas pelo estudo das proporções.⁷³

Muitas das definições boecianas sobre a música e o músico também podem ser verificadas em sintonia com o que afirma Agostinho de Hipona em seu tratado *De musica*, escrito no século IV d.C. Tal como apontamos em na Introdução de nosso trabalho, é possível verificar pontos de contato entre as duas obras que podem trazer alguma luz acerca do lugar da música e do músico no contexto latino tardio cristianizado. Sigamos agora para um breve estudo comparativo do *De Musica* de Agostinho com o *De Institutione musica* de Boécio a fim de identificarmos melhor tais questões.

⁷³ Em I, 34, como veremos em nosso capítulo 4, o pensador deixa claro que não é qualquer execução musical digna de pertencer a esta classificação e chega a negar o título de músico aos citaredos e *tibicines*, o que reforça a busca de Boécio pela definição do músico ideal em seu tratado, que, tal como tentaremos identificar, é aquele que detém o conhecimento da teoria musical.

3 De Musica de Agostinho

O tratado *De Musica* (389 d.C.) de Agostinho de Hipona (354 - 430 d.C.) foi escrito como parte do projeto maior do pensador tardo-antigo, os *Disciplinarum Libri*, que compreendiam as sete artes liberais: gramática, dialética, retórica, música, geometria, astronomia e filosofia. O lugar ocupado pelas artes liberais no pensamento agostiniano é o de disciplinas especulativas voltadas à busca da verdade que está em Deus. O bispo de Hipona confirma, em outras obras, seu desejo de chegar à verdade espiritual por meio do conhecimento secular e, para atingir tal objetivo, se debruçaria sobre as sete artes liberais.⁷⁴ Nesse contexto, o tratado musical agostiniano se destaca não só por seu conteúdo técnico - o estudo da métrica e da prosódia -, como também pelo caminho filosófico-especulativo - a música é definida como *scientia*, como disciplina especulativa -, proposto em harmonia com os princípios cristãos declaradamente defendidos pelo bispo de Hipona no *De Musica* e que investigaremos ao longo deste capítulo.

Segundo Jirtle (2010), o tratado musical agostiniano é "um dos primeiros exemplos de engajamento entre a teologia cristã e a música [...]"⁷⁵ (p. 263), tal como podemos depreender, também, do que afirma o próprio Agostinho em *Mus.* VI, 1.

Quam nostram nugacitatem apud beniuolos homines facile fortassis excuset officiosus labor, quem non ob aliud suscipiendum putauimus, nisi ut adolescentes uel cuiuslibet aetatis homines, quos bono ingenio donauit Deus, non praepropere sed quibusdam gradibus a sensibus carnis atque a carnalibus litteris, quibus eos non haerere difficile est, duce ratione auellerentur atque uni Deo et Domino rerum omnium, qui humanis mentibus nulla natura interposita praesidet, incommutabilis ueritatis amore adhaerescerent. Illos igitur libros qui leget, inueniet nos cum grammaticis et poeticis animis non habitandi electione sed itinerandi necessitate uersatos. Ad hunc autem librum cum uenerit, si, ut spero et supplex deprecor, Deus et Dominus noster propositum meum uoluntatemque gubernauerit et eo, quo est intenta, perduxerit, intellegit non uilis possessionis esse uilem uiam.

Só quisemos realizá-lo para que aqueles que Deus dotou de bom engenho, jovens ou homens de qualquer idade, guiados pela razão fossem arrancados dos sentidos da carne e da literatura carnal, aos quais não é difícil acabar aderindo. E o fizemos sem precipitação e gradativamente, para que aderissem ao amor da verdade imutável, ao Deus único, Senhor de todas as coisas e que dirige as mentes humanas sem impedimento de qualquer natureza. Por isso, quem ler os livros anteriores nos encontrará entretidos com as ideias dos gramáticos e dos poetas, não por escolha nossa, mas por exigência do caminho. Mas, quando chegar ao presente livro, se o nosso Deus e Senhor dirigir o meu propósito e a minha vontade ao seu intento, como espero e suplicante imploro, compreenderá a utilidade de todo o percurso, ainda que o caminho em si seja de pouco valor.

⁷⁴ *Retractationes*, I, 6.

⁷⁵ "Augustine's treatise *On Music (De musica)* is one of the earliest examples of interdisciplinary engagement between Christian theology and music [...]"

O tratado musical agostiniano é composto de seis livros escritos em forma de diálogo filosófico entre um mestre e seu discípulo. Ele traz uma investigação acerca da definição de música, sua diferença em relação à gramática, a definição de músico e, por fim, o estudo que ocupa o maior espaço e que constitui o objeto principal dos seis livros, qual seja, a investigação da prosódia e da métrica dos versos. De acordo com Taliaferro (2002 [1947]), Agostinho, em epístola 101 enviada ao bispo Memório da Apúlia, por volta de 409 d.C.,⁷⁶ revela que, depois de discorrer sobre assuntos relacionados ao ritmo (*rhythmo*),⁷⁷ teria intenção de escrever mais seis outros livros, que dariam conta, mais detidamente, da melodia (*de melo*),⁷⁸ a parte dedicada à prática musical. Porém, essa segunda parte, parece não ter sido escrita ou foi perdida. É evidente, também, ao longo de todo o *De musica* agostiniano a preocupação com as questões morais relacionadas à música, assim como em *De Institutione Musicae* de Boécio, marcadas pela aproximação com a teoria pitagórica e platônica, como mostraremos mais adiante neste capítulo.

Se nos voltarmos mais detidamente para essa carta 101 de Agostinho a Memório, encontraremos a discussão acima comentada quanto à relação que Agostinho estabelece entre as artes liberais e a erudição cristã, o que pode nos ajudar a entender o lugar do *De Musica* em sua obra e, ainda, entender um pouco melhor como a música, enquanto uma das artes liberais, é inserida por ele em seu ideal doutrinário.

2 Quid enim aliud dicendum est eis, qui cum sint iniqui et impii, liberaliter sibi uidentur eruditi, nisi quod in litteris uere liberalibus legimus: Si uos filius liberauerit, tunc uere liberi eritis? per eum namque praestatur, ut ipsae etiam, quae liberales disciplinae ab eis, qui in libertatem uocati non sunt, appelluntur, quid in se habeant liberale, noscatur. neque enim habent congruum libertati, nisi quod habent congruum ueritati. unde ille ipse filius: El ueritas, inquit, liberabit uos. non ergo illae innumerabiles et impiae fabulae, quibus uanorum plena sunt carmina poetarum, ullo modo nostrae consonant libertati, non oratorum inflata et expolita mendacia, non denique ipsorum philosophorum garrulae argutiae, qui uel deum prorsus non cognouerunt uel, cum cognouissent deum, non sicut deum glorificauerunt aut gratias egerunt, sed euanuerunt in cogitationibus suis et obscuratum est insipiens coreorum et inmutauerunt gloriam incorruptibilis hominis et uolucum et quadrupedum et serpentium uel qui istis sumulacris non

⁷⁶ Ao final da carta Agostinho explica ao bispo os motivos de não ter completado a obra e não ter enviado todos os livros. O bispo de Hipona revela nessa epístola algumas informações importantes acerca de como classifica seu próprio tratado musical.

⁷⁷ Segundo Taliaferro (2002): “Para a compreensão destes seis livros sobre Ritmo é necessário saber o que os antigos entendiam por música, ritmo e melodia” e entendê-lo à luz da teoria musical grega antiga “tentando ler, a partir das variações agostinianas sobre temas antigos as intenções de seu pensamento e doutrina.” (TALIAFERRO, 2002 [1947], p. 154) - It is necessary, for the understanding of these books on Rhythm, to know what the ancients meant by music, by rhythm, and by melody. [...] “and to try and read from the Augustinian variations on the ancient themes the intentions of his mind and doctrine.”

⁷⁸ ROCHA (2009, p. 139) mostra que “Platão, na *República*, 398d, já definia o *melos* como a união de *harmonia* (entendida aqui como ‘afinação’ ou ‘escala musical’ e também como ‘melodia’), *logos* e *rhythmos*.”

dediti aut non nimis dediti coluerunt tamen et seruierunt creaturae potius quam creatori.⁷⁹

2 Pois aos homens que, embora sejam injustos e ímpios, imaginam que são bem educados nas artes liberais, o que mais devemos dizer do que o que lemos naqueles escritos que verdadeiramente merecem o nome de liberais - se o Filho o libertar, você será realmente livre. Pois é por meio d'Ele que os homens vêm a saber, mesmo nos estudos que são considerados liberais por aqueles que não foram chamados para esta verdadeira liberdade, qualquer coisa neles que mereça esse nome. Pois eles não têm nada que esteja em consonância com a liberdade, exceto o que neles está em consonância com a verdade; razão pela qual o próprio Filho disse: A verdade vos libertará. A liberdade que é nosso privilégio, portanto, nada tem em comum com as inúmeras e ímpias fábulas com as quais os versos de poetas tolos estão cheios, nem com as falsidades volumosas e altamente polidas de seus oradores, nem, enfim, com as sutilezas desconexas dos próprios filósofos, que ou nada sabiam de Deus, ou quando conheciam a Deus, não O glorificavam como Deus, nem eram gratos, mas se tornaram vãos em sua imaginação e seu coração insensato escureceu; de modo que, professando ser sábios, eles se tornaram tolos, e mudaram a glória do Deus incorruptível em uma imagem semelhante ao homem corruptível, e aos pássaros e aos animais de quatro patas, e aos rastejantes, ou que, embora não totalmente ou em tudo dedicado à adoração de imagens, no entanto adorou e serviu a criatura mais do que ao Criador.⁸⁰

Como observamos, o bispo de Hipona apresenta suas opiniões acerca do lugar da erudição na formação dos homens e disserta sobre a verdadeira liberdade, revelando sua posição quanto ao lugar que as artes liberais devem ocupar no caminho da busca da verdade.⁸¹ Agostinho tece fortes críticas àqueles que se dedicam ao estudo das artes liberais sem crer em Deus, alertando para o fato de que todo esse conhecimento erudito é inútil se não for direcionado para o serviço de Deus. A verdadeira liberdade está em Deus e, sendo assim, é

⁷⁹ GOLDBACHER, A. (ed.) *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*. (Vol. 34) S. Aureli Augustini Operum Sectio II. S. Augustini Epistulae. Viena: Academiae Litterarum Caesareae, 1898. ep. 101, p. 539 - 543.

⁸⁰ As traduções da carta 101 de Agostinho de Hipona são nossas, feitas a partir da tradução para o inglês de J.G. Cunningham (1887). "2. For to men who, though they are unjust and impious, imagine that they are well educated in the liberal arts, what else ought we to say than what we read in those writings which truly merit the name of liberal — if the Son shall make you free, you shall be free indeed. John 8:36 For it is through Him that men come to know, even in those studies which are termed liberal by those who have not been called to this true liberty, anything in them which deserves the name. For they have nothing which is consonant with liberty, except that which in them is consonant with truth; for which reason the Son Himself has said: The truth shall make you free. John 8:38 The freedom which is our privilege has therefore nothing in common with the innumerable and impious fables with which the verses of silly poets are full, nor with the fulsome and highly-polished falsehoods of their orators, nor, in fine, with the rambling subtleties of philosophers themselves, who either did not know anything of God, or when they knew God, did not glorify Him as God, neither were thankful, but became vain in their imaginations, and their foolish heart was darkened; so that, professing themselves to be wise, they became fools, and changed the glory of the incorruptible God into an image made like to corruptible man, and to birds and four-footed beasts, and to creeping things, or who, though not wholly or at all devoted to the worship of images, nevertheless worshipped and served the creature more than the Creator."

⁸¹ De acordo com Corbett (2015) a temática da liberdade aparece também na *Cidade de Deus* (I, 22-24), no ponto onde Agostinho critica o suicídio de Catão, e em *Contra Iulianum* (IV, 3, 21) no qual o bispo de Hipona tece forte crítica ao conceito pagão de virtude, principalmente se olharmos para o discurso do mestre em VI, 1 no tratado musical. A presença recorrente desse tema em suas obras, permite que interpretemos as ideias que Agostinho explicita na carta 101 como relacionadas à virtude, cuja fonte é Deus e por meio da qual se atinge a verdadeira liberdade. A temática da liberdade atrelada às artes liberais como caminho para a busca da verdade em Deus pode ser encontrada também em *Retractationes*, I, 6.; *Ep.* 101, 2.; *De musica*, VI, 1.; *Confissões*, IV, 1, 1.

somente por seu intermédio que se pode, de fato, conhecer as artes denominadas liberais (*per eum namque praestatur, ut ipsae etiam, quae liberales disciplinae ab eis, qui in libertatem uocati non sunt, apellantur, quid in se habeant liberale, noscatur.*). Agostinho alerta ainda que a verdade não pode ser buscada na poesia antiga que não passaria de um conjunto de inumeráveis fábulas mentirosas (*innumerabiles et impiae fabulae*), também não nas falas rebuscadas dos oradores recheadas de mentiras. Os próprios filósofos também são alvo de crítica dada sua ignorância quanto à existência e aos desígnios de Deus. Mesmo aqueles que conhecem a Deus são criticados por não lhe atribuírem a devida importância.

Por fim, Agostinho ainda lamenta o fato de a obra - que entendemos como os estudos filosóficos e demais conhecimentos liberais - ter sido mais valorizada que o Criador o que reforça a ideia apresentada pelo autor de que chegar a Deus deve ser o objetivo de tais estudos, e não a erudição como fim último. Entendendo desse modo, ao classificar dessa maneira as artes grego-romanas, o bispo de Hipona não afirma que elas não devam ser estudadas, mas que é preciso que se entenda que a verdade não está no conhecimento em si, mas sim no acesso a Deus.

Comparando o tratado musical de Boécio com o *De Musica* de Agostinho, como comentamos anteriormente, Agostinho, embora trate de música, contempla de maneira mais específica uma das formas musicais, qual seja, a métrica poética; já Boécio centra seu estudo nas teorias harmônicas. No tratado agostiniano, o desenrolar do diálogo entre mestre e discípulo se dá sempre com foco no uso da razão para a classificação e entendimento da constituição métrica dos versos, bem como suas possíveis combinações. Segundo Harrison (2019, p.1), na cultura clássica e no período da antiguidade tardia

a música era inseparavelmente associada à poesia, a palavras que podiam ser tocadas ritmicamente ou batidas. A estrutura teórica do ritmo era pensada e analisada através de vários tipos de metros poéticos, os quais por séculos foi transmitido pelos gramáticos e poetas.⁸²

Agostinho é receptor dessa linha, uma vez que continua apresentando a relação da gramática com a música, bem como o estudo dessa espécie de musicalidade das palavras, obtida por meio da dosagem dos tempos e das pausas e pelos jogos rítmicos obtidos pela combinação de pés métricos específicos. Boécio, por sua vez, além de tratar das principais correntes teóricas, harmônicas e acústicas, tal como nos tratados gregos, apresenta ainda sistemas de notação musical, discute e compara sistemas harmônicos diversos e até mesmo fornece

⁸² “(...) music was inseparably associated with poetry, with words which could be rhythmically tapped or beaten out. The theoretical structure of rhythm was taught and analysed through the various types of poetic metre which, for centuries, had been handed down by grammarians and poets.”

exemplos de músicos e instrumentistas que de forma positiva ou negativa ilustram os temas elencados, tanto morais como práticos nos assuntos musicais. A teoria musical presente nos sistemas acústicos e harmônicos que pautam a obra de Boécio, escrita cento e vinte um ano depois, quase não aparecem ao longo dos seis livros de Agostinho.⁸³

Todavia, alguns pontos de contato interessantes podem ser observados. Ambos os tratados, como já apontamos, se preocupam com as questões morais que envolvem o tema da música, aceitam a teoria da música cósmica em seus estudos, deixam transparecer uma base teórica pitagórico-platônica e se preocupam com a tradução de termos técnicos do grego para o latim. Acreditamos que as duas obras se completam e formam um interessante conjunto que contempla todos os aspectos da música transmitidos pelos teóricos gregos. Agostinho apresenta a música pelo caminho da prosódia e da métrica poética, enquanto Boécio demonstra as teorias harmônicas.

3.1 As definições de Agostinho para a música

Consideramos que Agostinho apresenta suas definições de música no *De Musica* por três caminhos. Dois destes caminhos remetem mais diretamente à chave grega, tanto pela mitologia - música como arte das Musas - como pela divisão entre música teórica e prática, presente, como vimos, na tradição tratadística musical grega da Antiguidade. A terceira definição, que será aquela a ocupar maior espaço e parece ter mais importância ao longo de todo o tratado musical agostiniano, é dada nos seguintes termos: *musica est scientia bene modulandi* (*mus.* I, 3). Passemos a seguir, a uma análise acerca destas três concepções de música apresentadas pelo bispo de Hipona em seu tratado, a fim de tentarmos entender sua importância quanto ao conteúdo, contexto e pontos de contato e diferenças na comparação com o *De institutione musica* de Boécio.

3.1.1 Música como disciplina especulativa

A música como disciplina matemática e como especulação filosófica ganha destaque no longo período de transição no qual os tratados musicais de Agostinho e Boécio estão

⁸³ Como pudemos depreender do trecho da carta 101 de Agostinho que apresentamos acima, ele pretendia abordar esses temas posteriormente. Albrecht (1997, vol. II) e também O'Daly (2006) levantam um dado interessante ao destacarem a pouca afinidade de Agostinho com a língua grega. De acordo com os pesquisadores o bispo de Hipona parecia depender, portanto, das versões latinas das obras gregas. Talvez possamos aventar a hipótese de que isso explique, pelo menos em parte, a ausência das teorias harmônicas em seu tratado musical, visto que a tradução de tais ideias para o latim dar-se-á apenas com Boécio no século seguinte ao tratado agostiniano. Boécio, de acordo com Albrecht (1997, vol.II) e Stewart e Hand (1973), possuía conhecimento muito mais profundo sobre o grego, o tornaria a tarefa de interpretar os tratados harmônicos com mais facilidade.

inseridos, pois, naquele momento, considera-se que é por meio da matemática que é possível se buscar a verdade e compreender a essência das coisas. De acordo com Crocker (1963, p. 189) “através da história ocidental o número é de tempos em tempos tomado como a medida da arte.” Desse modo, a despeito das diferenças em relação às questões musicais que abordam ambos os tratados musicais, observa-se uma preocupação fulcral por trás dos tópicos apresentados que parece ser a especulação filosófica permeada pela moral cristã.

Com o começo da era cristã o ponto de vista a partir do qual a música era considerada se alterou. Um novo tipo de especulação passou a prevalecer e que não considerava a música apenas um meio para a educação, mas também como instrumento para a perfeição espiritual. (BUKOFZER, 1942, p. 166)⁸⁴

Em Agostinho, assim como em Boécio, identificamos uma relação bastante clara entre música e filosofia, como vimos apontando. O conceito da música como disciplina especulativa e seu conseqüente pertencimento ao conjunto das disciplinas matemáticas, leva Agostinho a sua definição de música como *scientia*, da mesma forma como encontraremos também no *De Institutione musica* de Boécio. Por exemplo, em *Inst. Mus.* I, 34 se lê:

Et nisi manus secundum id, quod ratio sancit, eficiat, frustra sit. Quanto igitur praeclarior est scientia musicae in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actu! (*Inst. Mus.* I, 34, ...)

A não ser que a mão opere de acordo com o que a razão determina, agirá em vão. Quão mais grandiosa é a ciência musical, o conhecimento da razão, do que a composição e a performance!

O Bispo hiponense também defende o caminho da razão para o entendimento da música e atribui seu fim último à busca da verdade, que, para ele, como já comentado, está em Deus. Assim, para ambos, a *speculatio* é considerada a prática filosófica em si, pautada no pensamento matemático em busca da verdade, e que tem na música um importante instrumento, visto que, tal como afirma Agostinho em *Ep.* 101, 3, os poderes dos números sobre todos os tipos de movimentos são mais facilmente estudados quando são apresentados nos sons (*Verum quia in omnibus rerum motibus, quid numeri ualeant, facilius consideratur in uocibus aequae consideratio* [...]).

Tal perspectiva frente à música relacionada à *speculatio* pode ser observada, de acordo com Hicks (2017), em vários pensadores que se dedicaram à música no período tardo-antigo. Plotino, Calcídio, Proclo, Agostinho e Boécio escrevem, cada um a sua maneira, sobre a

⁸⁴ With the beginning of the Christian era the point of view from which music was regarded altered. A new type of speculation came into prevalence which did not consider music as a means of education but as an instrument of spiritual perfection.

necessidade de uma caminho racional para o entendimento da essência filosófica oriunda da música cósmica. Segundo Hicks:

A cosmologia, neste caso, assume uma importância nitidamente filosófica, na medida em que os movimentos perceptíveis e ordenados do mundo natural expressam, mimeticamente, a inteligência de seu criador e o *status* inteligível do paradigma que o criador seguiu. Consequentemente, quando nossas percepções são devidamente implantadas para a realização da causa divina inteligível para a qual foram concedidas, a visão filosófica que elas fornecem nos leva a indagar sobre todo o universo e traz bem-estar para nossa alma racional. (HICKS, 2017, p. 53)⁸⁵

De acordo com Marenbon (2009), uma herança neoplatônica que permeia os tratados musicais de Agostinho e Boécio pode ser percebida nessa busca de um entendimento matemático da música, também pautado na teoria pitagórica, necessário para que se tenha acesso à essência da harmonia cósmica. Nesse sentido, o termo *speculatio*, como mostramos no capítulo 2, aparece diversas vezes nas definições boecianas teórico-musicais em *De Institutione Musica*, fazendo referência exatamente ao papel da música como caminho para a investigação especulativa em busca da essência das coisas.⁸⁶ Quanto a Agostinho, Albrecht (1997) confirma esse olhar matemático quando classifica seu *De musica* no grupo dos escritos filosóficos do pensador. Oliveira (1995) elenca a importância da matemática para o hiponense como caminho especulativo, o que é possível de ser percebido em suas obras:

Leia-se em *Soliloquios* (I,4,9.10): A espécie de conhecimento que Agostinho deseja ter de Deus - semelhante ao da geometria. E no diálogo *A Ordem* (II, 18,47.48, e 19,49.50): ‘A razão, ao observar atentamente, verá o valor e o poder dos números’. Em *A Música* (VI,12,35.36), Agostinho apoia-se igualmente sobre as leis dos números para se elevar a Deus. Em *Confissões* (VI,4,6), diz: ‘Desejava eu ter, em relação a fatos não demonstráveis, a mesma certeza com que digo: 7 mais 3 dão 10’. Lembremos que Agostinho recebeu sua primeira iluminação racional graças à matemática. Esta foi a primeira ciência elaborada no Ocidente, e vulgarizada sobretudo pela escola pitagórica. De fato, a matemática serve não somente para construir uma ordem de conhecimentos seguros, mas também para educar o espírito na dialética da ascensão e no manejo das ideias puras. (p. 264)

⁸⁵ Cosmology, in this instance, assumes a pointedly philosophical import, insofar as the perceptible, ordered motions of the natural world express, mimetically, the intelligence (νοῦς) of its maker and the intelligible status (νοητός) of the paradigm the maker followed. Accordingly, when our perceptions are properly deployed for the realization of the divine intelligent cause for which they have been granted, the philosophical insight they provide “leads us to enquire about the whole universe and brings well-being to our rational soul.

⁸⁶ Veja, por exemplo, *Inst. Mus.* I, 1, 179, 20-24: *Unde fit ut, cum sint quattuor matheseos disciplinae, ceterae quidem in investigatione veritatis laborent, musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit.* (“Disso resulta que, sendo quatro as disciplinas matemáticas, as outras se dedicam precisamente à busca da verdade, enquanto a música não só está associada à especulação, mas também à moral - grifo nosso); I, 15, cujo tema é *De ordine theorematum, id est speculationum.* (A ordem dos teoremas, quer dizer, das especulações) e ainda I, 34, 224, 11-13, no qual Boécio, ao apresentar sua definição de música, explana sobre a importância da especulação: *Unde fit, ut speculatio rationis operandi actu non egeat, manuum vero opera nulla sint, nisi ratione ducantur.* (Daí decorre que a especulação racional não depende do ato de fazer. De fato, nenhuma obra das mãos existiria se não fosse guiada pela razão).

O pensador de Tagaste nos deixa suas impressões sobre a importância da matemática para a especulação filosófica em sua carta 101.

3. Verum quia in omnibus rerum motibus, quid numeri ualeant, facilius consideratur in uocibus aequae considerationis quibusdam quasi gradatim itineribus nititur ad superna intima ueritatis, in quibus uis ostendit se sapientia hilariter et in omni prouidentia occurrit amantibus, initio nostri otii, cum a curis maioribus magisque necessariis uacabat animus, uolui per ista, quae a nobis desiderasti, scripta proludere, quando conscripsi de solo rhythmo sex libros et de melo scribere alios forsitan sex, fateor, disponebam, cum mihi otium futurum sperabam.

3. Visto que, no entanto, os poderes dos números sobre todos os tipos de movimentos são mais facilmente estudados quando são apresentados nos sons, e este estudo fornece uma maneira de se elevar aos segredos mais elevados da verdade, por caminhos gradualmente ascendentes, por assim dizer, em que a Sabedoria se revela agradavelmente, e em cada passo da providência encontra aqueles que a amam, a desejava, quando comecei a ter tempo para estudar, e minha mente não estava ocupada por maiores e mais importantes cuidados, para me exercitar escrevendo aqueles livros que você me pediu para enviar. Em seguida, escrevi seis livros apenas sobre ritmo e propus, devo acrescentar, escrever outros seis sobre música, pois naquela época esperava ter o ócio necessário.

Agostinho afirma que os números regem todos os movimentos e que é nos sons que é possível percebê-los mais facilmente (*Ep.* 101, 2). De acordo com Hicks (2017) ao afirmar isso, ele se aproxima das correntes harmônicas que servem de base à especulação, principalmente a teoria pitagórica que, como pudemos verificar, é base para o conceito da música cósmica, cuja harmonia, segundo Cohen (2010), pode ser entendida através das proporções matemáticas que a constitui. Pitágoras, considerado fundador da teoria musical pautada na relação das proporções matemáticas dos intervalos musicais, foi bastante difundido nas obras dos pensadores teórico-musicais do início da Idade Média, dentre os quais está o bispo de Hipona, cuja “análise dos ritmos poéticos [...] ilustra o uso da matemática para tornar mais claras as bases da arte.” (CROCKER, 1963, p. 189)⁸⁷

A afirmação de Agostinho na carta quanto à relação da matemática com a música se revela também em seu *De Musica* I, 1, por meio da pergunta do Mestre sobre a matéria da qual a música trata, com cuja resposta concorda seu *discipulus*.

M. - [...] Sed tamen cum videas innumerabilia genera sonorum, in quibus certae dimensionnes observari possunt, quae genera fatemur grammaticae disciplinae non esse tribuenda; nonne censes esse aliam aliquam disciplinam, quae quidquid in huiusmodi sit uocibus **numerosum artificiosumque**, contineat?

D. - Probabile nihi videtur. (Mus. I, 1, 29-30 - grifo nosso)

M. - [...] Entretanto, vendo que são inumeráveis os tipos de sons em que é possível identificar medidas precisas, e reconhecendo que tais sons não podem ser atribuídos à disciplina da gramática, não achas que exista uma outra disciplina para tratar de tudo o que é **artístico e numérico** nas palavras?

⁸⁷ Augustine’s analysis of poetic rhythm [...] illustrate the use of mathematics to clarify the bases of art.

D. - Acho muito provável.

Na definição acima, a música é a disciplina que trata de tudo que se relaciona aos números e tudo que envolve o artifício. Acreditamos que nesta definição, sintetizada nos adjetivos *numerosum* e *artificiosum*, Agostinho traz a divisão dupla de música encontrada nos tratados gregos antigos e tardios em teórica e prática, a exemplo da definição encontrada em Aristides Quintiliano (*De mus.* I, 5), como visto no capítulo 2. O termo *numerosum* faz clara referência a um viés matemático da música, que, como vimos comentando, está ligado à teoria musical e, pela chave pitagórica, à música cósmica. Já *artificiosum* remete a atividades práticas que constituem um artifício, uma arte, assim como podemos verificar também em Boécio I, 34, quando, ao classificar os músicos, utiliza o termo *artificum* para se referir à execução dos instrumentos musicais e ao canto.⁸⁸

Observamos, ainda, que *numerosum* pode fazer referência à medida dos versos no *De Musica*, seguindo uma tradição latina que se encontra em Quintiliano (*Inst. Orat.* I, 22), que já atribui o termo *numero* à medida dos pés métricos.

Numeros musice duplices habet, in vocibus et in corpore: utriusque enim rei aptus quidam modus desideratur. Vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in rhythmum et melos, quorum alterum modulatione, alterum canore ac sonis constat. Num igitur non haec omnia oratori necessaria? Quorum unum ad gestum, alterum ad conlocationem verborum, tertium ad flexus vocis, qui sunt in agendo quoque plurimi, pertinet. (*Inst. Orat.* I, 22)

A música tem dois ritmos nas vozes e no corpo, pois é necessário que ambos tenham regras próprias. O músico Aristóxeno divide o relativo à voz em *ῥυθμὸν* (ritmo) e *μέλος* (melodia), um dos quais diz respeito à cadência e o outro, ao canto e aos sons. Assim sendo, porventura tudo isso não é necessário ao orador? O primeiro deles se relaciona com a gesticulação, o segundo com a colocação das palavras e o terceiro com as inflexões da voz, que na prática são também muitas.⁸⁹

Desse modo, como o tratado musical agostiniano lida com questões de oratória, gramática,⁹⁰ métrica e prosódia, todas pelo aspecto musical, é possível entender *numerosum* em Agostinho tanto como uma referência à música teórico-especulativa, quanto à acepção presente em Quintiliano, i.e *numero* como medida dos versos. Além do sentido de *numerosum* como a medida do metro e também como referência à teoria musical grega pela chave

⁸⁸ *Nunc illud est intuendum, quod omnis ars omnisque etiam disciplina honorabilior naturaliter habeat rationem quam artificium, quod manu atque opere exercetur artificis.* (*Inst. Mus.* I, 34, 223, 28-30) (Agora se deve considerar que toda arte e toda disciplina têm a razão como naturalmente mais honrável do que a habilidade, porque esta última é praticada pela mão e pela obra dos artífices. - Tradução de Castanheira, 2009)

⁸⁹ Tradução de Basseto (2009).

⁹⁰ Segundo Stump e Kretzmann (2006, p. 188), no tempo de Agostinho “gramática” ainda possuía um sentido mais amplo do que lhe atribuímos atualmente, “podia se referir tanto a estudos de literatura como aos linguísticos - o metro, por exemplo, sobre o qual Agostinho tratou em seu *De musica*.” ([...] in his day the word “grammar” could still refer to literary as well as linguistic studies – meter, for example, though Augustine dealt with that in his *De musica*.)

pitagórica, encontramos na definição agostiniana de música como *scientia bene modulandi*, a qual investigaremos a seguir, uma referência aos aspectos morais da música. Sigamos agora para um estudo acerca dessa definição.

3.1.2 *Musica est scientia bene modulandi*: o conceito de *summum bonum*

Considerando a discussão feita no item anterior, Agostinho faz uso do método especulativo para construir sua ideia de música, melhor dizendo, seu conceito musical, que pressupõe uma reavaliação do sentido de música, muitas vezes relacionado aos prazeres humanos e carnavais, para um sentido mais positivo, melhor dizendo, atrelado à moral, em específico à moral cristã. Como afirma Bukofzer, citado no início do item 3.1: "Um novo tipo de especulação passou a prevalecer e que não considerava a música apenas um meio para a educação, mas também como instrumento para a perfeição espiritual." (BUKOFZER, 1942, p. 166).

O conceito da música como disciplina especulativa e seu consequente pertencimento ao conjunto das disciplinas matemáticas, leva Agostinho a sua definição de música como *scientia*, da mesma forma como encontraremos também no *De institutione musica* de Boécio. Por exemplo, em I, 34 se lê:

Et nisi manus secundum id, quod ratio sancit, efficiat, frustra sit. Quanto igitur praeclarior est **scientia musicae** in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actu! (Inst. Mus. I, 34 - grifos nossos)

A não ser que a mão opere de acordo com o que a razão determina, agirá em vão. Quão mais grandiosa é a ciência musical, o conhecimento da razão, do que a composição e a performance!

Ellsmere e La Croix (1988) demonstram que Agostinho faz uso do silogismo, o que reforça o sentido especulativo do diálogo, para expor a ideia ao discípulo e formular o conceito de música. Utilizando, então, tal método, Agostinho enceta o diálogo com seu discípulo colocando em pauta uma discussão sobre o que se entende por música com vistas a chegar à definição de música como *scientia bene modulandi*.⁹¹ Ele parte das premissas de que as palavras possuem quantidades, e que, quando agrupadas, formam sentenças que possuem certa cadência, certa prosódia que deve ser enunciada de forma correta, para chegar à conclusão de que a música tem um comportamento parecido, ou seja, ela tem um modo correto de ser modulada. Dessa forma, por um caminho dedutivo, desenvolve seu raciocínio para concluir que a música é a ciência, o conhecimento da modulação correta (*musica est scientia bene modulandi* I, 2).

⁹¹ "Música é a ciência de bem modular" (tradução de FAGUNDES, 2014). Cassiodoro também faz a mesma afirmação acerca da música (*Musica est scientia bene modulandi*) no capítulo V do livro II de suas *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*.

Destacamos aqui que o advérbio *bene* faz referência tanto à dicção, à articulação dos sons na cadência correta, que deve se atentar à duração de cada sílaba, mas também e sobretudo à questão moral, pois o advérbio *bene* não alude somente a questão técnica implicada na boa modulação, mas também na capacidade de entoar a música segundo uma modulação que permita atingir o bem, nas palavras do autor, no *summum bonum*.

Vejamos o início do tratado e o desenvolvimento do pensamento de Agostinho:

Magister - Modus qui pes est?
 Discipulus - Pyrrhichius.
 M. - Quot temporum est?
 D. - Duum.
 M. - Bonus, qui pes est?
 D. - Idem qui et modus.
 M. Hoc est ergo modus, quod bonus.
 D. Non.
 M. - Cur ergo idem?
 D. - Quia idem in sono, in significatione aliud.
 M. - Concedis ergo eundem sonum esse cum dicimus, modus, et bonus.
 D. - Litterarum sono ista video discrepare, caetera autem paria esse.

Mestre: Qual é o pé métrico da palavra modus?
 Discípulo: É um pirríquio.
 M. - De quantos tempos?
 D. - De dois.
 M. - E o pé métrico da palavra bonus?
 D. É o mesmo que em modus.
 M. - Logo, modus é o mesmo que bonus.
 D. - Não.
 M. - Então, por que disseste que é o mesmo?
 D. - Porque são iguais no som, mas diferentes no significado.
 M. - Então, admities que exista o mesmo som quando dizemos modus e bonus.
 D. - Percebo que se diferenciam no som das letras, mas no restante são iguais.

O Bispo de Hipona inicia o Livro I pelo diálogo com seu discípulo acerca das quantidades das palavras *bonus* e *modus*, abrindo sua obra, assim, com uma discussão aparentemente de cunho métrico e poético apenas. *Bonus* e *modus*, num primeiro momento, parecem exemplos aleatórios dados pelo mestre a seu discípulo como ensejo para se estudar as quantidades dos tempos nas palavras, porém, conforme o diálogo avança, o lugar desses dois termos ganha importância crescente na discussão e revela sua relação com questões morais, já que a todo momento o mestre tenta demonstrar ao discípulo que todas as coisas possuem um modo (*modus*) de serem feitas e que devem seguir certas regras, definidas pela razão, para que sejam bem (*bonus / bene*) feitas tanto tecnicamente quanto moralmente.

Em *Mus. I, 1, 19*, Agostinho faz uma primeira aproximação dos termos *bonus* e *modus* com a música:

M. - [...] nunc illud quaero, utrum si tympanum vel chordam his percuterem tam raptim et velociter quam cum enuntiamus modus, aut bonus; agnosceres et tibi eadem tempora esse, an non.

D. - Agnoscerem. (mus. I, 1, 19-20)

M. - [...] Agora pergunto, se eu percutisse um tambor ou uma corda com a mesma rapidez e velocidade usada quando pronunciamos as palavras *modus* e *bonus*, reconhecerias que são tempos iguais?

D. - Reconheceria.

Como podemos ver, Agostinho mostra que o mesmo ritmo aplicado às palavras *modus* e *bonus* pode ser também reproduzido em instrumentos musicais, numa tentativa de evidenciar que as mesmas regras que regem o acento e a entonação das palavras governam também a música dos instrumentos. Sendo assim, os mesmos princípios das medidas matemáticas verificáveis na prosódia das palavras podem ser aplicados às proporções musicais. A partir disso, o pensador continua sua investigação sobre qual a melhor definição de música. O caminho trilhado pelo mestre e seu discípulo levará à definição, que consideramos ser a mais cara a Agostinho.

M. Defini ergo musicam.

D. Non audeo.

M. Potes saltem definitionem meam probare?

D. Experibor, si dixeris.

M. **Musica est scientia bene modulandi.**⁹² An tibi non videtur?

D. Videretur fortasse, si mihi liqueret quid sit ipsa modulatio.

M. Numquidnam hoc verbum quod **modulari** dicitur, aut numquam audisti, aut uspiam nisi in eo quod ad cantandum saltandumque pertineret?

D. Ita est quidem: sed quia video **modulari a modo** esse dictum, cum in omnibus **bene** factis **modus** servandus sit, et multa etiam in canendo ac saltando quamvis delectent, vilissima sint; volo plenissime accipere quid prorsus sit ipsa **modulatio**, quo uno pene verbo tantae disciplinae definitio continetur. Non enim tale aliquid hic discendum est, quale quilibet **cantores histrionesque** noverunt. (Mus. I, 2, 3-10 - grifos nossos)

M. Então, define o que é a música.

D. Não me atrevo.

M. Poderias aprovar uma definição dita por mim?

D. Tentarei, se disseres.

M. A música é a ciência de bem modular. Não concordas?

⁹² De acordo com Bowen (1988, p. 31) “teóricos medievais e do Renascimento frequentemente citam Agostinho em associação a sua definição: ”Música é a ciência do bem modular” (“Musica scientia bene modulandi”). Esta definição pertence a uma tradição que tem uma história complexa, tanto por conta de sua transmissão, como por conta da interpretação de seu significado. Atualmente tem sido conjecturado que tal definição foi originalmente estabelecida por Varrão, no livro 7, *De Musica*, de suas *Disciplinae*. Esta fonte foi perdida no início da Idade Média, mas não antes da definição ter sido citada por Censorino no século III d.C., e então por Agostinho no fim do século IV d.C. O texto de Varrão pode ter sido a inspiração para a observação de Marciano Capela, no início do século V d.C. de que a honra da Harmonia é a habilidade (sollertia) de bem modular (bene modulandi). (Medieval and Renaissance music theorists frequently cite Augustine in association with his definition: "Music is the science of modulating properly" ("Musica est scientia bene modulandi"). This definition belongs to a tradition which has a complex history both with regard to its transmission and with regard to the interpretation of its meaning. Now it has been conjectured that this definition was originally stated by Varro in Book 7, *De Musica* of his *Disciplinae*. This source was lost in the early Middle Ages, but not before the definition had been cited by Censorinus in the 3rd century A.D., and then by Augustine in the late 4th century. Varro's text may also have been the inspiration for Martianus Capella's remark in the early 5th century that the duty of Harmony is the skill (sollertia) of modulating properly (bene modulandi)).

D. Talvez concordasse se soubesse claramente o que é a própria modulação.

M. Nunca ouviste o verbo “modular” ou apenas não o escutaste aplicado ao canto e à dança?

D. Exatamente. Como percebo que “modular” vem de “modo” e o modo deve ser respeitado em todas as coisas bem feitas, mas muitas coisas feitas no cantar e do dançar são por demais vulgares mesmo que deleitem, quero compreender perfeitamente o que seja a modulação em si, já que nela, em uma única palavra, está contida a definição de tão grande disciplina. Não se trata de aprender aqui o que quaisquer cantores e histriões já sabem.

O bispo de Hipona define a música como "a ciência de bem modular", mas o discípulo em princípio diz não saber concordar com a definição proposta pelo Mestre, haja vista desconhecer o sentido de *modulatio*. Agostinho pergunta-lhe se já ouvira o verbo *modulari* aplicado ao canto e à dança, ao que o discípulo responde que sim, contudo, para ele, tal palavra não traz em si um sentido moralmente positivo. Para construir seu raciocínio, o discípulo apresenta a etimologia do verbo *modulari* que se derivaria de *modus*,⁹³ o qual implica a observância do bem (*bene*) fazer, i.e o modo correto de proceder tanto tecnicamente quanto moralmente. Conforme argumenta, o canto e a dança podem ser praticadas de maneira vulgar, sem se atentar ao bem (*bene*), assim, o termo *modulatio* não daria conta de encerrar em si a definição de uma disciplina de tamanha grandeza quanto a música.

Tal juízo que se faz da música executada por estes personagens demonstra certo desprezo pela prática musical, parece ter em mente um conceito pré-concebido da música como “aquilo que cantores e histriões já sabem”. O discípulo deixa claro que deseja aprender sobre música, desde que não seja aquela praticada de maneira tida como vulgar. Tal vulgaridade da execução musical é atestada na continuação da discussão, quando o mestre elogia a observação feita por seu interlocutor:

M. Illud ergo quod abs te postea dictum est, multa esse in canendo et saltando vilia, in quibus si modulationis nomen accipimus, pene divina ista disciplina vilescit; cautissime omnino abs te animadversum est. Itaque discutiamus primum quid sit modulari, deinde quid sit **bene modulari**: non enim frustra est definitioni additum. postremo etiam quod ibi scientia posita est, non est contemnendum: nam his tribus, nisi fallor, definitio illa perfecta est.

D. Ita fiat. (Mus. I, 3, 1-2)

M. Foi muito atento da tua parte acrescentar que há grande vulgaridade no cantar e no dançar e, se a isso também aplicarmos o termo “modulação”, ficaria igualmente vulgarizada uma disciplina quase divina. Assim, primeiro discutamos o que é modular, e depois o que é “bem” modular, pois não foi um acréscimo desnecessário à nossa definição. Por último há também o termo ciência que não

⁹³ No TLL (vol. VIII, p. 1244, lin. 20) a primeira acepção de *modulatio* é atribuída ao *De Musica* de Agostinho de Hipona, incluída também a etimologia do termo, como derivado de *modus*, apresentada pelo pensador. Depois desta referência são trazidos os sentidos em Vitrúvio, Sêneca, Ausônio, Marciano Capela, Boécio e Quintiliano.

deve ser desprezado. Salvo engano, com esses três termos a definição ficará completa.

D. Que assim seja.

Ao considerar a música uma disciplina quase divina (*pene divina ista disciplina vilescit*), Agostinho novamente resgata parte dos preceitos filosóficos nos quais a arte musical se enquadra, de acordo com as definições pitagórica, platônica e neoplatônica que, segundo Bakhouché (2012), permeiam os conceitos de música cósmica encontrados nos tratados gregos antigos. Segundo Harrison (2019), no primeiro livro, Agostinho segue seus predecessores filosóficos ao deixar claro que a música performada - canto e dança - é uma soma de imitação, memória, prática e habilidade adquirida e pertence, então, ao reino dos sentidos. Já a música teórica é superior, visto que permite a verdadeira compreensão pelo uso da razão e a busca da verdade a qual, para Agostinho, está em Deus. Bakhouché (2012), nesse sentido mostra que no *De Musica* agostiniano é possível perceber uma leitura cristã do contexto religioso de elevação da alma, por meio do entendimento racional da música cósmica, de tradição neoplatônica, já que é por meio da música executada no plano sensível que se torna possível acessar o mundo inteligível regido pela harmonia cósmica que, em todos esses sistemas de pensamento, é considerado de origem divina.⁹⁴

Sendo a música de caráter divino, para afastar o conceito de música de algum possível aspecto vulgar, Agostinho propõe ao discípulo se discutir discutir o que seja *modulatio*, quais as implicações do acréscimo do advérbio *bene*, i.e o que seria *bene modulatio*, bem como igualmente o termo *scientia*. Para o hiponense, é necessário atentar para a relação entre os três termos utilizados em sua definição de música, a fim de que ela seja entendida de forma completa. Assim, para dar continuidade à exposição de sua ideia e explicar melhor o sentido de *modulatio*, Agostinho aproximará a modulação à ideia de mover de causar o movimento - no sentido retórico de provocar emoções - , mais precisamente de mover-se, de provocar

⁹⁴ Bukofzer (1942), Anderson (1983) e Cohen (2010), por exemplo, atestam a ligação entre música e religião desde o pitagorismo e sua transmissão, principalmente via Platão, para o período tardio. Barker (1984), ao analisar a tradição dos hinos homéricos e a referência a hinos nos versos de Píndaro, Terpandro, Eurípedes, por exemplo, identifica a importância da música como medida da harmonia cósmica e dos músicos como aqueles que compõem e entoam os cânticos e as melodias para que a elevação das almas e o contato com os deuses seja possível. Há ainda, de acordo com o pesquisador, relações de certos instrumentos musicais e determinados sistemas harmônicos para cada divindade que se quer homenagear. A base para essa relação musical está na teoria da música cósmica, que como indicam as fontes, teria sido estabelecida por Pitágoras. Van den Berg (2001, p. 184), em sua análise do terceiro dos hinos órficos de Proclo, mostra que as Musas são as responsáveis pela elevação da alma e o músico, que pode ser o próprio filósofo, é o responsável por entoar os hinos que permitirão essa elevação. Assim, “o verdadeiro filósofo é o verdadeiro músico (Plato *Phd.* 61a3, cf. Proclus *In RP.* I 57, 823). As Musas podem inspirar o filósofo e o poeta com a sabedoria divina e assim torná-lo famoso. [...] the true philosopher is the true musician (Plato *Phd.* 61a3, cf. Proclus *In RP.* I 57, 823). The Muses can inspire the philosopher and the poet with divine wisdom and thus make him famous.

movimento com certa perícia, de forma correta (*modulatio non incongrue dicitur movendi quaedam peritia vel certe qua fit ut bene aliquid moveatur*). Com isso, o mestre complementa sua definição de música como *scientia bene modulandi* (I, 2), afirmando ser também uma *scientia bene mouendi* (I, 3), ao relacionar a *modulatio* ao *bene moueri*:

M. - Igitur quoniam fatemur **modulationem a modo esse nominatam**; numquidnam tibi videtur metuendum ne aut excedatur modus, aut non impleatur nisi in rebus quae motu aliquo fiunt? Aut si nihil moveatur, possumus formidare ne praeter modum aliquid fiat?

D. - Nullo pacto.

M. - Ergo **modulatio non incongrue dicitur movendi quaedam peritia, vel certe qua fit ut bene aliquid moveatur**. Non enim possumus dicere **bene moveri** aliquid, si modum non servat.

D. - Non possumus quidem: sed necesse erit rursus istam modulationem in omnibus bene movendo, bene fieri video.

M. - Quid si forte ista omnia per musicam fiant, quamvis modulationis nomen in cuiuscemodi organis magis tritum sit, nec immerito? Nam credo videri tibi aliud esse tornatum aliquid ligneum, vel argenteum, vel cuiusce materiae; aliud autem ipsum motum artificis, cum illa tornantur.

D. - Assentior multum differre.

M. - Nunquidnam ergo ipse motus propter se appetitur, et non propter id quod vult esse tornatum?

D. - Manifestum est.

M. - Quid? Si membra non ob aliud moveret, nisi ut pulchre ad decore moverentur, eum facere aliud nisi saltare diceremus?

D. - Ita videtur.

M. Quando ergo censes aliquam rem praestare et quasi dominari? Cum propter seipsam, an cum propter aliud appetitur?

D. Quis negat cum propter seipsam?

M. Repete nunc illud superius quod de modulatione diximus: nam ita eam posueramus, quasi quamdam movendi esse peritiam, et vide ubi magis habere sedem debeat hoc nomen: in eo motu qui velut liber est, id est propter se ipse appetitur, et per se ipse delectat; an in eo qui servit quodammodo: nam quasi serviunt omnia quae non sibi sunt, sed ad aliquid aliud referuntur.

D. In eo scilicet qui propter se appetitur.

M. - Ergo **scientiam modulandi** iam probabile est **esse scientiam bene movendi**; ita ut motus per se ipse appetatur, atque ob hoc per se ipse delectet.

D. Probabile sane. (Mus. I, 3, 3-18)

M. - Já que constatamos que a palavra “modulação” vem de “modo”, não te parece que somente nas coisas produzidas pelo movimento existiria o perigo de exceder ou não atingir a medida? Ou melhor, poderíamos temer algo fora da medida quando nenhuma coisa estiver se movendo?

D. - Com certeza não.

M. - Logo, é correto chamar de modulação a um determinado tipo de perícia em mover ou, precisamente, aquilo que faz algo se mover bem. Dessa maneira não podemos dizer que algo se move bem se não conserva uma medida.

D. - Realmente não podemos. Mas insisto que será necessário reconhecer essa modulação em todas as coisas bem feitas, pois reconheço que sem um bom movimento nada pode ser bem feito.

M. - E se todas essas coisas bem feitas forem realizadas por meio da música, ainda que modulação seja uma palavra melhor aplicada aos instrumentos musicais? Creio que sabes a diferença entre um objeto feito no torno, de madeira, prata ou qualquer material, e o próprio movimento que o artesão executa quando os está torneando.

D. - Concordo que são muito diferentes.

M. - Seria um movimento desejado por si mesmo e não pelo objeto que se quer tornar?

D. Está muito claro.

M. Se o artesão movesse os membros apenas pela beleza e elegância, não estaria dançando?

D. Parece que sim.

M. Logo, quando achas que algo se destaca e domina: quando é desejado por si mesmo ou quando é desejado por causa de outro?

D. Quem nega que é quando desejado por si mesmo?

M. Volta agora sobre o que dissemos acima sobre modulação, quando a definimos como uma espécie de habilidade no mover, e vê a que esse nome melhor se aplica: ao movimento livre, por si mesmo desejado e que por si mesmo agrada, ou ao movimento que é uma espécie de servo do outro. Todas as coisas que não existem por si mesmas, mas por causa das outras, são servas das outras.

D. No que é desejado por causa de si mesmo.

M. Logo, ficou provado que a ciência de modular é a ciência do bem mover, de maneira que o movimento seja desejado por si mesmo e, por isso, agrade por si mesmo.

D. Está provado com certeza.

Mais uma vez percebemos a importância dos termos *bonus* e *modus* com os quais Agostinho abriu o diálogo em *Mus.* I, 1, pois, a música não pode ser entendida apenas como uma ciência do modular, mas a ciência do “bem” modular (*bene modulandi*) que está ligada à ideia do “bem” mover (*bene movendi*). A forma pela qual o mestre afirma ser a música *scientia bene modulandi* e, portanto, *scientia bene movendi*, remete claramente a um contexto moral.

Ambas as definições dadas por Agostinho para a música fazem forte alusão ao modo como Quintiliano em sua *Institutio Oratoria* (II, 14, 5 e 34) define a oratória: *scientia bene dicendi*. O histórico de Agostinho como professor de retórica e o próprio objeto investigado em seu *De Musica*, permeado por um caráter retórico do tratado, com foco na métrica, na prosódia e na problemática envolvida no bem falar, corroboram para que se pense numa forte influência da *Institutio Oratoria* de Quintiliano. De acordo com Vasconcelos (2002, p. 208), a definição de Quintiliano

de retórica como *bene dicendi scientia* (II, 14, 5 e 34) pode ser tomada também como resumo de seu ideal pedagógico. Já por chamá-la de *scientia* revela sua intenção de fazer dela um saber mais alto que uma *ars*. E ao destinar esta ciência ao *bene dicendi*, não quer apenas tornar seu possuidor apto a dizer bem, tecnicamente falando, mas sobretudo capaz de dizer o bem. (VASCONCELOS, 2002, p. 208)

Tanto em Agostinho como em Quintiliano identificamos nas definições de suas ciências a preocupação moral. Não basta saber modular ou mover, no caso do bispo de Hipona, é preciso saber o “bem mover”. Da mesma forma, em Quintiliano, não basta dizer, é necessário que se tenha as qualidades para o “bem dizer”. Assim, se aplicarmos a Agostinho o que Vasconcelos (2002) afirma sobre Quintiliano, podemos entender, pela proximidade lexical da fórmula *scientia bene modulandi*, encontrada no *De Musica* agostiniano, com *bene dicendi*

scientia do retor romano, na *Institutio Oratoria*, que assim como o orador deve ser aquele capaz de dizer o bem, o músico de Agostinho deve também ser alguém com as qualidades morais necessárias para modular de forma a produzir o bem com sua música.

Agostinho aprofunda sua discussão sobre a definição de música e aplica o conceito a um exemplo prático de conduta, no qual se dá, mais uma vez, o destaque para a música como *scientia* e suas possíveis implicações morais. Em *Mus.* I, 4, lemos:

M. Musica est **scientia bene movendi**. Sed quia **bene moveri** iam dici potest, quidquid numerose servatis temporum atque intervalorum dimensionibus movetur (iam enim delectat, et ob hoc modulatio non incongrue iam vocatur); **fieri autem potest, ut ista numerositas atque dimensio delectet, quando non opus est**; ut si quis suavissime canens, et pulchre saltans, velit eo ipso lascivire, cum res severitatem desiderat: non **bene** utique numerosa modulatione utitur; id est ea motione quae iam **bona**, ex eo quia numerosa est, dici potest, male ille, id est incongruenter utitur. **Unde aliud est modulari, aliud bene modulari**. Nam modulatio ad quemvis cantorem, tantum qui non erret in illis dimensionibus vocum ac sonorum; **bona** vero modulatio ad hanc liberalem disciplinam, id est ad musicam, pertinere arbitrandam est. Quod si nec illa **bona** tibi motio videtur, ex eo quia inepta est, quamvis artificiose numerosam esse fateare; [...] (*Mus.* I, 4, 5 - grifo nosso)

M. A música é a ciência do **bem mover**. Mas, afirmando que se **move bem** tudo o que se move segundo as leis numéricas, respeitando as medidas dos tempos e dos intervalos (de fato, já por isso deleita e é adequadamente chamada de modulação), **pode acontecer que tal presença e medida dos números acabem deleitando quando não for oportuno**. Por exemplo, não faz **bom** uso da modulação numérica alguém que, por brincadeira, canta docemente e dança de maneira bela quando o assunto exige severidade, ou seja, um movimento que é **bom** por estar de acordo com os números pode ser considerado mau quando usado inadequadamente. **Por isso uma coisa é “modular”, e outra coisa é “bem modular”**. A modulação se aplica a qualquer cantor que não erre nas medidas das vozes e dos sons. A **boa** modulação, ao contrário, pertence à disciplina liberal que é a música. Portanto, ainda que aqueles movimentos não te pareçam **bons** porque inadequados, deves admitir que são executados artisticamente segundo as leis numéricas. [...]

Como podemos ver, não basta seguir as medidas numéricas na ação de modular, pois estas, mesmo que seguidas à risca, podem ser usadas numa execução musical em momento inoportuno ou de forma incongruente. O parágrafo é marcado pela presença dos termos *bene* e *bona* repetidos diversas vezes, delineando a diferença entre “mover” e “bem mover”, “modular” e “bem modular”. Assim, de acordo com Albrecht (1994, p. 100-101) “não se trata, obviamente, de perfeição técnica, mas de identificar deficiências, pautadas numa insuficiência de auto-controle intelectual do performista.”⁹⁵

A definição agostiniana da música como modulação e também movimento é emblemática. Segundo Palisca (1985, p. 22), a temática dos tratados musicais contemporâneos

⁹⁵ Dies bezieht sich ganz offensichtlich nicht auf die technische Perfektion sondern auf geschmackliche Mängel, die auf unzureichender intellektueller Selbstkontrolle der Ausführenden beruhen.

e posteriores a Agostinho trazem elementos relacionados à natureza e definição dos modos, questões acerca de dissonância, melodia e ritmo, à relação entre música e texto, e em que medida o uso da audição ou o viés matemático deveria determinar as regras da composição. De qualquer maneira, era recorrente a ideia de que a música deveria mover os afetos, seguindo os modelos da retórica e da oratória, como uma espécie de objetivo para os compositores: a “retórica foi a arte de persuadir e mover leitores e ouvintes a acreditar e sentir como o autor ou orador pretendia”⁹⁶ (PALISCA, 2006, p. 203).

Quanto ao termo *scientia*, que em em *Mus. I, 4, 1* mestre diz não poder ser desprezada sua escolha em sua definição de música (*Postremo etiam quod ibi scientia posita est, t, non est contemnendum*), a fim de deixar mais clara também a separação entre *scientia* e *ars*, e demonstrar que a primeira é superior à segunda, Agostinho recorrerá, em *Mus. I, 5* a um artifício didático. O mestre compara a animais quem executa a música, destacando que é possível percebermos melodias bem executadas de acordo com as regras numéricas, mas entoadas sem o conhecimento da ciência musical, como o canto do rouxinol (*luscinia*), por exemplo.

M. [...] utrum tibi videatur bene modulari vocem luscinia verna parte anni: nam et numerosus est et suavissimus ille cantus, et, nisi fallor, tempori congruit.

D. Videor omnino.

M. Numquidnam liberalis huius disciplinae perita est?

D. Non. (*Mus. I, 5, 3-6*)

[...]

M. Dic mihi ergo, quaeso te: nonne tales tibi omnes videntur, qualis illa luscinia est, qui sensu quodam ducti bene canunt, hoc est numerose id faciunt ac suaviter, quamvis interrogati de ipsis numeris, vel de intervallis acutarum graviumque vocum, respondere non possint?

D. Simillimos eos puto. (*Mus. I, 5, 9-10*)

M. [...] Achas que o rouxinol modula bem a voz na primavera, já que seu canto segue as leis numéricas, é muito suave e, se não me engano, também adequado à estação?

D. Concordo inteiramente.

M. Então, seria ele um perito nessa disciplina liberal?

D. Não.

[...]

M. Por isso, diga-me: não consideras semelhantes ao rouxinol os que cantam tão bem quanto ele, guiados por uma certa sensibilidade, ou seja, seguem as leis numéricas de uma maneira muito suave, mesmo que não consigam responder à pergunta sobre os referidos números ou sobre os intervalos das vozes agudas e graves?

D. Eu os considero muito semelhantes.

⁹⁶ “Rhetoric was the art of persuading and moving readers and listeners to believe and feel as the author or orator intended” (PALISCA, 2006, p. 203).

Como vemos, o mestre pergunta ao discípulo se o rouxinol é um perito⁹⁷ na arte musical por cantar seguindo as regras numéricas, ao que o interlocutor responde negativamente, demonstrando que, para ser considerado perito na *scientia* musical, não basta apenas seguir as medidas numéricas e executar uma melodia suavemente (*hoc est numerose id faciunt ac suaviter*), é preciso possuir as qualidades morais. A ave modula bem, encanta com sua harmonia, mas não domina a *scientia* (*Mus. I, 5, 3-9*). O rouxinol, embora emita um canto agradável, não é capaz de especular acerca das medidas, da razão e da filosofia contidas em seu canto.

Da mesma forma, Agostinho chama a atenção para a audiência ao compará-la a ursos e elefantes, animais que emitem sons e são capazes de seguir os ritmos com o corpo, mas que não são capazes de usar a ciência musical para discernir o que ouvem. Então, no questionamento do mestre a seu discípulo podemos ler:

M. Qui ii qui illos sine ista scientia libenter audiunt; cum videamus elephantos, ursos, aliaque nonnulla genera bestiarum ad cantus moveri, avesque ipsas delectari suis vocibus (non enim nullo extra proposito commodo tam impense id agerent sine quadam libidine); nonne pecoribus comparandi sunt? (*Mus. I, 5, 11*)

M. E os que, mesmo sem essa ciência, os ouvem prazerosamente? Constatamos que os elefantes, ursos e outras espécies de animais selvagens podem se movimentar de acordo com o canto, as aves se deleitam com suas próprias vozes (como não têm nenhum outro propósito, não o fariam tão obstinadamente sem algum prazer), diante de tudo isso, aqueles primeiros não deveriam ser comparados a esses animais?

O fato de encontrarmos certa preocupação também com a audiência no *De Musica* pode ter alguma relação com o ideal doutrinário-educacional agostiniano de ascensão rumo à verdade, cuja fonte está em Deus. As artes liberais, como pudemos verificar em *Ep. 101, 2*, fazem parte desse caminho de ascensão, desde que se tenha a consciência disso e que seja pelo viés cristão, tal como apontamos no início deste capítulo. Assim, segundo o próprio autor, o poder especulativo das artes liberais deve ser aproveitado para um ideal espiritual maior. Aqueles que creem em Deus entenderão a função do caminho seguido ao longo dos cinco livros, a fim de acessar a essência espiritual contida no livro VI do *De Musica*. Estas qualidades Agostinho evidencia em VI, 1, ao afirmar:

Ita nos, quantum arbitror, aut nihil aut non multum peccasse iudicabit, si tamen de numero spiritalium uirorum iste fuerit. Nam turba cetera de scholis linguarum

⁹⁷ Observamos que o termo *perita*, que se refere à *luscinia* pode ser mais uma evidência da influência da *Institutio Oratoria* de Quintiliano no *De Musica* de Agostinho, visto que: "nos doze livros de sua *Institutio Oratoria* [...], Quintiliano toma como lema uma antiga fórmula estoica atribuída a Catão: *uir bonum dicendi peritus* (XII, 1, 1). É o homem de bem e versado na eloquência que Quintiliano deseja formar e chamar pelo "nome sagrado de orador" (*oratoris illo sacro nomine*: XII, 1, 24). Os conhecimentos que o orador deve adquirir por meio de uma educação oratória não devem apenas torná-lo um bom orador, mas também, e sobretudo, um homem bom." (VASCONCELOS, 2002, p. 207)

tumultuantium et adplaudentium strepitu uulgari leuitate laetantium si forte inruerit in has litteras, aut contemnet omnes aut illos quinque libros sufficere sibi arbitrabitur. Istum uero, in quo fructus illorum est, uel abiciet quasi non necessarium, uel differet quasi post necessarium. Reliquos uero, qui ad ista intellegenda eruditi non sunt, si sacramentis christianae puritatis inbuti, in unum et uerum Deum summa caritate notentes, cuncta puerilia transuolauerunt. (Mus. VI, 1, 1)

Se o leitor for do número dos homens espirituais concluirá, penso eu, que não cometemos nenhum erro, ou que foram poucos. Por outro lado, se a outra multidão irromper por entre esses escritos, aquela saída das escolas dos torneios linguísticos e da algazarra dos que aplaudem satisfeitos e com vulgar facilidade, desprezará todos os livros ou julgará melhores para si os cinco primeiros. E este último livro, no qual se encontram os frutos daqueles cinco primeiros, eliminará como inútil ou, mesmo considerando necessário, deixará para mais tarde. Os restantes, aqueles que não foram instruídos para compreender tais coisas, se estiverem imbuídos com os mistérios da pureza cristã e orientados com suma caridade para o único e verdadeiro Deus, já ultrapassaram em seu vôo todas essas infantilidades.

O livro VI é dedicado a relacionar a prosódia e a métrica aos números e às medidas para a elevação da alma. Segundo Brennan (1988), “no livro VI Agostinho busca investigar a relação entre a percepção musical e a alma humana.”⁹⁸ Portanto, é como se o próprio caminho do raciocínio desenvolvido ao longo dos cinco livros permitisse a elevação da alma a Deus e o contato com o ideal cristão de *summum bonum*, que pode ser entendido aqui como a verdade emanada do Criador. Percebemos ainda, a partir do excerto acima, que, mesmo quem não possui a erudição necessária para entender o conteúdo dos livros que compõem o *De Musica*, mas estiverem imbuídos dos mistérios da fé cristã (*Reliquos uero, qui ad ista intellegenda eruditi non sunt, si sacramentis christianae puritatis inbuti*) já terão acessado o benefício maior da obra, sem a necessidade do caminho percorrido.

O léxico do *De Musica*, bastante próximo ao usado por Quintiliano em sua *Institutio Oratoria*, completa este ideal de um caminho em busca da formação, não apenas de um *peritus*, do ponto de vista técnico, mas sim a formação de um homem de bem. Quintiliano busca na formação do orador também a formação do homem bom. Vansconcelos (2002, p. 207-208) afirma que “Quintiliano leva esta relação entre virtude moral e virtude oratória a um tal extremo de interdependência que chega mesmo a vaticinar que não haverá certamente de ser orador, senão o homem de bem (I, Pr. 9).”

Traduzida para o contexto cristianizado de Agostinho, podemos vislumbrar o mesmo ideal de Quintiliano na invectiva do bispo de Hipona em *Mus. I, 6*, quando afirma que somente quem pertence ao grupo de homens espirituais (*numero spiritalium uirorum*) e aqueles imbuídos da pureza do sacramento cristão (*sacramentis christianae puritatis inbuti*),

⁹⁸ In Book Six Augustine seeks to investigate the relationship between musical perception and the soul of man.

entenderão a verdadeira essência de seu livro, ainda que lhes falte a erudição. Um terceiro público mencionado no excerto é aquele composto por quem se dedica às escolas e aos torneios linguísticos, além dos que aplaudem satisfeitos e com vulgar facilidade. Este terceiro grupo não entenderá o caminho trilhado ao longo dos livros do tratado musical e muito menos obterão a benesse do sexto livro, verdadeiro fruto do exercício praticado até chegar a ele. Por fim, é como se o ideal educacional de Quintiliano, na busca da formação do homem bom pela oratória, fosse o mesmo de Agostinho com a música.

3.1.3 Música como arte das Musas

Agostinho traz ainda uma outra caracterização para a música, tal como podemos deprender pela passagem abaixo.

M. - [...] Sed tamen cum videas innumerabilia genera sonorum, in quibus certae dimensionnes observari possunt, quae genera fatemur grammaticae disciplinae non esse tribuenda; nonne censes esse aliam aliquam disciplinam, quae quidquid in huiusmodi sit vocibus numerosum artificiosumque, contineat?

D. - Probabile nihi videtur.

M. - Quod eius esse nomen existimas? Nam opinor non tibi novum esse **omnipotentiam quamdam canendi Musis** solere concedi. Haec est, nisi fallor, illa quae Musica nominatur.

D. - Et ego hanc esse existimo. (Mus. I, 1, 29-32 - grifo nosso)

M. - [...] Entretanto, vendo que são inumeráveis os tipos de sons em que é possível identificar medidas precisas, e reconhecendo que tais sons não podem ser atribuídos à disciplina da gramática, não achas que exista uma outra disciplina para tratar de tudo o que é artístico e numérico nas palavras?

D. - Acho muito provável.

M. - Qual imaginas que seja o seu nome? Penso que não seja uma novidade para ti o costume de atribuir às musas todo o poder sobre o canto. É esse poder, se não me engano, o que chamam de música.

D. - Também julgo que seja.

A música como arte das musas é uma das definições para a prática musical que aparece desde os primeiros tratados musicais gregos. Como inferimos na passagem acima de Agostinho, é do costume atribuir às Musas (*solere concedi*) a fonte inspiradora da música, seriam elas que detém o poder absoluto (*omnipotentiam*) sobre a música. Agostinho atribui à tradição, então, essa definição de música, o que pode ser depreendido pelo uso do verbo *solere*, bem como pela passiva *nominatur* e ainda pela observação feita na oração encaixada *nisi fallor*, que remete à ideia do autor trazendo esta informação pela memória. Esta oração encaixada pode indicar ainda que ele não está necessariamente de acordo com esta tradição, que ele não a segue, uma

vez que expressa que o hiponense não se ateve a ela, i.e. simula que pode estar enganado em relação ao que afirmou por causa de um esquecimento.⁹⁹

Embora possamos pensar que ele desconsidere essa tradição, pelo modo como ele se refere a ela, o fato é que ele a cita, e invocar as Musas em sua obra musical, cujo foco está principalmente no estudo da métrica dos versos, estabelece uma ligação com esta tradição.¹⁰⁰ O autor traz a menção às Musas ainda no início de seu livro, assim como era feito na tradição poética grega antiga, ecoando, indiretamente ao antigo poder a elas atribuído. “Se a poesia e a música são o âmbito de divindades - as Musas, patronas de toda a beleza e de toda a sabedoria -, os poetas são os eleitos das deusas que decidiram, como narra Hesíodo na Teogonia, fazer de homens comuns, e independentemente da vontade destes, conhecedores privilegiados do sublime” (KRAUSZ, 2007, p. 16).

Cerqueira (2017, p. 4-5) destaca que a definição de música é ampla para os teóricos gregos da Antiguidade. De acordo com o historiador, *mousikē* tem sua etimologia diretamente ligada às Musas. Enquanto “inspiradoras de todas as atividades intelectuais e artísticas”, diferenciavam os homens dos animais. “Desse modo, *mousikē*, um aspecto definidor do humano em oposição ao animal e ao monstruoso, designava, inicialmente, tudo o que compunha a educação do homem distinto: harmonia intelectual, vida moral e elegância artística” (CERQUEIRA, 2017, p. 4-5). Segundo Rocha (2009) as ocorrências mais antigas do

⁹⁹ Quintiliano também faz referência às Musas na *Institutio Oratoria* (I, 10, 21): *Denique in proverbium usque Graecorum celebratum est indoctos a Musis atque a Gratiis abesse.* (Por fim, ficou expresso por um provérbio dos gregos, que os incultos estão muito distantes das Musas e das Graças)

¹⁰⁰ Casiodoro, alguns anos depois de Boécio, também citará as Musas em seu *De Musica: Clemens vero Alexandrinus presbyter, in libro quem contra Paganos edidit, musicam ex Musis dicit sumpsisse principium, Musasque ipsas qua de causa inventae fuerint, diligenter exponit. nam Musae ipsae appellatae sunt apo tu maso, id est a quaerendo, quod per ipsas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur.* (Clemente de Alexandria, presbítero, no livro que publicou *Contra os Pagãos*, diz que a música teve início com as Musas, e expõe diligentemente por que estas foram inventadas. As próprias Musas receberam o nome de ἀπο τοῦ μαστεύειν, isto é, da busca, porque, por meio delas, como estabeleceram os antigos, buscar-se-iam a força do canto e a modulação da voz. - tradução de MEDEIROS, 2018, p. 211). Encontramos em sua afirmação o que parece ser um duplo cuidado em sua menção às referidas divindades, já que, além de atribuir a outrem a afirmação, o faz por meio de outro autor cristão. É possível perceber também certa problematização acerca da crença de serem as Musas guardiãs da música. No século VII, Isidoro de Sevilha (*Etimologias*, III, 14) também atribuirá a origem da música às Musas: *Et dicta Musica per derivationem a Musis. Musae autem appellatae APO TOU MASAI, id est a quaerendo, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur.* (A música é assim chamada por derivar da palavra Musa, pelo fato de serem chamadas *apo tou masai*, que significa “pela busca”, pois, era por meio delas que, tal como os antigos acreditavam, é que o poder da canção e da modulação das vozes era obtido. - tradução nossa). Vale destacar aqui que Isidoro utiliza a expressão *apo tou masai*, a qual se verifica também em Cassiodoro, mas grafada *apo tu maso*, o que tem gerado muitas dúvidas em relação a seu sentido. A palavra *maso* utilizada por Cassiodoro, segundo Maltby (1991, p.399), parece estar relacionada ao verbo grego μαστεύω (procurar, buscar). Ainda segundo Maltby (1991), encontramos, no século XV, a mesma expressão no *Liber Musices* de Fiorenzo de Fasoli (Florentius de Faxolis). Ao definir a música em seu capítulo 2, o teórico italiano a menciona latinizada, como em Cassiodoro, sem atribuir autoria alguma. Porém, apresenta duas possíveis traduções para a referida expressão que para ele significaria “proveniente das musas” ou “buscado nas musas”.

termo *mousikē* (sc. *tekhne*) “aparecem em Píndaro (nas *Olímpicas*, I, 14-15, e fr. 9, PLG, I, p.288), em Epicarmo (fr. 91 Kassel-Austin), em Heródoto (VI, 129) e em Tucídides (III, 104), com valor de canção ou música cantada, ou seja, um texto acompanhado de melodia” (ROCHA, 2009, p. 139). O pesquisador ressalta ainda que por longo tempo o termo designou para os antigos gregos “um complexo de faculdades espirituais e intelectuais que hoje nós chamamos de ‘artes’ e que estavam sob o patronato das Musas, em especial a poesia lírica, que era uma mescla daquilo que nós entendemos como música e poesia”.

Boécio não faz menção às Musas em seu tratado musical, porém, o faz na *Consolação da Filosofia*. Logo no início do Livro I, Boécio aparece lamentando sua sorte enquanto, inspirado pelas Musas, escreve versos.

Carmina qui quondam studio florente peregi,
Flebilis heu maestos cogor inire modos.
Ecce mihi lacerae dictant scribenda camenae
Et veris elegi fletibus ora rigant. (Con. I, 1, 1-4)

Eu que outrora compunha poemas plenos de alegria,
Ai, sou agora forçado a usar de tristes metros!
E eis que as Musas me ditam versos de dor,
E as elegias enchem meu rosto de verdadeiras lágrimas.¹⁰¹

O pensador escreve versos elegíacos sob influência das Musas (*camenae*)¹⁰², as quais o estão consolando no momento de tristeza. Contudo, no capítulo seguinte chega a Filosofia personificada como uma poderosa mulher e expulsa as Musas a partir da justificativa das más influências que estas divindades estariam exercendo sobre Boécio. A descrição dessa cena é bastante impactante, pois a Filosofia é atacada pelas Musas, que rasgam sua roupa antes de serem expulsas. Temos então, em I, 2:

Haec dum mecum tacitus ipse reputarem querimoniamque lacrimabilem stili officio signarem, adstittissemihī supra verticem visa est mulier reverendi admodum vultus [...]. (Con. Fil. I, 2, 1-4)

Enquanto meditava silenciosamente essas coisas comigo e confiava aos meus manuscritos minhas queixas lacrimosas, vi aparecer acima de mim uma mulher que inspirava respeito pelo seu porte. [...]

Após uma detalhada descrição das características da aparição, que o prisioneiro ainda não identificou se tratar da Filosofia, o pensador narra a violência contra ela, que inferimos ter sido provocada pelas Musas, e a consequente expulsão das divindades.

¹⁰¹ Todas as traduções de *Consolação da Filosofia* em nosso trabalho são de Willian Li (2013). O texto em latim que utilizamos como referência é da tradução da LOEB, revisada por STEWART; RAND & TESTER (1973).

¹⁰² Ao investigar a *Odussia* de Livio Andronico, Vasconcellos (2001) identifica no termo *camena*, um sinal de refinamento na latinização do termo *Musa*. Boécio, ao citar as Musas, o faz em sua versão já latinizada.

Eandem tamen vestem violentorum quorundam sciderant manus et particulas quas quisque potuit abstulerant. Et dextera quidem eius libellos, sceptrum vero sinistra gestabat. Quae ubi **poeticas Musas** vidit nostro adsistentes toro fletibusque meis verba dictantes, commota paulisper ac torvis inflammata luminibus: “Quis”, inquit, “has **scenicas meretriculas** ad hunc aegrum permisit accedere quae dolores eius non modo nullis remediis foverent, verum dulcibus insuper alerent venenis? Hae sunt enim quae infructuosis affectuum spinis uberem fructibus rationis segetem necant hominumque mentes assuefaciunt morbo, non liberant. At si quem profanum, uti vulgo solitum vobis, blanditiae vestrae detraherent, minus moleste ferendum putarem; nihil quippe in eo nostrae operae laederentur. Hunc vero Eleaticis atque Academicis studiis innutritum? Sed abite potius **Sirenes** usque in exitium **dulces meisque Musis** curandum sanandumque relinquit.” His ille chorus increptus deiecit humi maestior vultum confessusque rubore verecundiam limen tristis excessit. (Con. Fil. I, 2, 22-41 - grifos nossos)

No entanto, mãos violentas rasgaram sua veste e cada uma tomou um pedaço dela. Mas ela tinha livros na mão direita e um cetro na esquerda. Quando viu as Musas da poesia junto a mim, cantando versos de dor, ficou muito perturbada e, lançando-lhes olhares inflamados de cólera, disse: “Quem permitiu a estas impuras amantes do teatro aproximarem-se deste doente? Elas não só não podem remediar a sua dor como vão ainda acrescentar-lhe doces venenos. São elas que por lamentos estéreis das paixões matam a acuidade da Razão, fazem com que a alma humana se acostume à dor e não a deixam mais sossegada. Se pelo menos importunásseis um neófito com vossas insídias habituais, eu não daria grande importância, não estaríeis importunando um de meus discípulos. Mas justamente a este, versado nos estudos eleáticos e acadêmicos? Afastei-vos, Sereias de cantos mortais, e deixai que eu e minhas próprias Musas curemos o doente. Com essas palavras, o coro harmonioso baixou os olhos com tristeza e atirou-se piedosamente ao solo com o rosto rubro de vergonha.”

Na cena Boécio está triste e lamenta seus infortúnios quando a Filosofia personificada aparece em sua cela e sua primeira reação é criticar as Musas que acalentam o pensador. Embora a Filosofia personificada expulse da cela as Musas da poesia, ao final, ela afirma que com ajuda de suas próprias Musas curará o doente (*dulces meisque Musis curandum sanandumque relinquit*). Donato (2013, p. 411) identifica nessa cena da expulsão das Musas uma separação entre as Musas poéticas, que são de fato expulsas, e as filosóficas, aquelas as quais a Filosofia afirma serem suas (*dulces meisque Musis*) e a quem diz que recorrerá, para a ajuda na cura de Boécio. Ao interpretar essa postura da Filosofia personificada frente às Musas, o pesquisador afirma que “o sentido das palavras da Filosofia é claro: as emoções evitam que a mente das pessoas se desenvolva.”¹⁰³

Temos aí um jogo entre emoção e razão. “As lágrimas de Boécio claramente representam suas emoções e o propósito da alegoria é indicar que ele se encontra incapaz de atentar para a filosofia porque está dominado por suas emoções” (DONATO, 2013, p. 411).¹⁰⁴

¹⁰³ The meaning of Lady Philosophy's words is clear: emotions prevent people's minds from flourish.

¹⁰⁴ Boethius' tears clearly represent his emotions, and the purpose of the allegory is to indicate that he is unable to be mindful of philosophy because he is overtaken by his emotions.

É preciso, portanto, liberar Boécio desta condição e, para tal, a Filosofia apresenta um caminho para a cura de seu paciente.

O primeiro passo consiste em ajudar Boécio a se separar de suas emoções. É dito que em I, 1 a Filosofia personificada não oferece a Boécio qualquer teoria, mas simplesmente expulsa as Musas da poesia, as quais podem ser interpretadas como uma alegoria da indulgência de Boécio em suas emoções. O ato de expulsar as Musas é similar ao ato do terapeuta que ajuda seu paciente a perceber a necessidade de se separar de suas emoções. (DONATO, 2013, p. 416-417)¹⁰⁵

A mensagem que Boécio deixa na alegoria da expulsão das Musas da poesia na *Consolação da Filosofia* está ligada a uma tradição que remonta aos textos filosóficos da Antiguidade. Alfonsi (1951) mostra que “de fato, nos textos comumente citados, da tradição protreptica já procede o contraste entre filosofia de um lado e poesia e retórica de outro. Basta recordarmos o passo de Platão (*Rep.* 607b) παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ”¹⁰⁶ (ALFONSI, 1951, p. 223). O pesquisador cita ainda passagens de *Hortêncio* de Cícero, na tradição latina, que também remetem a essa divisão. Assim, na esteira de Alfonsi (1951), identificamos que Boécio segue a tradição de separação da filosofia e da poesia no referido trecho da *Consolação da Filosofia* (I, 1), mas, no contexto intelectual de Boécio, tal divisão é significativa, ainda mais se levarmos em conta a carga dramática que a cena ganha em sua narrativa, descrevendo a luta entre a Filosofia e as Musas da poesia.

Como pudemos ver no capítulo anterior de nosso trabalho, Boécio parece tentar desvincular a música de seu aspecto religioso pagão em seu tratado musical, escrito pouco mais de uma década antes da *Consolação da Filosofia*, assim, as Musas não são citada nele. Todavia, em *De Institutione Musica*, Boécio, embora não cite as Musas, atribui a Orfeu e a Mercúrio (*Inst. Mus.* I, 20), via Nicômaco, a origem de uma harmonia primeva, em sua forma mais simples e pura, e que, segundo o autor, era a imitação (*imitationem*) da música cósmica.

Simplicem principio fuisse musicam Nicomachus [-206-] refert adeo, ut quattuor nervis constaret, idque usque ad Orpheum duravit, ut primus quidem nervus et quartus diapason consonantiam resonarent, medii vero ad se invicem atque ad extremos diapente ac diatessaron, nihil vero in eis esset inconsonum, ad imitationem scilicet musicae mundanae, quae ex quattuor constat elementis. Cuius quadrichordi Mercurius dicitur inventor. (*Inst. Mus.* I, 20, 206, 1-5)

¹⁰⁵ The first step consists in helping Boethius detach from his emotions. It is telling that in 1.1 Lady Philosophy does not offer Boethius any theory but simply chases away the Muses of poetry which can be interpreted as an allegory of Boethius' indulgence in his emotions. The activity of chasing away the Muses appears to be somewhat similar to that of a therapist who helps his patient realize his need to detach from his emotions.

¹⁰⁶ Infatti nei testi comunemente citati della tradizione protreptica precedente è il contrasto tra filosofia da una parte e poesia o retorica dall'altra. Basta ricordare il passo da Platone *Rep.* 607 b παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ.

Conta Nicômaco que, em princípio, a música era tão simples que constava de quatro cordas no total, e que essa situação se manteve até Orfeu. Nesse período, a primeira e a quarta corda faziam ressoar a consonância diapason e cada uma das centrais com as extremas, a diatessaron e a diapente, de modo que não havia entre elas nada dissonante. Imitava-se, sem dúvida, a música cósmica, que consta de quatro elementos. Diz-se que Mercúrio foi inventor desse tetracorde.

Boécio, como vemos, apresenta uma origem mitológica para as harmonias via Mercúrio e Orfeu. No excerto percebemos que o autor atribui a Nicômaco a afirmação de uma origem simples da música, composta por apenas quatro cordas. Boécio parece aceitar a existência de Orfeu e a criação do tetracorde por Mercúrio, visto que não há qualquer problematização feita pelo autor quanto a estes fatos, diferente do que faz Agostinho em relação às Musas, quando afirma que dizem isso em relação às Musas (*solere concedi*) ou ainda quando põe em dúvida sua afirmação (*nisi fallor*). Além disso, na sequência do excerto de *Inst. Mus.* I, 20, Boécio procede com uma enumeração histórica progressiva de teóricos e músicos que foram acrescentando cordas à cítara e aos sistemas harmônicos, o que reforça o lugar de Mercúrio e Orfeu, de fato, como parte dessa lista de transmissão histórica. Por fim, o tetracorde, cujo inventor seria Mercúrio, é descrito em detalhes por Boécio, o que corrobora o entendimento de que o pensador aceita a origem mitológica desta harmonia proposta por Nicômaco.

Portanto, o que inferimos da forma pela qual Agostinho e Boécio se relacionam com as Musas em seus tratados musicais é que os pensadores parecem tomar um distanciamento progressivo dessas divindades em relação à música. Agostinho, no século IV, as cita em seu *De Musica* já de forma indireta, caracterizando o poder das Musas sobre a música como se fosse uma informação que se propagou genericamente ao longo do tempo e o autor ao recorrer à expressão *nisi fallor*, parece querer reforçar a ideia de certa diminuição da importância dessa definição no contexto musical. Já Boécio, no início do século VI, sequer as cita em seu *De institutione musica*, o que pode nos levar a entender que tal afastamento das Musas como governantes da música já teria se consolidado. Chegamos a essa conclusão sobretudo pelo fato de a música ser apresentada nos referidos tratados por um viés racional, entendida como *scientia* e como *disciplina*.

Tendo em vista o que foi discutido até aqui, seguimos agora para nossa investigação sobre como as definições de música dadas por Agostinho e Boécio em seus tratados musicais refletem, da mesma forma, na caracterização do músico, visto que em ambas as obras pudemos perceber grande preocupação em relação às questões morais que cercam a ciência musical e que, por conseguinte, demonstram certa preocupação com a execução musical.

4 A CARACTERIZAÇÃO DO MÚSICO EM BOÉCIO E AGOSTINHO DE HIPONA

Até aqui, investigamos como Boécio e Agostinho de Hipona caracterizaram a música e comparamos suas definições à luz de fontes textuais retomadas nominalmente pelos autores em seus tratados e ainda outras fontes que, embora não sejam citadas declaradamente, ecoam em seus escritos através de termos específicos, conceitos e fórmulas presentes em suas obras musicais. Passamos agora para o estudo final de nossa tese que consiste na identificação do conceito de músico tanto no *De Musica* de Agostinho como no *De Institutione Musica* de Boécio. Tanto Boécio quanto Agostinho optam por um caminho expositivo, partindo da ideia de superioridade da razão sobre a prática manual e a importância da observação de certas regras que regem qualquer atividade e que levam ao estabelecimento de um bom modo (*bonus modus*) de fazer as coisas, incluindo a música. Pretendemos mostrar aqui que a caracterização do músico pelos dois pensadores segue a mesma concepção de suas definições de música, principalmente quanto aos aspectos morais discutidos por eles em seus tratados.

Boécio, por exemplo, classifica os músicos numa divisão tripla hierarquizada, assim como faz com a música, como veremos a seguir. Enquanto Agostinho, ao definir a música como *scientia bene modulandi*, inclui suas considerações acerca de quem seria, de fato considerado músico, i.e. quem teria as qualidades para realizar a *scientia bene movendi*.

4.1 *Tria genera sunt quae circa artem musicam versantur*

Em *Inst. Mus.* I, 34 Boécio oferece uma classificação também tripla dos gêneros de músicos, assim como fez ao dividir a música em *tria genera* (*Inst. Mus.* I, 2). Esta divisão tripla é fruto de uma discussão anterior, desenvolvida no próêmio do livro I e que abre o capítulo I, 34, acerca da superioridade da razão frente às atividades práticas, como vimos mostrando e como ainda discutiremos neste capítulo. Assim, quanto à classificação boeciana dos músicos temos:

Tria igitur genera sunt, quae circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat. Sed illud quidem, quod in instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae [-225-] intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur, ut dictum est: nec quicquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes (*Inst. Mus.* I. 34, 224, 25-31; 225, 1-3 - grifos nossos).

Assim, há três tipos de pessoas que estão envolvidas com a arte musical. Um tipo é o dos que se apresentam em instrumento, outro compõe as canções e o terceiro avalia a performance dos instrumentos e as canções. Mas aqueles que se ocupam de instrumentos e aí consomem todo o seu esforço como os citaristas ou aqueles que provam suas habilidades no órgão ou outro instrumento musical -, estão

afastados do entendimento da ciência musical, porque agem como escravos, como foi dito: nenhum deles chega à razão, mas estão totalmente afastados da especulação.

Neste excerto vemos que Boécio informa quais são os três tipos de pessoas que se relacionam com a arte musical e o padrão para a classificação está no domínio da música por seu viés racional-especulativo. Ele discute mais detidamente o primeiro tipo em comparação e contraste com o terceiro. É clara a superioridade daquele que detém a razão comparado a quem apenas executa um instrumento musical. Boécio afirma serem como escravos (*famulantur*) os instrumentistas, apartados que estão da especulação. Na sequência, o pensador descreve o segundo grupo daqueles que se envolvem com a arte musical:

Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen. Atque idcirco hoc quoque genus a musica segregandum est. (Inst. Mus. I, 34, 225, 3-7 - grifo nosso)

O segundo gênero dos que praticam música é o dos poetas, que não tanto pela especulação e razão, mas por um certo instinto natural, são levados para a canção. Por esse motivo, esse gênero é separado da música.

Para Boécio, os poetas se encontram separados da música, já que agem por meio de certo instinto natural. Interessante notar que Agostinho em *De Musica* (II, 7, 11), diferentemente de Boécio, não exclui os poetas da prática musical, já o assunto de seu tratado é a poesia, mais especificamente e a métrica poética, todavia também atribui certa natureza não racional, instintiva, aos poetas mais antigos - os fundadores - quando criaram os primeiros tipos de versos sem seguirem qualquer regra:

M. Hanc ergo rationem investigemus, et assequamur, si placet: nam si auctoritatem solam intueamur, is erit versus, quem versum dici voluit Asclepiades nescio qui, aut Archilochus, poetae scilicet veteres, aut Sappho poetria, et caeteri, quorum etiam nominibus versuum genera vocantur, quae primi anumadvertentes cecinerunt. Nam et Asclepiadaeus versus dicitur, et Archilochius et Sapphicus, et alia sexcenta auctorum vocabula Graeci versibus diversi generis indiderunt. Ex quo non absurde cuipiam videri potest, quod si quis ut volet, pedes quot volet, et quos volet ordinaverit, quia nemo ante ipsum hunc ordinem ac mensuram pedibus constituerit, recte ac iure conditor novi generis versuum propagatorque dicitur. Aut si haec licentia intercluditur homini, cum conquestione quaerendum est quid tandem illi meruerunt, si nullam rationem secuti, connexionem pedum quos illis connectere placuit, versum appellari haberique fecerunt. [...] (Ag., Mus. II, 14, 11)

M. Se for do teu agrado, vamos investigar essa razão e procurar compreendê-la, pois se nos basearmos apenas na autoridade, será um verso tudo o que for chamado de verso por Asclepiade ou Arquíloco, certamente poetas antigos, ou pela poetisa Safo e outros cujos nomes serviram para definir aqueles gêneros de versos que eles descobriram e cantaram por primeiro. Realmente, existem os versos asclepiádeo, arquilóquio, sáfico e mais seiscentos outros nomes de autores que os gregos aplicaram aos diferentes versos. Por isso, não é de estranhar que alguém que tenha organizado segundo a sua vontade quantos e quais devem ser os pés, quando ainda ninguém antes dele tinha estabelecido ordem e medida para os mesmos, seja justamente definido como fundador e propagador de um novo

gênero de versos. Como essa prerrogativa não foi mais aceita depois, qualquer outra pessoa tem direito de reclamar e perguntar quais teriam sido os méritos daqueles poetas que, embora não seguissem regra nenhuma para juntar os pés que lhes agradavam, nomearam e fundaram os vários tipos de versos. [...]

A classificação boeciana dos poetas, se alinha, em certa medida, à definição já estabelecida antes por Agostinho. A diferença é que Boécio afirma categoricamente que os poetas estão separados da música (*hoc quoque genus a musica segregandum est*), exatamente por conta deste instinto natural (*naturali instinctu*) e, conseqüentemente, por não seguirem nem a razão, nem a especulação (*quod non potius speculatione ac ratione*) em suas composições. Agostinho também não aprova a forma desprovida de razão na composição dos versos, mas parece ponderar, em parte, a questão da autoridade dos primeiros poetas (Asclepiade, Arquíloco e Safo) e não os exclui da música, da prática musical. A autoridade dos poetas antigos é, assim, relativizada já que Agostinho persuade o discípulo com o argumento de que não ele não deve se fiar apenas nessa autoridade, visto que tais poetas antigos não se atinham a quaisquer regras para juntar os pés métricos (*si nullam rationem secuti, connexionem pedum quos illis connectere placuit, versum appellari haberique fecerunt*), deixando claro que o modo correto é agir, o *bonus modus*, é seguir a razão, a especulação filosófica.

Brancacci (2013, p. 16) afirma que a discussão acerca da relação dos poetas com a música pelo viés filosófico-especulativo já está presente em tratados anteriores a Agostinho e Boécio. Aristides Quintiliano, em seu tratado musical, por exemplo, ao invocar Apolo e as Musas no terceiro capítulo do primeiro livro afirma: “Para os poetas, embora aquilo no qual trabalham não seja música, da qual eles usam apenas uma pequena fração em suas descrições de feitos antigos, - invocam as Musas e Apolo, seu líder.”¹⁰⁷ Notamos que a afirmação de Boécio quanto aos poetas se assemelha à de Aristides Quintiliano no sentido de considerar os poetas fora do campo musical.

Ophuijsen (1987) afirma, contudo, que é preciso ter cuidado ao interpretar o lugar da poesia nos tratados tardo-antigos, visto que, embora a imagem do poeta enquanto executante de uma arte prática seja relativizada quanto à sua relação com a verdadeira música (a música teórica), a métrica poética é apresentada como elemento importante da teoria e deve fazer parte da formação musical. Brancacci mostra, por exemplo, ao discutir a defesa de Diógenes (c. 404/412-323 a.C.) sobre a importância da música para a educação, que o filósofo considera a poesia similar à prática musical:

¹⁰⁷ Aristides Quintiliano, *De Musica*, I, 3 (*apud*. Brancacci, 2013, p. 21) “For the poets, even though what they are working on is not music of which they use only a small fraction in their descriptions of deeds of old - nevertheless call upon the Muses, and Apollo their leader.”

o jovem que for educado para as virtudes mais apropriadas e ao qual o treino poético-musical for garantido por meio de uma *paideia* focada na música, incluindo também o correto uso das danças, o estudo dos poetas e talvez, ainda, o estudo da gramática”¹⁰⁸ (BRANCACCI, 2013, p. 16).

Também comenta sobre Heféstion de Alexandria, gramático do século II d.C. que destaca, em seu tratado (*Enchiridion*) sobre métrica, da mesma forma, a importância do estudo da poesia, considerada como a parte da música que lida com os ritmos dos versos a partir do estudo das proporções matemáticas.

Voltando ao *De Institutione Musica*, Boécio encerra seu capítulo I, 34 com a definição do terceiro gênero de músico, aquele que para ele é o único a quem se deve, de fato, atribuir o título de músico, que seria, o que domina a razão e a especulação, o músico teórico, aquele que é capaz de examinar e julgar os ritmos e as canções:

Tertium est, quod iudicandi peritiam sumit, ut rythmos cantilenasque totumque carmen possit perpendere. Quod scilicet quoniam totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur, isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi. (Inst. Mus. I, 34, 225, 7-15 - grifo nosso)

O terceiro é aquele que adquiriu a habilidade de julgar, de forma que possa examinar os ritmos, as melodias e as canções como um todo. Essa classe, porque está evidentemente baseada por completo na especulação e na razão, reputar-se-á estritamente musical. Uma pessoa dessa classe é um músico que apresenta a faculdade de emitir um julgamento determinado e apropriado à música, de acordo com a especulação e a razão, sobre os modos e os ritmos, sobre os tipos de canções, sobre as consonâncias e todas as coisas que serão explicadas posteriormente e sobre as canções dos poetas.

Boécio atribui uma perícia (*peritiam*) ao músico no jugo dos ritmos (*rythmos*), das canções (*cantilenas*)¹⁰⁹ e da melodia (*carmen*).¹¹⁰ Como fica claro no excerto, tal perícia decorre do domínio da razão e do poder de especulação (*ratione ac speculatione*). Toda discussão em defesa do uso da razão ao invés dos sentidos na percepção musical apresentada por Boécio no prólogo do livro I é retomada nesta definição. O pensador torna patente a superioridade do músico imbuído da teoria musical em comparação àqueles que executam um instrumento. Tal superioridade pode evidenciar, numa camada de leitura mais profunda, o poder

¹⁰⁸ "The boy who is to be educated to the appropriate virtues, and whose poetic-musical training has to be ensured through a *paideia* focused on music and including also the right use of the dances, the study of the poets, and maybe also the study of grammatica."

¹⁰⁹ *Cantilena*, de acordo com *Oxford Latin Dictionary* tem o sentido de 1. refrão; 2. pequena canção.

¹¹⁰ O termo *carmen* apresenta sentido amplo, sendo a maioria do campo musical. De acordo com *Oxford Latin Dictionary*, tem como primeira definição 1. elocução ritual ou solene, cantada ou recitada a partir composição métrica; hino religioso; canto de magia, feitiço ou encantamento; oráculo ou profecia; canções de triunfo entoadas por soldados; fórmula cerimonial de pronunciamento. 2. Canção, poema ou música; inscrições métricas de um epitáfio. 3. poesia lírica, canção. 4. o canto dos pássaros. 5. música instrumental.

das ações do verdadeiro músico no meio em que está inserido. Nesse sentido, sobre a definição do *musicus* boeciano, Heilmann (2007, pp. 279-280) entende que

o significado e o propósito de seu trabalho emergem das considerações sobre a similaridade dos três níveis de música: se a música humana ocupa uma posição intermediária entre as outras duas e tem uma conexão interna com elas, então o *musicus* deve usar e administrar bem e corretamente (*secundum ordinem* como também diria Agostinho) a música audível de acordo com sua compreensão dos princípios do ser e de sua própria constituição, para que seja capaz de curar os distúrbios das numerosas disposições psicológicas.¹¹¹

Como vimos no capítulo 3, Agostinho em seu *De Musica* define a música como a ciência do bem modular (*scientia bene modulandi*) e ciência do bem mover (*scientia bene movendi*).¹¹² O teor moral que está contido no advérbio *bene* evidencia que, ao definir a música nesses termos, o bispo de Hipona estende também ao músico esse conceito, uma vez que deixa claro o fato de não poder ser atribuído a qualquer pessoa o título de músico, somente por saber modular, tocar ou cantar, para que ele possa bem mover sua audiência. Para que alguém seja considerado um verdadeiro músico, deve dominar as qualidades para o “bem modular”, i.e que tenha, além dos atributos técnicos, também as virtudes morais necessárias, para que ele possa influir, demover de modo correto no ouvinte. Esta definição é importante em seu diálogo musical, visto que é parte central no argumento que muda a opinião do discípulo acerca da música e dos músicos, a qual, como veremos a seguir, era desfavorável:

D. Ita est quidem: sed quia video modulari a modo esse dictum, cum in omnibus bene factis modus servandus sit, et multa etiam in canendo ac saltando quamvis delectent, vilissima sint; volo plenissime accipere quid prorsus sit ipsa modulatio, quo uno pene verbo tantae disciplinae definitio continetur. Non enim tale aliquid hic discendum est, quale quilibet cantores histrionesque noverunt. (*Mus.* I, 2, 10)

D. Exatamente como percebo que modular vem de modo e o modo deve ser respeitado em todas as coisas bem feitas, mas muitas coisas feitas no cantar e do dançar são por demais vulgares mesmo que deleitem, quero compreender perfeitamente o que seja a modulação em si, já que nela, em uma única palavra, está contida a definição de tão grande disciplina. Não se trata de aprender aqui o que quaisquer cantores e histriões já sabem.¹¹³

Como vemos, o discípulo revela já possuir uma espécie de pré-julgamento acerca da música e dos músicos, atribuindo-lhes um caráter vulgar (*vilissima sint*), afirmando não ter

¹¹¹ Sinn und Zweck seiner Tätigkeit ergeben sich aus den vorangehenden Überlegungen zur Ähnlichkeit der drei Ebenen von Musik: Wenn die menschliche Musik eine Mittelstellung zwischen den beiden anderen innehat und eine innere Verbindung zu ihnen besitzt, dann muss der *musicus* die hörbare Musik gemäß seiner Einsicht in die Prinzipien des Seins und in die eigene Konstitution gut und richtig (*secundum ordinem*, wie Augustinus sagen würde) verwenden und verwalten, um dadurch Störungen der seelischen zahlhaften Disposition heilen zu können.

¹¹² Agostinho. *De Musica*, I, 4-5.

¹¹³ Todas as traduções do *De Musica* de Agostinho neste capítulo são de Fagundes (2014), salvo quando indicado em contrário.

interesse na música de cantores (*cantores*)¹¹⁴ e histriões (*histriones*). Ao final da primeira parte do livro I, ao concluir o debate acerca da definição de músico, após onze capítulos, o discípulo revela sua mudança de opinião ao afirmar em I, 12, 10: *Quamobrem explica iam, si placet, tantam istam, quae iam vilis mihi videri non potest, disciplinam [sc. musica]*.¹¹⁵ O discípulo deixa claro, então, que a música que deseja aprender está num nível superior àquele que “quaisquer cantores e histriões já sabem.”

Encontramos em Cerqueira (2007) e Rocha (2009) afirmações de que a imagem do músico na Grécia estava em descompasso com a da música em si. Para os dois estudiosos a música como resultado final era apreciada, e não a profissão do músico. Tocar um instrumento era aceitável para o cidadão enquanto parte de sua educação, já tornar-se um músico profissional depois de adulto era repreensível.

Não havia correspondência entre o estatuto da música e o estatuto do músico: sendo a primeira enaltecida, o outro, por sua vez, era socialmente execrado. Ao contrário da beleza moral que a apreciação musical propiciava, dedicar-se à profissão de músico era considerado ‘labutar em tarefas mediócras e aplicar esforços em objetos inúteis’. O músico profissional, portanto, alardeia indiferença pela beleza moral (Plutarco. Péricles, 2) (CERQUEIRA, 2007, p. 65).

Considerando essa visão negativa a respeito do músico, voltando ao excerto *Mus. I, 2, 10*, percebemos a asseveração feita pelo discípulo sobre a observância de certas regras em tudo que se for fazer (*cum in omnibus bene factis modus servandus sit*), já preparando argumentos futuros que resultarão na ideia de que é preciso buscar o modo correto (*bene factis modus*) de modular, que, como vimos discutindo, é aquele que respeita certas medidas e certo comportamento moral. Assim, o músico não pode ser aquele que apenas demonstra perícia no instrumento ou no cantar, mas sim, quem domina a teoria e o *modus* correto de execução musical. Este conceito se torna mais evidente quando o mestre inicia as considerações ao discípulo sobre quem pratica, de fato, o bem modular.

Em I, 2, 11-19 Agostinho desenvolve um pouco mais a ideia de que tudo deve obedecer a certas medidas e que também na música isso deve ser respeitado.

M. Illud superius, quod in omnibus etiam praeter musicam factis modus servandus est, et tamen in musica modulatio dicitur, non te moveat; nisi forte ignoras dictionem oratoris proprie nominari.

D. non ignoro: sed quorsum istuc?

M. Quia et puer tuus quamlibet impolitissimus et rusticissimus, cum vel uno verbo interroganti tibi respondet, fateris eum aliquid dicere?

¹¹⁴ De acordo com o *Oxford Latin Dictionary* (1968, p. 268) a palavra *cantor, oris* não tem qualquer conotação negativa no léxico da Antiguidade, é termo que pode ser entendido como quem canta, acompanhado ou não por instrumentos musicais, ou ainda, como o próprio instrumentista. Além disso, entende-se ainda como aquele que canta hinos religiosos. Agostinho é que atribui uma carga negativa ao cantor, num primeiro momento, pela forma como o insere no texto, no mesmo grupo dos histriões e como parte do preconceito inicial do discípulo.

¹¹⁵ Por tudo isso, por favor, explica agora essa disciplina tão importante que já não consigo considerar vulgar.

D. Fateor

M. Ergo et ille orator est?

D. Non.

M. Non igitur dictione usus est cum aliquid dixerit, quamvis dictionem a dicendo dictam esse fateamur.

D. Concedo: sed et hoc quo pertineat requiro.

M. Ad id scilicet ut intellegas modulationem posse ad solam musicam pertinere, quamvis modus unde flexum verbum est, possit etiam in aliis rebus esse: quamadmodum dictio proprie tribuitur oratoribus, quamvis dicat aliquid omnis qui loquitur, et a discendo dictio nominata sit. (Mus. I, 2, 11-19 - Grifo nosso)

M. - Não te preocupes com o que dissemos antes, que em tudo deve ser respeitada uma medida e não apenas na música, pois na música estamos falando em modulação. Certamente sabes que somente é considerado um discurso aquele pronunciado por um orador.

D. - Sei disso, mas por que o exemplo?

M. - Porque, também não concordas que, quando um teu escravo responde com uma só palavra ao que lhe perguntas, por mais iletrado e rústico que seja, está pronunciando algo?

D. - Concordo.

M. - E por causa disso ele se torna um orador?

D. - Não.

M. - Porque ele não fez um discurso, mesmo que tenha discorrido sobre algo e reconheçamos que a palavra “discurso” provenha da palavra “discorrer”.

D. Concordo, mas pergunto, em que isso ajuda.

M. - Assim como o discurso é uma tarefa própria do orador, mesmo que todos os que falem discorram sobre algo e que “discurso” provenha da palavra “discorrer”, a modulação é algo próprio da música, mesmo que seja uma palavra derivada de “modus” e esse possa existir em outras coisas.

No caminho da definição do que é modular, causa estranheza ao discípulo a inclusão do exemplo do orador. Porém, como vemos na fala final do mestre nesse excerto, Agostinho apresenta a seu interlocutor uma reflexão que leva, por inferência, ao entendimento de que assim como o discurso (*dictio*) caracteriza a tarefa do orador mesmo que qualquer um possa fazer uso da fala, possa discorrer sobre algo, e que o termo *dictio* tenha sua origem etimológica no verbo *dico* (*quamadmodum dictio proprie tribuitur oratoribus, quamvis dicat aliquid omnis qui loquitur*), a modulação caracteriza a música, embora o termo *modulatio* seja derivado etimologicamente de *modus* que faz parte de muitas outras coisas, i.e para tudo há um modo de se fazer (*modulationem posse ad solam musicam pertinere, quamvis modus unde flexum verbum est, possit etiam in aliis rebus esse*). Koller (1981) destaca que Agostinho aproxima implicitamente a figura do orador à do músico, estabelecendo com esse artifício um paralelo que permite inferir que, assim, como por apenas conseguir falar o escravo não pode ser considerado um orador, também qualquer pessoa por somente saber modular não teria, necessariamente, todas as qualidades concernentes a um músico, entendido aqui, como aquele que detém a ciência da música e os atributos morais necessários para o melhor uso deste conhecimento.

Na sequência do diálogo, Agostinho ampliará o conjunto de argumentos para estabelecer e reforçar sua concepção de músico como aquele que modula a partir dos princípios da razão. O título do primeiro capítulo do livro I de Agostinho corrobora essa concepção de músico: *Quid de sono grammaticus et musicus doceant*.¹¹⁶ O músico, assim como o gramático, deve ser capaz de ensinar, o que pressupõe que o músico, considerado um *magister*, é aquele que detém o conhecimento teórico. Mais à frente, em *Mus. II, 2, 1*, Agostinho, após anunciar a forma como os gramáticos se utilizam da autoridade dos antigos no julgamento das quantidades das sílabas, alertando para o perigo das imprecisões decorrentes de tal forma de julgar, retoma com seu discípulo a importância do domínio da razão para o músico, que, diferente do gramático, deve estar atento às regras matemáticas que regem os versos.

M. Quamobrem **nos, cum rationes musicae persequendas susceperimus**, etiam si nescis quae syllaba corripienda, quae producenda sit; possumus tamen non impediri hac ignorantia tua, satisque habere, quod te animadvertisse dixisti alias syllabas correptiores, alias productiores. Quare illud nunc quaero, utrum sonus versuum aliquando te aliqua per aures voluptate commoverit.

D. Prorsus saepissime, ita ut nunquam fere sine delectatione versum audierim.

M. Si quis ergo in versu, quo audito delectaris, **eo loco quo ratio eiusdem versus non postulat**, vel producat syllabas, vel corripiat num eodem modo delectari potes?

D. Imo audire hoc sine offensione non possum.

M. Nullo modo igitur dubium est, quin te **in sono quo te delectari dicis, dimensio quaedam numerorum delectet, qua perturbata delectatio illa exhiberi auribus non potest**. (Mus. II, 2, 1-5 - grifos nossos)

M. É por esta razão que quando nos ocuparmos das regras da música, mesmo que não saibas qual sílaba deve ser longa, o teu desconhecimento não nos impedirá de prosseguir pois consegues perceber que algumas sílabas são mais breves e outras mais longas. Pergunto, então, se alguma vez o som dos versos já produziu algum deleite aos teus ouvidos.

D. Tantas vezes que quase nunca escuto um só verso sem me deleitar.

M. Logo, se alguém alonga ou abrevia as sílabas do verso que te agrada exatamente no lugar em que a regra do verso não permite, podes ainda ser deleitado da mesma maneira?

D. Muito pelo contrário, não posso ouvi-lo sem perturbação.

M. Por isso, sem dúvida, quando afirmas que o som te agrada, é uma determinada proporção numérica o que te agrada e, uma vez perturbada a proporção, já não consegue mais agradar aos teus ouvidos.

Agostinho define que aquilo que causa deleite aos ouvidos do ouvinte, da audiência é oriundo do respeito às determinadas proporções matemáticas, i. e a certa sequência rítmica, o que perturba decorre do desrespeito a essas proporções (*in sono quo te delectari dicis, dimensio quaedam numerorum delectet*). Assim, a percepção musical é a percepção matemática dos sons. Contudo, embora qualquer pessoa seja capaz de ouvir e seja perturbada por algum deslize métrico nos versos, apenas o verdadeiro músico, i.e. aquele que detém a *scientia* é que conseguirá identificar e explicar a quebra de uma determinada medida matemática. Nesse

¹¹⁶ O que o gramático e o músico ensinam sobre o som.

sentido, podemos ler no excerto, que o pensador considera músico apenas quem lida com as *rationes musicae*, o que aproxima, mais uma vez, a definição de Agostinho daquela de músico apresentada em *Inst. Mus.* I, 34, passagem por nós já outras vezes discutida, na qual Boécio define o terceiro *genus* de músico, o qual corresponde ao verdadeiro músico e cujo estabelecimento está fortemente relacionado à importância do julgamento racional dos sons.

Visto que em ambos os autores a razão é superior, a prática, desprovida da razão é mal vista, o que pode ser percebido na definição de músico tanto em Agostinho como em Boécio. Assim, ao retomarmos a definição boeciana tripla dos praticantes da arte musical, apenas quem conhece o uso da razão é considerado músico. Para reforçar essa ideia, antes de chegar à definição em si, Boécio parte da argumentação acerca da superioridade da razão em relação ao trabalho manual.

Nunc illud est intuendum, quod **omnis ars omnisque etiam disciplina honorabiliorem naturaliter habeat rationem quam artificium**, quod manu atque opere [-224-] exercetur artificis. Multo enim est maius atque auctius scire, quod quisque faciat, quam ipsum illud efficere, quod sciat; etenim artificium corporale quasi serviens **famulatur, ratio vero quasi domina imperat**. Et nisi manus secundum id, quod ratio sancit, efficiat, frustra sit. (*Inst. Mus.* I, 34, 224)

Agora se deve considerar que toda arte e toda disciplina têm a razão como naturalmente mais honrável do que a habilidade, porque esta última é praticada pela mão e pela obra dos artífices. É muito melhor e mais nobre saber o que faz cada um do que executar com as próprias mãos o que alguém sabe. Assim, as habilidades corporais servem como um escravo, enquanto a razão domina como senhora. A não ser que a mão opere de acordo com o que a razão determina, agirá em vão.

O substantivo *ratio* é usado por Boécio em contraste aos termos *artificium* e *actu*, os quais remetem a um caráter prático. Destacamos o peso que o pensador atribui à razão, atribuindo a ela um lugar de senhora que domina, enquanto aquele que apenas possui habilidades práticas, mas é desprovido da razão, é considerado escravo (*famulatur*). O pensador elabora em seguida mais um argumento para marcar a superioridade da razão trazendo uma questão ligada ao fazer musical.

Unde fit, ut speculatio rationis operandi actu non egeat, manuum vero opera nulla sint, nisi ratione ducantur. Iam vero quanta sit gloria meritumque rationis, hinc intellegi potest, quod ceteri ut ita dicam corporales artifices non ex disciplina sed ex ipsis potius instrumentis cepere vocabula. Nam citharoedus ex cithara, auloedus ex tibia, ceterique suorum instrumentorum vocabulis nuncupantur. **Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit**. (*Inst. Mus.* I, 34, 224, 11-19 - grifo nosso)

Daí decorre que a especulação racional não depende do ato de fazer. De fato, nenhuma obra das mãos existiria se não fosse guiada pela razão. É possível entender quão grandes são o mérito e a glória da razão a partir do fato de que os outros artífices, por assim dizer, de habilidades físicas, tomam seus nomes não da disciplina, mas dos seus próprios instrumentos. Então o citarista toma seu nome da cítara, o auletés do aulos, e os outros são chamados com os nomes dos seus instrumentos. Pelo contrário, é músico aquele que recebe para si a ciência do

canto, ponderando com a razão, não através da servidão do trabalho, mas através da autoridade da especulação.

A questão alegada por Boécio acerca da superioridade do músico em relação ao instrumentista está na própria forma de se referir a eles. Enquanto os executores de instrumentos são conhecidos pelo nome do instrumento que tocam, aquele que detém o poder da especulação (*imperio speculationis*) é chamado de músico, i.e. aquele que realmente detém a ciência da música. A seguir Boécio lança mão, ainda, de uma comparação emprestada da história para reforçar a superioridade da razão sobre o escravo refém da prática, completando o raciocínio que estabelece definitivamente o lugar de superioridade do músico frente ao instrumentista.

Quod scilicet in aedificiorum bellorumque opere videmus, in contraria scilicet nuncupatione vocabuli. Eorum namque nominibus vel aedificia inscribuntur vel ducuntur triumphi, quorum imperio ac ratione instituta sunt, non quorum opere servitioque perfecta. (Inst. Mus. I, 34, 224, 11-19)

Sem dúvida, nós vemos isso na construção dos monumentos e na recompensa das guerras, na contrária atribuição do vocábulo. Os monumentos são gravados ou os triunfos são celebrados com os nomes daqueles sob cuja autoridade e razão são obtidos, não com os nomes daqueles por cujo trabalho e servidão foram executados.

Com tais exemplos, Boécio consolida a superioridade do músico ante o instrumentista e, por conseguinte, da superioridade da razão sobre a prática. Percebemos, assim, que a definição boeciana de músico é a mesma de Agostinho. Como vimos no capítulo anterior, o bispo de Hipona, antes de Boécio, também recorre a um artifício similar, ao trazer a comparação do músico instrumentista que modula sem o domínio da *scientia* a animais, como em *Mus.* I, 5, 3-10, quando compara o instrumentista ao rouxinol (*luscinia*), ou em *Mus.* I, 6, quando os compara a gralhas (*picas*), papagaios (*psittacos*) e corvos (*corvos*), bem como, em *Mus.* I, 5, a audiência desprovida de *scientia* a ursos (*ursos*) e elefantes (*elephantos*) e demais espécies de animais selvagens (*alique nonnulla genera bestiarum*). Nestas passagens, ao se referir aos instrumentistas Agostinho alega que sua ação, desprovida da ciência musical, se resume a um artifício de imitação, memória e prática repetitiva, o que retira seu valor especulativo, mesmo que o resultado possa causar algum deleite.

A preocupação moral, como vimos insistindo, faz parte do caráter do músico, é o que o define também e sobretudo, não somente seu conhecimento técnico da *scientia musicae*. Nesse sentido, Agostinho discorre sobre a necessidade que tem aquele que lida com a música de saber se portar em cada ocasião. Como vimos em *Mus.* I, 4, 5, o músico deve perceber se o momento é oportuno para determinadas execuções musicais, pois, mesmo que toque, cante ou dance seguindo as regras com maestria, ainda assim, não estará alinhado com a moral musical, dado o desalinho com determinadas situações:

[...] **Fieri autem potest, ut ista numerositas atque dimensio delectet, quando non opus est**; ut si quis suavissime canens, et pulchre saltans, velit eo ipso lascivire, cum res severitatem desiderat: non **bene** utique numerosa modulatione utitur; id est ea motione quae iam **bona**, ex eo quia numerosa est, dici potest, male ille, id est incongruenter utitur. **Unde aliud est modulari, aliud bene modulari.** (Mus. I, 4, 5 - grifo nosso)

[...] Pode acontecer que tal presença e medida dos números acabem deleitando quando não for oportuno. Por exemplo, não faz bom uso da modulação numérica alguém que, por brincadeira, canta docemente e dança de maneira bela quando o assunto exige severidade, ou seja, um movimento que é bom por estar de acordo com os números pode ser considerado mau quando usado inadequadamente. Por isso uma coisa é “modular”, e outra coisa é “bem modular”.

Como temos visto, Boécio também entende que a música, enquanto *scientia*, possui relação com questões morais. Em *Inst. Mus.* I, 1, 179, 22-23 ele afirma declaradamente que [...] *musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit* "a música não se associa somente à especulação, mas também à moral"). Essa moral é marcada em Agostinho, ainda, pela recorrência ao exemplo dos histriões e demais instrumentistas dedicados ao teatro (*Mus.* I, 10-12), como aqueles que não conseguem acessar a *scientia* da disciplina musical já que o objetivo destes profissionais, ao tocar e cantar, está associado à busca por dinheiro e fama¹¹⁷ - caracterizada como certo oportunismo - e não pela especulação e elevação espiritual. Assim, o pensador conclui seu raciocínio:

M. Quando igitur mihi vel persuaseris vel ostenderis quemlibet histrionum non ideo illam, si quam habet facultatem, vel assecutum esse vel exhibere ut populo placeat propter quaestum aut famam; Concedam posse quemquam et musicae habere scientiam, et esse histrionem. Si autem perprobabile est, neminem esse histrionum qui non sibi professionis finem in pecunia seu gloria constituat ac proponat, fateare necesse est aut musicam nescire histriones [...] (Et quia ab aliis expetunt laudem et commoda et a nobis intellegentiam non expetunt, cum praeiudicant id quod vilis est, eo quod est carius, constat quia eius scientiam non habent).¹¹⁸

M. Então quando me demonstrares ou persuadires que um histrião não exhibe ou não conseguiu essa faculdade de agradar ao povo por causa da ganância ou da

¹¹⁷ Em Roma a profissão de músico podia ser bastante lucrativa. Segundo Sendrey (1974, p. 417-418), talvez mais do que na Grécia, a música como profissão era considerada como um importante elemento da economia romana. Na Grécia, educação musical geral era realizada em grupos, nos *kyklios choros*, que eram financiados pelo próprio estado e confiados a professores que eram funcionários públicos. (...) Em Roma, não havia instrução musical pública regulada pelo estado; qualquer coisa que um amante da música desejasse aprender tinha de ser ensinado por meio de professores particulares. (p. 417-418) Embora generalista, a afirmação de Sendrey revela a existência de uma prática musical lucrativa na sociedade grego-romana, porém, é necessário que se investigue mais a fundo esta questão dada sua complexidade e especificidade em cada período e em cada contexto.

¹¹⁸ De acordo com Vasconcelos (2002), encontramos em *Inst. Orat.* XII, 1, 25 uma invectiva de Quintiliano acerca de seu intento ao formar o orador. Tal como se lê na passagem trazida pela pesquisadora: O que eu quero é formar não mão-de-obra para tribunais, nem uma voz mercenária, e nem - para poupar termos desagradáveis - um advogado de muita utilidade nos litígios, desses que o vulgo chama de causídico, mas sim um homem que, além de preeminente, por seus dons naturais, ainda tenha cingido com entendimento profundo os tantos nobilíssimos saberes [...]. (*Non enim forensem quandam instituimus operam nec mercennariam vocem neque, ut asperioribus verbis parcamus, non inutilem sane litium advocatum, quem denique causidicum vulgo vocant, sed virum cum ingenii natura praestantem, tum vero tot pulcherrimas artis penitus mente complexum, datum tandem rebus humanis [...]*).

fama, se é que possui alguma, poderei concordar que alguém possa ter a ciência da música e ser um histrião. Mas, como é muito mais provável não existir um só histrião que não estabeleça e coloque o dinheiro e glória como finalidades de sua profissão, deverás confessar que os histriões não sabem de música [...] (Como buscam o louvor e as vantagens dos outros e não seguem a nossa forma de pensar, confirmam que não possuem a ciência porque, por causa do prazer, não conseguem julgar corretamente o que é vulgar).

Assim, resumindo nossa exposição, o instrumentista não detém necessariamente o conhecimento da razão para Agostinho e Boécio. Ambos aproximam aqueles que tocam instrumentos a escravos da prática, visto estarem desprovidos de *scientia*. Agostinho chega a compará-los a animais e em todos os exemplos de que lança mão o bispo de Hipona evidencia a ideia de que os instrumentistas são imitadores, como vimos acima. Tal imagem negativa daquele que executa a música é reforçada, ainda mais, pela longa reflexão acerca do interesse dos histriões e dos músicos do teatro por dinheiro e fama, tal como observamos no excerto acima. O interesse dos dois pensadores em seus tratados é a busca especulativa da verdade filosófica por meio do uso da razão musical, logo, só é considerado um verdadeiro músico, aquele que se dedica à disciplina da *musica scientia*, que pelo viés matemático permite o acesso à verdade e a elevação da alma.

4.2 O *exempla* de Boécio e Agostinho

No próêmio do livro I, Boécio enumera instrumentistas reais para exemplificar os efeitos maléficos e benéficos da arte musical na sociedade, relacionados ao deleite, à educação e até mesmo à cura e à conversão do estado de espírito. Tais exemplos servem para ilustrar os preceitos platônicos, citados, segundo Bower (1989), com base em *Timeu*, *República* e *Leis*. Então, como podemos ler em I,1:

Idcirco magnam esse custodiam rei publicae Plato arbitratur musicam optime moratam pudenterque coniunctam, ita ut sit modesta ac simplex et mascula nec effeminata nec fera nec varia. Quod Lacedaemonii maxima ope servavere, dum apud eos Thaletas Cretensis Gortynius magno pretio aditus pueros disciplina musicae artis imbueret. Fuit enim id antiquis in more diuque [-182-] permansit. Quoniam vero eis Timotheus Milesius super eas, quas ante reppererat, unum addidit nervum ac multipliciorem musicam fecit, exigere de Laconica consultum de eo factum est, quod, quoniam insigne est Spartiatarum lingua, .[lunate Sigma]. litteram in .P. vertentium, ipsum de eo consultum isdem verbis Graecis apposui:

Platão defende que constitui grande defesa de uma sociedade uma música prudentemente ajustada e de mais alta moral, de forma que seja modesta, simples e viril, e não efeminada, rude ou variada.¹¹⁹ Os lacedemônios seguiram esse princípio com grande empenho quando, entre eles, o cretense Taletas de Gortina, contratado com bom pagamento, iniciou as crianças na disciplina da arte musical. Esse era o costume entre os antigos e persistiu durante muito tempo. E quando

¹¹⁹ De acordo com Bower (1989) a passagem à qual Boécio se refere está em *República*, 399C.

Timóteo de Mileto adicionou uma corda às que previamente havia recebido e compôs uma música mais complicada, redigiu-se um decreto para expulsá-lo da Lacônia, decreto que transcrevo com os mesmos termos gregos; como a inscrição está na língua dos espartanos, a letra sigma é trocada pela ro, como bem conhecido

Como exemplo de um bom músico, virtuoso moralmente, Boécio cita outro músico e poeta famoso, o cretense Taletas de Gortina,¹²⁰ contratado, por um elevado preço, segundo o texto, para educar na arte musical as crianças de Esparta. É tido, no texto, como um bom exemplo de músico, dado o fato de ter ficado muitos anos na cidade com as referidas atribuições. Como exemplo de bons virtuosos, mas que podem corromper com sua prática, ele cita o emblemático caso de Timóteo de Mileto, famoso citaredo conhecido por acrescentar cordas à cítara e executar melodias de maneira virtuosística. Por meio do exemplo, Boécio pretende nos dar uma mostra, digamos, prática, do rigor que os gregos tinham com o controle de qualquer tentativa de alteração à ordem musical estabelecida.

Assim, introduz no texto uma lei que teria sido decretada em Esparta para a expulsão de Timóteo de Mileto¹²¹ que, ao acrescentar quatro cordas à sua lira, totalizando onze cordas, executava harmonias em modos que poderiam corromper a juventude, além de perverter as harmonias tradicionais, executadas em apenas sete cordas:

ΕΠΕΙΔΗ ΤΙΜΟΘΕΟΡ Ο ΜΙΛΕΣΙΟΡ ΠΑΡΑΓΙΝΟΜΝΟΡ ΕΝ ΤΑΝ ΑΜΕΤΕΡΑΝ ΠΟΛΙΝ ΤΑΜ ΠΑΛΑΙΑΝ ΜΩΑΝ ΑΤΙΜΑΚΔΕ ΚΑΙ ΤΑΝ ΔΙΑ ΤΑΝ ΕΠΤΑ ΧΟΡΔΑΝ ΚΙΘΑΡΙΗΖΙΝ ΑΠΟΤΡΕΘΟΜΕΝΟΡ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑΝ ΕΙΣΑΓΩΝ ΑΥΜΑΙΝΕΤΑΙ ΤΑΡ ΑΚΟΑΡ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΔΙΑ ΤΕ ΤΑΡ ΠΟΛΥΧΟΡΔΙΑΡ ΚΑΙ ΤΑΡ ΚΕΝΟΤΑΤΟΡ ΤΩ ΜΕΛΕΟΡ ΑΓΕΝΝΗ ΚΑΙ ΠΟΙΚΙΛΑΝ ΑΝΤΙ ΑΠΛΟΑΡ ΚΑΙ ΤΕΤΑΓΜΕΝΑΡ ΑΜΦΙΕΝΝΥΤΑΙ ΤΑΝ ΜΩΑΝ ΕΠΙ ΧΡΩΜΑΤΟΡ ΣΥΝΕΙΣΤΑΜΕΝΟΡ ΤΑΝ ΤΩ ΜΕΛΕΟΡ ΔΙΑΣΚΕΥΑΝ ΑΝΤΙ ΤΑΡ ΕΝΑΡΜΟΝΙΩ ΠΟΤ ΤΑΝ ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΟΝ ΑΜΟΙΒΑΝ ΠΑΡΑΚΛΗΘΕΙΣ ΔΕ ΚΑΙ ΕΝ ΤΟΝ ΑΓΩΝΑ ΤΑΡ ΕΛΕΥΣΙΝΙΑΡ ΔΑΜΑΤΡΟΡ ΑΠΡΕΠΗ ΔΙΕΣΚΕΥΑΚΑΤΟ ΤΑΝ ΤΩ ΜΥΘΩ ΔΙΑΣΚΕΥΑΝ ΤΑΝ ΤΑΡ ΣΕΜΕΛΑΡ ΟΔΥΝΑΡ ΟΥΚ ΕΝΔΙΚΑ ΤΩΡ ΝΕΩΡ ΔΙΔΑΚΚΗ ΔΕΔΟΧΘΑΙ ΦΑ ΠΕΡΙ ΤΟΥΤΟΙΝ ΤΩΡ ΒΑΣΙΛΕΑΡ ΚΑΙ ΤΩΡ ΕΦΟΡΩΡ ΜΕΜΨΑΤΤΑΙ ΤΙΜΟΘΕΟΝ ΕΠΑΝΑΓΚΑΖΑΙ ΔΕ ΚΑΙ ΤΑΝ ΕΝΔΕΚΑ ΧΟΡΔΑΝ ΕΚΤΑΜΟΝΤΑΡ ΤΑΡ ΠΕΡΙΤΤΑΡ ΥΠΟΔΙΠΟΜΕΝΩΝ ΤΑΡ ΕΠΤΑ ΟΠΩΡ ΕΚΑΚΤΟΡ ΤΟ ΤΑΡ

¹²⁰ De acordo com Barker (1984, p. 214, nota 66) Taletas é revestido de grande prestígio nos relatos da Antiguidade. Teria ajudado Licurgo no estabelecimento de uma ordem legal dos sons (Plut. *Lyc.* 4). Compunha música para a lira e é tido como inventor do ritmo característico de Creta, e da tradição cretense dos paeans (Strab. X.48, d; Porf. *Vito Pythag.* 32) Para mais detalhes sobre as obras antigas que servem de evidência para informações sobre os dois músicos citados cf. Meyer (2004), LUQUE et al. (2009), bem como Castanheira (2009). Mathiesen (1989, p. 38) também indica o *De musica* de Plutarco como importante fonte para informações sobre Taletas que, segundo o pesquisador, aparece entre outros nomes igualmente notórios como Xenodamus, Xenócrito e Píndaro. Embora Boécio não cite o episódio, sabe-se que Teletas é conhecido também por ter sido contratado para eliminar uma peste que assolava a cidade de Esparta no século VII a.C. (Plutarco. *Mus.* 1134B-C).

¹²¹ Timóteo de Mileto foi um famoso citaredo, reconhecido pela inovação na arte de seu instrumento. Rocha (2011, p. 230) afirma que “segundo algumas fontes, entre elas o verso 230 do fragmento 791 PMG, de *Os Persas*, ele teria aumentado o número de cordas da cítara das tradicionais 7 para 10, 11 ou 12, dependendo da fonte.”

ΠΟΛΙΟΡ ΒΑΡΟΡ ΟΡΩΝ ΕΥΛΑΒΗΤΑΙ ΕΝ ΤΑΝ ΣΠΑΡΤΑΝ ΕΠΙΦΕΡΕΝ ΤΙ
ΤΩΝ ΜΗ ΚΑΛΩΝ ΕΟΝΤΩΝ ΜΗ ΠΟΤΕ ΤΑΡΑΠΠΕΤΑΙ ΚΛΕΟΡ ΑΓΩΝΩΝ.¹²²

Quanto ao conteúdo moral que se pode deprender da lei espartana mostrada por Boécio, a ação de Timóteo de Mileto é considerada inadequada, pois, ao alterar a quantidade de cordas de sua cítara, produziu harmonias tidas como prejudiciais à moral e à educação dos jovens. A adição de cordas à cítara levou, então, o citaredo a praticar em Esparta um tipo de música com um virtuosismo excessivo, que, para Platão, é o que deve ser evitado, uma música efeminada e complexa.¹²³

O episódio contido na lei espartana trazida por Boécio evidencia ainda uma situação já discutida por Agostinho em seu *De Musica* na busca pela definição do verdadeiro músico. O bispo de Hipona afirma que [...] *Fieri autem potest, ut ista numerositas atque dimensio delectet,*

¹²² Tradução de Castanheira (2009) a partir da tradução de Bower (1989): "Como Timóteo de Mileto, vindo para a nossa cidade, desonrou a música antiga e, rejeitando a melodia da lira de sete cordas, corrompeu os ouvidos dos jovens através da introdução de uma variedade de sons; como, com o aumento das cordas e com a inovação na melodia, tornava a música efeminada e complexa ao invés de simples e uniforme (ao compor sua melodia no gênero cromático no lugar do enarmônico, usando a variação antistrófica); e como, convidado ao Festival de Eleusis em honra de Deméter, compôs um poema impróprio para a ocasião (que descrevia aos nossos jovens as dores de Sêmele no nascimento de Baco, sem a devida reverência e decoro); por tudo isso fica resolvido que os Reis e os Éforos devem censurar Timóteo e obrigá-lo a cortar, das onze cordas, as supérfluas, voltando às sete, para que todos os homens, vendo a severidade da nossa cidade, sejam desencorajados de introduzir em Esparta qualquer coisa que não seja bela, ou que não condiga com a virtude e à honra."

Curioso notar que essa é a única passagem do texto boeciano que é registrada em grego sem tradução para o latim, destoando, portanto, da forma como Boécio cita as obras gregas ao longo do *De Institutione Musica*, com termos já transliterados ou vertidos para o latim. Acreditamos que seria esse um artifício do autor para aumentar a legitimidade da história, trazendo a lei no idioma original, à guisa de documento. Há divergências na grafia de algumas letras entre as edições apresentadas por Friedlein (1867), Meyer (2004), Castanheira (2009), Luque et al. (2009), que foram consultadas por nós. Os dois últimos trazem interessantes notas acerca das dificuldades para a tradução desse texto. Luque et al. (2009, p.68) atribui os problemas de grafia a possível distração dos copistas no processo de transmissão e indica outras edições que também comentam os problemas de grafia e que propõem possíveis correções e traduções. Castanheira (2009, p. 56) acrescenta aos motivos dos erros ortográficos uma possível ignorância dos escribas quanto ao grego e aponta com mais exatidão as possíveis trocas de letras que são possíveis de identificar no texto, tal como encontramos também em Bower (1989). Todos aceitam que Boécio tenha extraído a referida lei de uma obra perdida de Nicômaco.

¹²³ A referência feita por Boécio ao episódio ocorrido com Timóteo de Mileto, ecoa as afirmações que podemos encontrar nas *Leis* (3, 700a8-e4), de Platão, reforçando não só a influência platônica sobre Boécio, como a defesa que o pensador tardo-antigo faz acerca da necessidade de controle da música praticada na sociedade. [...] μετὰ δὲ ταῦτα προιοντος τοῦ χρόνου ἄρχοντες μὲν τῆς ἀμούσου παρανομίας ποιηταὶ ἐγίνοντο φύσει μὲν ποιητικοί, ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον, βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ' ἡδονῆς, κεραυνύντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίωνας διθυράμβοις, καὶ αὐλωδίας δὴ ταῖς κιθαρωδίας μιμούμενοι καὶ πάντα εἰς πάντα ξυνάγοντες, μουσικῆς ἄκοντες ὑπ' ἀνοίας καταψευδόμενοι, ὡς ὀρθότητα μὲν οὐκ ἔχει οὐδ' ἡντινοῦν μοθικὴ, ἡδονὴ δὲ τῆ τοῦ χαίροντος, εἴτε βελτίων εἴτε χείρων ἂν εἴη τις κρίνοιτο ὀρθότητα.(...) porém, mais tarde, com o passar do tempo, surgiram poetas os quais, como líderes de ilegalidade não musical, pensando serem poéticos por natureza, eram ignorantes quanto ao que era justo e lícito para a Musa; e estando eles enlouquecidos e demasiadamente possuídos por um espírito de prazer, misturaram cantos fúnebres com hinos e louvores com ditirambos, e imitavam a música de *aulos* com a música da cítara, e, ainda, misturavam todo tipo de música com todos os outros; assim, por meio de sua insensatez, eles involuntariamente deram falso testemunho contra a música, como uma coisa sem qualquer padrão ou correção, da qual o melhor critério é o prazer do ouvinte, seja ele um homem bom ou ruim. (Tradução feita por nós com base na versão para o inglês que consta em Mathiesen (1989, p. 27).

quando non opus est [...] (*Mus.* I, 4, 5).¹²⁴ Timóteo de Mileto teria se deixado levar pela fama e incorrido em grave crime ao compor um poema impróprio na ocasião do Festival de Elêusis em honra de Deméter, para o qual foi convidado a participar, episódio que levou ao decreto de sua expulsão da cidade. Assim, devido à sua extrema habilidade, mas ausente de *scientia*, acabou por deturpar o modo moralmente aceito de fazer música.

Boécio explicita sua opinião acerca de como a música teria sido deturpada em algum momento até chegar a sua época já bastante diferente daquela tida como ideal por ele.

Fuit vero pudins ac modesta musica, dum simplicioribus organis ageretur. Ubi vero varie permixteque tractata est, amisit gravitatis atque virtutis modum et paene in turpitudinem prolapsa minimum antiquam speciem servat. (*Inst. Mus.* I, 1, 181)

Foi, de fato, poderosa e mesurada a música, quando era executada com instrumentos particularmente simples. Por outro lado, quando foi manipulada de forma variada e promíscua, perdeu a medida da seriedade e da virtude, tendo resvalado na quase torpeza, de modo algum mantém seu antigo porte.

Por fim, o pensador tardo-antigo inicia uma enumeração de outros músicos, como exemplos positivos de casos da Antiguidade nos quais a música foi utilizada beneficentemente. Casos de cura pela música e abrandamento da fúria de indivíduos a partir da arte musical, são apresentados. O primeiro caso citado é o de Pitágoras, que será analisado por nós mais adiante, numa cena na qual teria aplacado a fúria de um jovem que ameaçava invadir a casa de uma mulher. As próximas histórias são as de Terpandro¹²⁵ e Arion de Metina¹²⁶ que, segundo Boécio, salvaram lésbios e jônios de gravíssimas enfermidades com o auxílio do canto. Da mesma forma, é atribuído a Ismêneas de Tebas o feito de ter curado os beócios de terríveis dores ciáticas com o uso de modos musicais. São citados ainda Empédocles, que abrandava com a

¹²⁴ [...] Pode acontecer que tal presença e medida dos números acabem deleitando quando não for oportuno. [...]

¹²⁵ De acordo com Luque et al. (2009) Terpandro é um famoso poeta lírico e músico grego, em atividade no século VII a. C. Kivilo (2010) também destaca a fama de Terpandro como citaredo e sua vitória em diversos concursos musicais, bem como sua influência na poesia lírica. De acordo com o pesquisador, o músico parece ter estado em Esparta, em algum momento de sua carreira musical, o que nos parece talvez se conectar aos exemplos de Timóteo de Mileto e Taletas de Gortina. Para informações mais detalhadas sobre Terpandro veja Kirvilo (2010, p. 135-166) e ainda Kubatski, Jana. *Musikalischer Wettstreit in der griechischen Antike: Von Konkurrenz und sozialer Bindung. Archäologie in Deutschland Sonderheft: Musikarchäologie Klänge der Vergangenheit*: Theiss, 2015, pp. 78-84.

¹²⁶ No entanto algo nos chama a atenção. Embora enumere vários músicos famosos faltam em sua lista nomes como os de Orfeu, Museu ou referências ao próprio deus Apolo e a relação desses nomes famosos com seus feitos. Num primeiro momento poderíamos pensar num cuidado de Boécio em evitar personagens mitológicos e tentar se ater apenas a músicos tidos como reais no contexto grego. Porém, se assim fosse, o nome de Arion não devia constar de sua lista, visto estar relacionado a histórias da mitologia bastante evidentes na literatura grega, como, por exemplo, a ajuda de Apolo para sua fuga com ajuda de golfinhos rumo a Corinto. Outra possibilidade seria pensarmos no estreito vínculo entre Orfeu e os mistérios órficos, aceito pelo neoplatonismo tardio, tal como verificamos na obra de Proclo, Jámblico e Macróbio, por exemplo. Dado o contexto cristão de Boécio, pode ser que o autor tenha optado por não dar tanta ênfase ao músico mítico, embora o cite em I, 20, atribuindo a Nicômaco a afirmação. Portanto, o autor pode ter omitido o personagem a fim de afastar seu compêndio de uma filiação órfica mais evidente.

música a fúria de um seu convidado que ameaçava outro homem com a espada e Demócrito que, segundo Boécio, ensinou o médico Hipócrates sobre a alteração dos batimentos cardíacos pela música (*Inst. Mus.* I, 1, 186, 4-8).

O pensador inclui em sua lista de efeitos exercidos pelos músicos sobre o corpo e a mente um uso terapêutico da música atribuído aos pitagóricos:

In tantum vero priscae philosophiae studiis vis musicae artis innotuit, ut Pythagorici, cum diurnas in somno resolverent curas, quibusdam cantilenis uterentur, ut eis lenis et quietus sopor inreperet. Itaque experrecti aliis quibusdam modis stuporem somni confusionemque purgabant, id nimirum scientes quod tota nostrae animae corporisque compago musica coaptatione coniuncta sit. (*Inst. Mus.* I, 1, 185, 26-29; 186, 1-4)

A tal ponto era conhecida a força da arte musical nos estudos da filosofia antiga, que os pitagóricos, quando queriam se libertar das preocupações do dia com o sonho, usavam certas canções para que se apoderasse deles um suave e tranquilo torpor quando se levantavam, purgavam a tonteira e a confusão do sono com modos diferentes, pois sabiam com certeza que toda a engrenagem de nossa alma se une com um ajuste musical.

O pensador atribui aos pitagóricos um tamanho domínio sobre a música, eles seriam capazes de controlar a força (*vis*) da arte musical (*musicae artis*) e, a partir da escolha e execução de determinadas canções, manipular o sono desejado, bem como se livrar do torpor matinal ao acordarem. Como vimos anteriormente, o livro I de *De Institutione Musica* é fortemente marcado por uma base teórica pitagórica, a qual é evidenciada, ainda mais fortemente, a partir dos exemplos terapêuticos de manipulação da música citados por Boécio no proêmio. A base neoplatônica do tratado musical também está identificada no excerto acima. Heilmann (2007) explica que a afirmação de que o mecanismo da alma está ajustado por uma medida musical, em *Inst. Mus.* I, 1, relacionada ao conhecimento pitagórico de manipulação do estado de espírito ao dormir e ao acordar deixa transparecer uma crença na elevação da alma por meio da filosofia, bastante difundida nas obras do neoplatonismo tardio.

Ao final do capítulo, Boécio apresenta a conclusão de sua longa explanação com uma pergunta: *Sed quorsum istaec?* ("Mas com que objetivo tudo isso foi dito?") E a resposta é a confirmação da união da alma e do humano à harmonia:

Quia non potest dubitari, quin nostrae animae et corporis status eisdem quodammodo proportionibus videatur esse compositus, quibus armonicas modulationes posterior disputatio coniungi copularique monstrabit. (*Inst. Mus.* I, 1, 186, 9-12)

Para que não se possa duvidar de que o estado de nossa alma e de nosso corpo, como parece, é regulado de alguma forma pelas mesmas proporções com as quais, segundo exposição posterior mostrará, estão unidos e ligados os arranjos de notas que formam a melodia.

Ao reforçar a ideia da união do corpo e da alma às proporções musicais, é possível identificar a influência da *Teologia Aritmética* de Nicômaco e “uma compilação neoplatônica sobre o mistério dos números e das proporções e que, provavelmente, veio da escola de Jâmblico ou de Proclo” (CHADWICK, 1981, p. 72)¹²⁷. Marenbon (1998) destaca ainda que os exempla de Boécio, ajudam a consolidar seu argumento do poder que a música exerce sobre o ser humano e é mais uma evidência da relação que o pensador estabelece entre a música humana e música cósmica.

Antes do encerramento do proêmio, um último caso da influência da música sobre os homens é demonstrado. O autor cita o poder da música na guerra, exemplo recorrente na tradição literária romana.¹²⁸

Nonne illud etiam manifestum est, in bellum pugnantium animos tubarum carmine accendi? Quod si verisimile est, ab animi pacato statu quemquam ad furorem atque iracundiam [-187-] posse proferri, non est dubium quod conturbatae mentis iracundiam vel nimiam cupiditatem modestior modus possit adstringere.

Acaso não é também manifesto que os ânimos dos que combatem em guerra se engrandecem com o som das trombetas? E, se é verossímil que uma pessoa possa ser transportada de um estado de ânimo pacífico à loucura e à ira, não é duvidoso que um modo mais modesto pode aplacar a ira e a excessiva paixão de uma mente perturbada.

A partir do poder da música de encorajar os combatentes na guerra, Boécio novamente demonstra que o homem está unido à música de tal maneira que não pode ficar alheio a sua influência. A lista de músicos que Boécio apresenta e a carga moral revelada a partir de suas relações com a música ressaltam a importância, também assinalada por Platão, do controle e do cuidado em relação à música que será praticada no cotidiano. Nesse sentido, a figura do instrumentista e dos cantores citados pelo filósofo tardo-antigo parecem vir como um conjunto de *exempla* daqueles que executam sua música de maneira condizente com a razão e as leis da música mais antiga, referenciada como a mais próxima da perfeição moral e alertar contra os músicos que, como no caso de Timóteo de Mileto, devem ser excluídos ou proibidos de tocar.

Os *exempla* de Boécio são apresentados como provas do poder da música sobre os seres e da evidência do funcionamento da *musica humana*. Agostinho também cita seus músicos, Asclepiade, Arquíloco e Safo, com o peso de poetas fundadores de certos tipos de

¹²⁷ [...] a Neoplatonic compilation on the mystery of numbers and ratios which is likely to have come from the school of either Iamblichus or Proclus.

¹²⁸ A menção à tuba e seu poder de incitar a coragem na guerra é verificada em diversos autores romanos da Antiguidade, tais como Vitrúvio (*De Architectura*, I, 8.), Vegécio (*Epitoma rei militaris*, 5,3), Júlio César (*Bellum ciuile*, II, 35) e Quintiliano (*Inst.* I, 10,14). Já no período tardio, Marciano Capela (*De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX, 925). Para outros autores e acerca da música bélica romana veja MENDES, M. *Os sentidos da música na Roma Antiga*. (Dissertação de Mestrado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

versos (*De Musica*, II, 14). Diferente de Boécio, Agostinho não menciona feitos ou histórias dos poetas citados.

Como vimos acima, os diversos músicos trazidos por Boécio em seu proêmio do livro I, a fim de exemplificar, com personagens reais, os efeitos da música sobre a humanidade, estão fortemente unidos às questões morais acerca da execução musical. Porém, um deles nos chama atenção visto o destaque que o pensador dá a ele ao longo do livro I. Sigamos agora para a última análise acerca dos músicos de Boécio. Investiguemos o caso de Pitágoras.

4.2.1 Pitágoras, o músico ideal?

Investigaremos agora a representação de Pitágoras na obra musical de Boécio. Tal como pudemos ver, a teoria harmônico-pitagórica é explicada e comparada com as de outros pensadores ao longo do *De Institutione Musica* e o autor citado diversas vezes ao longo do tratado musical. Nos interessa agora analisar as duas histórias que Boécio traz acerca do fundador do pitagorismo, a fim de investigarmos como é feita sua representação que nos parece caracterizar, personificar o músico que representaria o terceiro gênero de músico proposto por Boécio em *Inst. Mus.* I, 34, 225, 7-15, e se ela pode revelar algo acerca da concepção boeciana de um Pitágoras músico, ou seja, além de deter os conhecimentos teóricos, o Pitágoras de Boécio também consegue agir musicalmente.

A primeira história que Boécio apresenta não é comumente encontrada nos tratados gregos e consta do proêmio do livro I (1, 184-185) do *De Institutione Musica*. Vamos dividi-la em duas partes a fim de tornar mais clara nossa análise. Na primeira parte, Boécio exemplifica como a música pode alterar os ânimos dos ouvintes com a narrativa popular de que Pitágoras teria acabado com uma briga ao solicitar que a *tibicina* que tocava perto de uma contenda alterasse o tipo de música executada, apacando a ira de do jovem irado:

Vulgatum quippe est, quam **saepe** iracundias cantilena represserit, quam multa vel in corporum vel in animorum affectionibus miranda perfecerit. **Cui enim est illud ignotum**, quod Pythagoras ebrium [-185-] adolescentem Tauromenitanum **subphrygii modi sono incitatum spondeo succinente** reddiderit mitiorem et sui compotem? Nam cum scortum in rivalis domo esset clausum atque ille furens domum vellet amburere, cumque Pythagoras stellarum cursus, ut ei mos, nocturnus inspiceret, ubi intellexit, **sono phrygii modi incitatum** multis amicorum monitionibus a facinore noluisse desistere, mutari modum praecepit atque ita furentis animum adolescentis ad statum mentis pacatissimae temperavit. [...] (*Inst. Mus.* I, 1, 184-185 - grifo nosso)

Com efeito, é conhecimento comum que frequentemente uma canção refreou iras, e que muitas maravilhas fez nas disposições dos corpos e das almas. Quem desconhece que Pitágoras, cantando um espondeu, tornou mais sossegado e dono de si um jovem ébrio de Taormina, que havia se excitado pelo som do modo frígio?

Nessa ocasião, uma prostituta havia se trancado na casa de um rival e o jovem, furioso, queria incendiar a casa. Pitágoras, segundo seu costume, estava examinando o curso noturno das estrelas e, quando percebeu que o jovem, incitado pelo som do modo frígio, mesmo com muitos conselhos dos amigos não queria desistir de seu feito, ordenou trocar o modo e, assim, aplacou o ânimo do jovem enfurecido até um estado de mente muito pacífico. [...]

Antes de entrar na história propriamente dita, Boécio evidencia que seria de conhecimento comum (*Vulgatum quippe est*) o poder que as canções têm de reprimir a ira e mudar a disposição do corpo e da alma. Nesse ponto destacamos o uso do advérbio *saepe* (com frequência, frequentemente, repetidas vezes), o qual reforça a ideia de que é possível perceber esse poder da música sobre os homens de maneira recorrente. Para exemplificar e justificar seu argumento, Boécio narra a história de Pitágoras, que, segundo inferimos pela interrogativa retórica que a introduz (*Cui enim est illud ignotum*), era de amplo conhecimento popular. Pitágoras estaria passando ao acaso, observando o movimento dos astros, quando percebeu uma situação conflituosa, motivada, segundo considerou o filósofo, pelo tipo de música que estava sendo executado por uma flautista próximo à contenda. Para Pitágoras, o jovem protagonista da briga estava irado por influência do modo frígio que estava sendo executado por músicos que estavam próximos à cena violenta (*subphrygii*¹²⁹ *modi sono incitatum e sono phrygii modi incitatum.*)

Pitágoras identifica rapidamente que o problema da violência do jovem estava no tipo de música que era tocado naquele momento e canta o modo espondeu (*spondeo succinente*), acalmando o ânimos do envolvidos e resolvendo a situação. O fato de Pitágoras cantar parece bastante peculiar quando comparamos esta versão boeciana dessa história com versões presentes em outros autores, nas quais não encontramos referência ao fato de Pitágoras ter cantado. O próprio Boécio cita uma delas e informa que são diferentes. Na sequência de sua narração, o filósofo apresenta uma versão ciceroniana do mesmo relato, identificada por ele como pertencente à obra *De consiliis suis*¹³⁰ de Cícero. Então, tal como lemos em *De Institutione musica*, de Boécio:

Quod scilicet Marcus Tullius commemorat in eo libro, quem de consiliis suis¹³¹ composuit, aliter quidem, sed hoc modo: "Sed ut aliqua similitudine adductus maximis minima conferam, ut cum vinolenti adulescentes tiliarum etiam cantu,

¹²⁹ Bower (1989) propõe que se leia *sub phrygii* atribuindo essa forma a algum erro de copistas que acabou sendo difundido em alguns dos manuscritos que chegaram até nós.

¹³⁰ De acordo com Bower (1989) e Meyer (2004) *De consiliis suis* não chegou até nós, o que impossibilita compararmos o texto boeciano com o original de Cícero. Porém, Luque et al. (2009) e Koller (1981) indicam um fragmento dessa obra (*De consiliis suis*: fragm., p. 303 Klotz)

¹³¹ Observamos aqui que, mais uma vez, Boécio, ao citar Cícero, identifica a obra da qual extraiu a citação. Essa forma é diferente daquela utilizada pelo autor quando remete a fontes gregas, para as quais cita apenas o nome do pensador sem identificar a obra.

ut fit, instincti mulieris **pudicae** fores frangerent, admonuisse **tibicinam** ut **spondeum caneret Pythagoras dicitur**. (Inst. Mus. I, 1, 184-185 - grifo nosso)

Certamente, Marco Túlio, no livro De consiliis suis, recorda isso de outro modo, como se segue: Mas, como conduzido por alguma semelhança, comparei coisas pequenas a grandiosas. Diz-se que, quando uns jovens embriagados intentavam romper as portas da casa de uma mulher honrada, estimulados, como acontece, pelo som dos auloi, Pitágoras, aconselhou ao auletés que tocasse um ritmo espondeu. E, quando ele o fez, amenizou a petulância enfurecida dos jovens com a lentidão dos sons e o tom grave da canção.

Nesta versão de Cícero, trazida por Boécio, alguns detalhes nos chamam a atenção. A figura de uma *tibicina*¹³² aparece na passagem e ela é quem recebe o comando de Pitágoras para alterar o modo musical que está sendo executado. Cícero alega, ainda, ser pudica (*pudicae*) a moça que está sendo atacada e não uma prostituta (*scortum*), como afirma Boécio, em sua versão. Por fim, percebemos também que Cícero atesta serem vários jovens embriagados que tentam invadir a casa da garota, enquanto Boécio conta que apenas um dos jovens estava bêbado e intentava contra a jovem, enquanto os amigos o admoestavam para que parasse.

Dentre as diferenças percebidas nestas duas versões apresentadas pelo próprio pensador tardo-antigo no mesmo parágrafo, uma nos interessa em especial. Boécio afirma, na em sua versão da história, que o próprio Pitágoras teria entoado uma melodia em espondeu, já na versão ciceroniana citada por ele, Pitágoras apenas dá a ordem para que a *tibicina* mude o tom da melodia. Esta é, a nosso ver, uma possível evidência de que há em *Inst. Mus. I, 1, 184* uma tentativa de Boécio de caracterizar Pitágoras como o músico ideal, visto que ele representa o filósofo como alguém que detém o conhecimento teórico da música e que consegue, numa situação de necessidade, não só identificar e avaliar o tipo de música que está sendo executado e solicitar com propriedade ao músico que altere o modo que está sendo executado, mas também ele é igualmente capaz de tocá-la, como inferimos em *Pythagoras ... spondeo succinente*.

Segundo Bower (1989), há ainda outros três autores, além de Cícero, nas quais essa narração aparece. É possível encontrá-la na *Institutio Oratoria* (I, 10,32) de Quintiliano, em *Contra Iulianum* (V, 5, 23) de Agostinho de Hipona, e em Προς Μουσικους (VI, 7-8), de Sexto Empírico, e nelas também não vemos a representação de Pitágoras como um executor musical. Chamamos a atenção para o fato de esse relato não aparece nos manuais gregos produzidos no

¹³² Tocadora de tibia. Atentamos, como temos feito em nossos trabalhos, por exemplo em Mendes (2007), para as imprecisões nas traduções dos nomes dos instrumentos musicais. Na tradução de Castanheira (2009) a solução de verter *tibia* para *aulos* e *tibicina* por *auletés* (mudando ainda o gênero feminino para o masculino), tornam imprecisa a definição, tanto do instrumento, como do instrumentista. Por mais que haja semelhanças entre estes instrumentos, defendemos a fidelidade ao contexto de cada um. A pesquisadora parece seguir aqui a solução de Bower (1989) que também traduz *tibia* e *tibicina* por *aulos* e *auletés*, respectivamente. Luque et al. (2009) mantém *tibia* e *tibicina*. Meyer (2004) também segue a versão de Bower (1989). Nenhum dos pesquisadores comenta as diferenças entre a versão de Boécio e a de Cícero, ou qualquer das outras possíveis fontes boecianas para esta passagem, com exceção de Bower (1989) que chega a identificá-las, mas não apresenta seu conteúdo.

período anterior à era cristã, Sexto Empírico é um autor do século II d.C, e que, segundo Greaves (1986), parece ter vivido um bom tempo em Roma, além de Alexandria e Atenas. Logo, essa história trazida por Boécio no parece ter sido mais difundida a partir da era cristã e entre os romanos.

Começamos nossa exposição por Agostinho de Hipona, que, como comentamos acima, não cita a história pitagórica em seu *De Musica*, mas sim em *Contra Iulianum* (V, 5, 23), em que encontramos a mesma narrativa atribuída pelo pensador a Cícero, tal como faz Boécio. Aqui, Agostinho em sua invectiva contra o bispo Juliano, considerado herético por defender o pelagianismo,¹³³ introduz a anedota pitagórica após uma admoestação acerca do poder de persuasão de seu rival.

23. [...] Aures quoque hominis quomodo ei subderes invenisti, et erexisti ejus vetustissimum quidem, sed plane gloriosissimum titulum, commemorans quod in expositione **Consiliorum suorum** Tullius posuit: “Quia cum violenti adolescentes tiliarum etiam cantu, ut fit, instincti, mulieris pudicae fores frangerent; admonuisse tibicinam, ut spondeum caneret, Pythagoras dicitur: quod cum illa fecisset, tarditate modorum et gravitate cantus illorum furentem petulantiam resedisse. (Contra Iulianum, V, 5, 23)

23. [...] Você encontrou um meio de submeter os ouvidos dos homens ao seu reino, ressuscitando um antiquíssimo e gloriosíssimo título, quando repete a exposição de Cícero em seus Conselhos: Quando, como acontecem algumas vezes, jovens violentos, instigados pelo som de túbias começaram a quebrar a porta da casa de uma pudica mulher, é dito que Pitágoras admoestou à tibicina que tocasse um spondeu: tendo ela feito isso, com o modo mais vagaroso e o som mais grave, a fúria e a petulância foram abandonadas.¹³⁴

Alguns detalhes nos chamam a atenção. O modo frígio, citado por Boécio, não aparece nesta versão agostiniana, que parece ser apenas a reprodução do trecho da obra de Cícero, também nomeada por Agostinho (*Consiliorum suorum*), e aqui Pitágoras ordena à *tibicina* que passe a executar o modo spondeu, tal como conferimos na obra boeciana, no trecho em que remete a Cícero. Mais uma vez confirmamos a caracterização do modo spondeu (*spondeum*) como mais adequado, já que é utilizado para refrear os ímpetos e acalmar o espírito. Na versão de Agostinho, assim como na ciceroniana tal como reportada por Boécio, a moça ameaçada é caracterizada como pudica.

¹³³ Segundo Wetzel (2006, p. 51-52) o pelagianismo foi um movimento fundado pelo asceta Pelágio, um nativo romano-bretão, ativo em Roma por volta do século V. Pelágio exortava os cristãos a transcender a mediocridade moral e exaltar esta ação como sinal de exemplar de perfeição. O bispo herético fugiu de Roma, seguido por membros da aristocracia convertido a seu movimento religioso. Reorganizou sua seita em Cartago com ajuda de seu discípulo Celestino. Dentre suas críticas estavam a negação ao batismo infantil e a negação do pecado original.

¹³⁴ Tradução nossa com base na tradução inglesa de Schumacher (2004).

Trazemos agora a *Institutio Oratoria* de Quintiliano. Antes de entrar na narração do conto pitagórico em si, Quintiliano, em I, 10, 31,¹³⁵ faz um julgamento acerca da preferência que deve ser dada a determinados tipos de música e a certos instrumentos que, segundo Cameron (2005), estão relacionados a questões morais, já que podem fazer bem ou mal ao caráter. Somente após essas considerações é que o gramático segue para a passagem da referida história em I, 10, 32:

XXXII. Nam et Pythagoran accepimus concitatos ad vim pudicae domui adferendam iuvenes iussa mutare in spondium modos tibicina composuisse, et Chrysippus etiam nutricum illi quae adhibetur infantibus adlectationi suum quoddam carmen adsignat. (Inst. Orat. I, 10, 32)

32. De fato, sabemos que também Pitágoras dispôs que, para acalmar jovens prestes a levar a violência a uma casa honesta, sua tocadora de flauta alternasse a cadência para a de espondeus; e Crisipo destinou determinada composição sua ao acalanto das nutrizes, usado para tranquilizar as crianças.¹³⁶

Já numa primeira leitura podemos notar que a história, na versão de Quintiliano, é narrada de forma bem mais curta que em Boécio, resumindo-se a duas linhas. A brevidade com que o autor trata essa história pode ser uma evidência de sua difusão no contexto romano. Aqui também aparece a figura de uma *tibicina* que recebe o comando de Pitágoras para que toque o modo espondeu. Verificamos também que o gramático afirma que jovens, no plural (*iuvenes*), e não apenas um, tentavam invadir a casa da moça, que é apresentada ainda como *pudica*, seguindo a narrativa de Cícero, enquanto na versão boeciana ela é uma prostituta. Outra diferença importante é que Quintiliano, assim como o trecho ciceroniano reproduzido por Boécio, cita apenas o modo que acalmou os jovens (*spondium modos*) sem nos informar qual modo estava sendo tocado antes, informação que Boécio deixa clara como sendo o frígio em sua própria versão. Quintiliano finaliza a passagem acrescentando a informação de que Crisipo

¹³⁵ XXXI. *Quamvis autem satis iam ex ipsis quibus sum modo usus exemplis credam esse manifestum quae mihi et quatenus musice placeat, apertius tamen profitendum puto non hanc a me praecipere quae nunc in scaenis effeminata et in pudicis modis fracta non ex parte minima si quid in nobis virilis roboris manebat excidit, sed qua laudes fortium canebantur quaque ipsi fortes canebant: nec psalteria et spadicas, etiam virginibus probis recusanda, sed cognitionem rationis, quae ad movendos leniendosque adfectus plurimum valet.* (31. Contudo, embora pelos próprios exemplos, que há pouco usei, eu creia ter ficado evidente que tipo de música e até que ponto eu aprecie, julgo dever declarar com mais clareza que a música recomendada por mim não é aquela que atualmente se apresenta nos teatros efeminada e depreciada por movimentos lascivos, e que destruiu, não em parte mínima, o que nos restava de energia viril, mas aquela pela qual eram celebrados os elogios dos heróis e com a qual os próprios heróis cantavam. Também não recomendo cítaras-psaltério nem alaúdes, recusáveis também para as moças honestas, mas aconselho o conhecimento racional, que tem muito valor para acionar ou acalmar as emoções.) Mais uma vez, chamamos a atenção para os termos “cítara-psaltério” e “alaúdes” utilizados por Bassetto, visto que, com esta solução, incorremos em anacronismo, visto que o alaúde e o saltério são instrumentos posteriores e que não correspondem aos pretendidos correlatos traduzidos pelo estudioso.

¹³⁶ Tradução são de Bassetto (2015). Lembramos que a opção do uso do termo “flauta” para *tibia* é imprecisa, visto que o princípio de funcionamento de tais instrumentos é diferente.

usou o mesmo modo (que entendemos ser o espondeu) para ajudar nutrizes a acalmarem crianças, o que reforça o poder terapêutico do modo espondeico.

Embora Quintiliano não traga o modo frígio em sua história acerca de Pitágoras, ele o menciona num relato seguinte (*Inst. Or.* I, 10, 32-33), no qual trata da condenação de um *tibicen* que tocava durante um sacrifício.¹³⁷ Ao tocar seu instrumento utilizando o modo frígio um acidente terrível aconteceu:

Est etiam non inerudite ad declamandum ficta materia, in qua ponitur tibicen, qui sacrificanti Phrygium cecinerat, XXXIII. acto illo in insaniam et per praecipitia delato accusari quod causa mortis extiterit: quae si dici debet ab oratore nec dici citra scientiam musices potest, quomodo non hanc quoque artem necessariam esse operi nostro vel iniqui consentient? (*Inst. Orat.* I, 10, 32-33)

Há também um fato lendário, não rude para ser declamado, em que aparece um tocador de flauta, que havia tocado uma melodia frígia enquanto se fazia um sacrifício. 33. Devido a esse fato, o que sacrificava teve um acesso de loucura e se atirou num precipício; o tocador de flauta foi acusado de ter sido a causa da morte. Caso um orador devesse assumir essa causa, não poderia assumi-la sem o conhecimento da música. Como então até os discordantes não concordarão que essa arte também é necessária ao nosso trabalho?¹³⁸

Por fim, observemos agora o conteúdo encontrado em Προς Μουσικούς de Sexto Empírico. Antes de iniciar a história, o médico faz uma introdução acerca de certos ditos sobre música, assim como faz Quintiliano, lembrando que isso é dito pela maioria, mais uma vez transmitindo a ideia de que tanto a história acerca de Pitágoras, como os elementos musicais apresentados são de conhecimento de muitos.¹³⁹

7. Ὁ γοῦν Πυθαγόρας μειπάκια ὑπὸ μέθης ἐκβεβακχυμένα ποτὲ θεασάμενος ὡς μηδὲν τῶν μεμνηνόντων διαφέρειν, παρήνεσε τῶ συνθεπικωμάζοντι τούτοις ἀλήτη τὸ σπονδεῖον αὐτοῖς ἐπαυλῆσαι μέλος· τοῦ δὲ τὸ προσταχθὲν ποιήσαντος οὕτως αἰφνίδιον μεταβαλεῖν σωφρονισθέντας ὡς εἰ καὶ τὴν ἀπχὴν ἔνηφον. (Προς Μουσικούς, VI, 7-8)

7. Certa vez, tendo observado que os jovens em estado de frenesi báquico causado pela embriaguez de modo algum diferiam dos enlouquecidos, aconselhou o auleta que estava junto deles na folia a tocar no aulo a melodia espondeica. Depois que

¹³⁷ Ainda outra possível fonte romana antiga que atestaria o caráter enlouquecedor ou excessivamente festivo do modo frígio, possa ser Tibulo (II, 1, 83-86) *uos celebrem cantate deum pecorique uocate / uoce: palam pecori, clam sibi quisque uocet. / aut etiam sibi quisque palam: nam turba iocosa / obstrepit et Phrygio tibia curua sono.* Vós, cantai o célebre Deus e para o gado invocai-o / com a voz; abertamente para o gado, secretamente para si, cada um o invoque, / ou ainda cada um abertamente para si, pois a turba jocosa / e a tibia curva de som frígio ensurdecem. (Trad. Marcos Martinho dos Santos, 2003; grifo nosso)

¹³⁸ Tradução são de Bassetto (2015). Aqui observamos a mesma questão quanto ao uso do termo “flauta” que mencionamos na nota 136.

¹³⁹ 6. Τάξει δὲ ἀρχέτω πρώτον τὰ ὑπὲρ μουσικῆς παρὰ τοῖς πολλοῖς εἰωθότα θρυλεῖσθαι. εἶπερ τοίνυν, φιλοσοφίαν ἀποδεχόμεθα σωφρονίζουσαν τὸν ἀνθρώπινον βίον καὶ τὰ ψυχικὰ πάθη καταστέλλουσαν, πολλῶ μᾶλλον ἀποδεχόμεθα τὴν μοθικὴν, ὅτι οὐ βιαστικώτερον ἐπιτάττουσα ἡμῖν ἀλλὰ μετὰ θελγούσης τινὸς πειθοῦς τῶν αὐτῶν ἀποτελεσμάτων περιγίνεται ὥνπερ καὶ ἡ φιλοσοφία. ("6. Pela ordem, comecemos primeiro com as coisas sobre a música repetidas costumeiramente pela maioria. Ora, se, eles dizem, admitimos que a Filosofia regula a vida humana e refreia as afecções da alma, mais ainda admitimos que a música faz isso, porque ela não se impõe a nós de modo violento, mas com certa persuasividade encantatória, ela produz os mesmos efeitos que a Filosofia.")

o auleta fez o que foi ordenado, os jovens repentinamente mudaram e se mostraram temperantes como se tivessem estado sóbrios desde o início.¹⁴⁰

Notamos que na versão de Sexto Empírico a figura da moça atacada pelos jovens não aparece. Pitágoras observava os jovens que já estavam ébrios festejando. Além disso, aqui o *auletés* é um homem e não uma *tibicina*, como na versão romana. Nessa passagem o modo frígio também não é mencionado, mas apenas o espondeu, seguido da explicação acerca de suas propriedades terapêuticas. Além disso, o médico não faz a menção a Cícero, a qual observamos em Agostinho e Boécio.

Agora que verificamos todas as versões da aventura pitagórica anteriores a Boécio identificadas até o momento, algumas considerações se fazem necessárias. Percebemos que na versão boeciana, Pitágoras passava pela cena de agressão enquanto caminhava observando o movimento dos astros. Essa informação não se verifica em qualquer das versões que comparamos com a dele, o que nos parece ser, então, um possível acréscimo feito por Boécio. A mulher ameaçada é declarada pudica por Quintiliano, Cícero e Agostinho. Sexto Empírico não a cita em sua versão e Boécio, como vimos, a apresenta como uma meretriz (*scortum*). Novamente, parece haver aqui uma adaptação feita pelo próprio Boécio da história, ou ele a recolheu de alguma fonte que se perdeu e que não temos mais acesso. Por fim, apenas Quintiliano e Boécio citam o modo frígio na narrativa pitagórica. Destes dois, apenas o segundo afirma ser este o modo executado antes da ordem de Pitágoras. Quintiliano, como mostramos, não menciona o modo frígio na passagem pitagórica, mas cita um caso impactante envolvendo a execução deste modo musical em outro exemplo.

De qualquer forma, o que podemos verificar é que todos os autores comparados afirmam que isso é de conhecimento da maior parte das pessoas, como se fosse uma informação já bastante difundida e que, como acreditamos, parece ter sido veiculada apenas no contexto romano. Boécio, inclusive, ao iniciar a narrativa acerca de Pitágoras, o faz por meio de uma pergunta, (*Cui enim est illud ignotum [...] ?*), como já comentamos, parecendo reforçar a ideia de que certamente todos deviam conhecer esse episódio.¹⁴¹

¹⁴⁰ Tradução de Sarah Roeder (2014).

¹⁴¹ Curioso notar que Marciano Capela, em sua citação a Pitágoras no Livro IX do *De nuptiis Philologiae et Mercurii* traz o mesmo conteúdo que encontramos na referida passagem boeciana. Na obra de Capela, a própria Harmonia personificada, introduz, durante um discurso, a informação acerca do poder da música sobre o corpo e a alma, atribuindo aos pitagóricos o domínio dessa habilidade. *Pythagorei etiam docuerunt ferociam animi tibiis aut fidibus mollientes cum corporibus adhaerere nexum foedus animarum. [924] membris quoque latentes interserere numeros non contempsi; hoc etiam Aristoxenus Pythagorasque testantur. (Nuptiis, IX, 923-924)* (Os pitagóricos também acalmavam a ferocidade dos espíritos dos homens com túbias e cordas e ensinaram que existe uma relação de ligação firme entre almas e corpos. [924] Eu me dignei a inserir números subjacentes aos membros dos corpos humanos, um fato atestado por Aristóxeno e Pitágoras).

Pitágoras, como sabemos, é tido pelos antigos como aquele que estabeleceu as bases da teoria musical ou até mesmo é considerado seu inventor (ANDERSON, 1983, p. 36). O que Boécio faz em sua versão é atribuir a Pitágoras uma ação musical. Verificamos que em todas as versões apresentadas acima o fundador do pitagorismo indica com propriedade a mudança de um modo musical. Somente em Boécio é que o próprio Pitágoras canta o espondeu (*spondeo succinente*). Por meio dessa ação narrada no tratado boeciano, e que não é encontrada nas outras versões a que tivemos acesso, acreditamos que o pensador reforça a caracterização de Pitágoras como o músico ideal. Dessa forma, ele é quem consegue identificar instantaneamente o tom de uma música executada e sabe, pelo domínio da razão e das teorias musicais, como mudar a música para o modo certo, mais adequado à situação. Boécio é o único que afirma que Pitágoras canta, ele é o músico.

Boécio, como dissemos, cita, mais adiante, a passagem fundadora mais difundida na transmissão das teorias musicais gregas da Antiguidade, bem como no contexto ocidental latino posterior a Boécio, versão boeciana na qual o filósofo antigo experimenta suas percepções sensoriais e estabelece um sistema matemático das proporções. Passemos agora a essa segunda história, mencionada por Boécio, que aparece nos capítulos 10 e 11 do livro I do *De Institutione Musica*, e narra, como já dissemos, a história mais famosa¹⁴² de como Pitágoras, ao passar por uma oficina de ferreiros, é atraído pelo som dos martelos batendo nos metais. Ao ouvir os diferentes sons que formam os intervalos musicais, investigou as proporções e as consonâncias, fazendo experimentos naquele mesmo local. Depois, segundo a lenda, seguiu para casa, onde constrói uma espécie de instrumento para estudar, nas cordas, suas descobertas matemático-musicais (ROCHA, 2009, p. 140-141).

Como veremos a seguir, antes de iniciar a história propriamente dita, Boécio expõe os motivos pelos quais Pitágoras teria abandonado o julgamento da música pelos ouvidos e pelos instrumentos musicais, para dar preferência ao uso da razão:

Haec igitur maxime causa fuit, cur relicto aurium iudicio Pythagoras ad regularum momenta migraverit, qui nullis humanis auribus credens, quae partim natura, partim etiam extrinsecus accidentibus permutantur, partim ipsis variantur aetatibus, nullis etiam deditis instrumentis, penes quae saepe multa varietas atque

¹⁴² Entendemos esta como a história mais famosa acerca de Pitágoras por percebermos haver consenso na bibliografia acerca dos fundamentos da teoria pitagórico-musical, do lugar dessa passagem como um tipo de mito fundador, na qual Pitágoras adentra a uma oficina de ferreiros e ali, por certa inspiração divina, consegue vislumbrar a materialização das proporções musicais e sua comprovação pelo viés matemático, nos sinos percutidos por martelos. Rocha (2009), Cohen (2010) e Cerqueira (2017) são alguns dos que confirmam a presença da passagem anedótica em quase todos os tratados musicais gregos. Anderson (1983), Gracyk e Kania (2011) e Proust (2014), além de atestarem a importância do mito fundador pitagórico na Antiguidade, demonstram sua transmissão para além da Idade Média. A outra história narrada por Boécio no Proêmio do Livro I e analisada por nós acima, não aparece na bibliografia acerca do pitagorismo e, até o momento, parece limitada às obras que trouxemos em nosso estudo, o que nos fez considerá-la menos difundida.

inconstantia nasceretur, dum nunc quidem si nervos velis aspicere vel aer umidior pulsus obtunderet vel siccior excitaret vel magnitudo chordae graviorem redderet sonum vel acumen subtilior tenuaret vel alio quodam modo statum prioris constantiae permutaret, et cum idem esset in ceteris instrumentis, omnia haec inconsulta [-197-] minimaequae aestimans fidei diuque aestuans inquirebat, quanam **ratione** firmiter et constanter consonantiarum momenta perdisceret. (Inst. mus. I, 10)

Esta foi, fundamentalmente, a causa pela qual Pitágoras, após deixar de lado o juízo dos ouvidos, recorreu à ponderação das regras. Nada creditava aos ouvidos humanos que, em parte por sua própria natureza, em parte por acidentes exteriores são modificados, e também se alteram pela própria idade. Não se dedicava tampouco aos instrumentos, dentre os quais se originavam muitas variedades e inconstâncias, já que, se se examinar as cordas, um ar mais úmido enfraquece as pulsações, ou um mais seco as acelera, ou a mais larga das cordas produz um som demasiado grave, ou a mais fina resulta em um som mais agudo, ou, de qualquer outra forma, altera-se o estado primitivo de estabilidade. E, avaliando todos esses instrumentos como imprevisíveis e minimamente confiáveis, Pitágoras, atormentando-se por muito tempo, investigava com que método poderia estabelecer exatamente, de forma firme e constante, um critério para as consonâncias.

A discussão trazida por Boécio neste ponto retoma, em parte, o conteúdo do capítulo anterior (I, 9), como atesta a expressão usada pelo pensador para iniciar o capítulo 10 (*Haec igitur maxime causa fuit*). Em I, 9 o pensador tardo-antigo argumenta sobre a superioridade da razão em comparação aos sentidos e explica como os pitagóricos ficavam atentos à sua percepção auditiva e por quais motivos consideravam a razão superior à audição. No capítulo 10, Boécio enumera diversos problemas práticos em relação tanto aos ouvidos (sua própria natureza, acidentes externos e idade), como aos instrumentos musicais (variações pela influência do ar seco ou úmido sobre as cordas e imprecisão de sua largura) para demonstrar a infalibilidade da razão e atribui a Pitágoras essa reflexão.¹⁴³

Após caracterizar o método pitagórico da especulação pela razão, Boécio apresenta a famosa passagem, com *status* de mito fundador, como propõe Anderson (1983, p. 36), acerca da descoberta pitagórica das proporções.

Cum interea divino quodam nutu praeteriens fabrorum officinas pulsos malleos exaudit ex diversis sonis unam quodam modo concinentiam personare. Ita igitur ad id, quod diu inquirebat, adtonitus accessit ad opus diuque considerans arbitratus est diversitatem sonorum ferientium vires efficere, atque ut id apertius conliqueret, mutare inter se malleos imperavit. Sed sonorum proprietas non in hominum lacertis haerebat, sed mutatos malleos comitabatur. Vbi id igitur animadvertit, malleorum pondus examinat, et cum quinque essent forte mallei, dupli reperti sunt pondere, qui sibi secundum diapason consonantiam respondebant. Eundem etiam, qui duplus esset alio, sesquiertium alterius comprehendit, ad quem scilicet diatessaron sonabat. Ad alium vero quendam, qui eidem diapente consonantiam iungebatur, eundem superioris duplum repperit esse sesquialterum. Duo vero hi, ad quos superior duplex sesquiertius et sesquialter esse probatus est, ad se invicem

¹⁴³ O pensador insiste na superioridade da razão sobre os sentidos, ao longo de seu tratado, tal como temos evidenciado, por meio de caminhos diversos. Acreditamos que o trecho acima representa mais um dos artifícios, cujo objetivo é enfatizar a ideia de que não se deve confiar nos sentidos, mas sim na razão.

sesquioctavam proportionem perpensi sunt custodire. Quintus vero est reiectus, qui cunctis erat inconsonans. (Inst. Mus. I, 10)

Nesse tempo, ao passar diante da oficina dos ferreiros, percebeu, por um tipo de manifestação divina, que os golpes dos martelos de alguma forma emitiam uma certa consonância a partir de sons distintos. Assim, atônito, diante do que há muito tempo investigava, aplicou-se ao estudo e, refletindo longamente sobre o fato, julgou que a diversidade dos sons era causada pela força dos ferreiros: para que isso ficasse mais claro, ordenou que trocassem entre si os martelos. Mas a propriedade dos sons não estava nos músculos dos ferreiros, mas seguiu os martelos trocados. Consequentemente, quando percebeu isso, examinou o peso dos martelos que, por acaso, eram cinco: descobriu que eram duplos no peso os que soavam juntos segundo a consonância diapason; também observou que o anterior, que era o dobro do segundo, relacionava-se com o terceiro na proporção sesquitertía, com o qual, com efeito, soava como diatessaron; o mesmo de antes, que era o dobro do segundo, descobriu relacionar-se com um outro martelo na proporção sesquialter, e unia-se a ele na consonância diapente; esses dois, aos quais provou-se que o primeiro duplo se relacionava na proporção sesquitertía e sesquialter, entre si formavam a proporção sesquioctava; o quinto foi descartado porque era dissonante de todos.

Boécio se filia à tradição tratadística grega antiga ao evocar essa passagem, visto que “Pitágoras - segundo conta a história - inventou a teoria musical.”¹⁴⁴ De acordo com Rocha (2009), essa passagem acerca da investigação dos intervalos foi amplamente difundida pelos tratados musicais da Grécia Antiga e era tomada também como a narrativa que marca o início da doutrina pitagórica e estabelece a divisão dos tetracordes pitagóricos, definidos pelos quatro intervalos musicais. A ampla difusão dessa anedota é afirmada também por Anderson (1983) que identifica no tratado *Harmonikon Enchiridion*, de Nicômaco de Gerasa o primeiro registro dessa narração. “Por mil e seiscentos anos depois de Nicômaco a lenda do ‘ferreiro harmonioso’ se desenvolveu através de uma série de tratados religiosos, musicais e históricos e [...] até o final do século XV a história original de Nicômaco adquiriu numerosos acréscimos, especialmente em número de martelos e personagens envolvidos.”¹⁴⁵

Nesse caminho de acréscimos à aventura de Pitágoras, Boécio é o primeiro a alterá-la ao acrescentar um quinto martelo (ANDERSON, 1983, p. 38). Este acréscimo não se encontra em quaisquer das versões anteriores ao pensador tardo-antigo. Segundo Anderson (1983), Jâmblico, por exemplo, apresenta uma cópia fiel da versão de Nicômaco, assim como, posteriormente, no século IV, Macróbio a narra sem alterações em seu *Comentário ao Sonho de Cipião*. A versão boeciana da história de Pitágoras é a reproduzida, ao longo do medievo

¹⁴⁴ CROCKER (1963, p. 189)

¹⁴⁵ For sixteen hundred years after Nichomachus the legend of “harmonious blacksmith” evolved through a series of religious, musical, and historical treatises. [...] that by the late fifteenth century Nicomachus’ original story had acquired numerous accretions, especially in the number of hammers and associated personae. (ANDERSON, 1983, p. 37-38)

ocidental¹⁴⁶ e também oriental,¹⁴⁷ e segue assim até a próxima alteração, feita por Franchino Gaffurio (1451-1522), no século XVI, com o acréscimo de um sexto martelo.

Os elementos textuais em *De institutione Musica* (I, 10) que mostramos acima também parecem contribuir para uma caracterização mítica de Pitágoras (BOWER, 1989, p. xxi) como um músico extraordinário que usa a razão e, ao mesmo tempo, sabe usar os instrumentos. Na primeira parte de I, 10, como vimos, Pitágoras abandona a investigação da música pelos ouvidos (*cur relicto aurium iudicio Pythagoras ad regularum momenta migraverit*) e migra para a especulação, para razão (*ratione*), a fim de estabelecer as proporções musicais. De acordo com Fauvel et al. (2006, p. 3), Pitágoras é reconhecido até os dias de hoje, por seu sistema de afinação e sua doutrina da harmonia universal, “base das ciências matemáticas”¹⁴⁸, pelo menos até o século XVII.

Como pudemos demonstrar, Boécio considera tão importante a figura de Pitágoras em seu tratado, que traz duas histórias sobre ele. Uma de origem aparentemente romana, possivelmente tomada de Agostinho, e outra que seria a mais conhecida, por já aparecer nos tratados gregos da Antiguidade. Não obstante, Boécio altera as duas, acrescentando e mudando elementos a fim de evidenciar sua caracterização do referido filósofo como o músico ideal.

Mesmo as versões dos outros pensadores apresentados acima, que seguem, ao que tudo indica, a versão de Cícero, podemos inferir a ideia de um Pitágoras músico que não canta, mas sabe identificar o modo musical executado num instrumento e rapidamente indicar qual a modulação necessária para restabelecer a ordem. A soma do conteúdo da história do jovem de Taormina com a anedota da oficina de ferreiros parece estabelecer em *De Institutione Musica* a imagem completa dos elementos que o músico ideal deve dominar, quais sejam, o domínio da teoria e da prática, mesmo que esta segunda não deva ser valorizada excessivamente pelo músico, mas conhecida, em nível suficiente para que ele aja da forma como faz em I, 1, 184 e I, 10-11.¹⁴⁹

¹⁴⁶ ANDERSON (1983, p. 40)

¹⁴⁷ MATHIESEN (1989, p. 613-615)

¹⁴⁸ Within the scope of a work based primarily on seventeenth-century England, Gouk's references range from Pythagoras (in particular, Pythagorean tuning and the doctrine of universal harmony that ‘formed the basis of the mathematical sciences’) to René Descartes (...).

¹⁴⁹ Anderson (1983) faz um minucioso levantamento das principais versões da famosa história de Pitágoras, desde sua primeira versão conhecida, veiculada por Nicômaco, até suas versões encontradas nas obras do Renascimento. O pesquisador observa que a história do “ferreiro harmonioso”, como a nomeia, teve tanta importância para a história da teoria musical que a Igreja vai aos poucos se apropriando dela, a ponto de transformá-la totalmente numa passagem cristã. No século VII, por exemplo, um certo Jubal (ou Tubal) é introduzido na anedota, por Isidoro de Sevilha, que chega a afirmar que Jubal, antes de Pitágoras já havia criado a teoria musical e os próprios instrumentos (Etimologias, II, 16, 1). No século XII, Pedro Comestor, em *Historica Scholastica*, já havia retirado Pitágoras da história e substituído pelo próprio Jubal, cujo irmão Jubalcain, figura como dono da oficina de ferreiros e todas as ações antes atribuídas a Pitágoras, são agora realizadas por estes personagens bíblicos.

Para a conservação da prática musical num contexto de cristianização que tendia a proibi-la, visto que a referência que se tinha até então era da música pagã, era necessário que se adaptasse os conhecimentos da Antiguidade. Nesse sentido, trazer a figura de Pitágoras para o contexto cristão e reforçar seu *status* de músico seria de grande ajuda para a consolidação dessa apropriação, tal como demonstra Anderson (1983) ao estudar como se transforma a imagem de Pitágoras ao longo do tempo, nos tratados musicais anteriores e posteriores a Boécio. Para Perl & Kriegsman (1955) a filosofia ligada à música especulativa, na Antiguidade tardia, especialmente na época de Agostinho, que é pouco anterior a Boécio, ocupava um lugar de destaque para afastar a música de uma caracterização vista como moralmente ruim e incluí-la como uma disciplina das artes liberais.

Comestor chega a afirmar ainda que os gregos estavam enganados ao atribuírem a Pitágoras a invenção das consonâncias e a anedota atribuída ao filósofo grego nos manuais teórico-musicais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, a partir do que foi mostrado em nosso estudo, podemos verificar que o tratado musical de Boécio é uma obra importante no contexto de transição cultural no qual se insere, marcado pela necessidade de ressignificar a música e seus conceitos, traduzindo-os para a nova realidade tardo-antiga latina e cristã. Nesse sentido, *De Institutione Musica* se relaciona com *De Musica* de Agostinho, uma vez que os dois pensadores são considerados autoridades nessa tradição de cristianização da música greco-romana. São responsáveis também por sua difusão, que transcende o medievo e perdura até, pelo menos, o século XIX na tratadística musical.

Agostinho, no século IV, lança as bases para a teoria musical que será aceita pela Igreja do medievo e que, segundo Bowen (1988), torna possível o estabelecimento do canto gregoriano, por exemplo. Isso se deve, segundo Anderson (1983) à cristianização da métrica e das proporções pitagóricas materializada em seu *De Musica*. Cabe a Boécio, nesse cenário, registrar toda a teoria harmônica de maneira a também integrá-la à nova realidade, tornando Agostinho e Boécio em fundadores de tradição teórico-musical latina encontrada nos tratados musicais posteriores a eles.

Retomando o que foi apresentado em nossa tese concluímos que, quanto à discussão acerca de *De institutione musica* ser uma tradução ou uma obra original, entendemos, na esteira de Stewart e Rand (1973) e Chadwick (1981) que se trata de uma obra original, refutando, assim, a definição de Bower (1989). Para tanto, levamos em conta o excerto do próêmio de *De Arithmetica* de Boécio no qual o próprio pensador afirma manter uma postura ativa frente a suas fontes, bem como os excertos de Cassiodoro e Isidoro de Sevilha acerca da obra boeciana, com destaque para os termos *reddo* e *translatio*, analisados em nossa introdução. Sua classificação da música em três *genera* (*musica mundana, humana e instrumentalis*) é inovadora, dada a hierarquia entre os níveis musicais estabelecida por Boécio, a qual não é encontrada, disposta dessa forma, nos tratados musicais anteriores.

Ainda pautados na análise dos excertos acima, discordamos da corrente que defende a ideia de que Boécio não teria sido lido em sua época, passando a lê-lo apenas no século IX. Ao contrário do que Bower (1989) afirma, identificamos nas afirmações de Cassiodoro, contemporâneo de Boécio e Isidoro, no século VII, dados importantes que permitem entender que o pensador romano tardo-antigo não só foi lido em sua época, como era considerado referência, uma autoridade nas áreas sobre que escreveu, inclusive na música.

Evidenciamos a importância da base teórica pitagórico-platônica para a definição de música apresentada pelo pensador tardo-antigo em seu *De institutione Musica*, bem como para

a concepção de músico desenvolvida por ele. É evidente em sua obra o estabelecimento da música como disciplina (*disciplina*) e como ciência (*scientia*), definição que a estabelece como o caminho para a busca da verdade filosófica, contida nas proporções numérico-pitagórica que constitui a música cósmica e ascensão espiritual. Essa definição da música como instrumento filosófico já aparece na concepção platônica, que inclusive serve de base para o tratado boeciano, porém, em *De Institutione Musica* percebemos a tradução desses conceitos para uma realidade cristã. Nesse sentido o estudo comparativo dos tratados de Agostinho de Hipona, escrito cento e vinte e um anos antes, com o de Boécio, refina o entendimento acerca de tais conceitos. Agostinho é o primeiro pensador no contexto latino tardo-antigo a compor um tratado inteiramente dedicado à música, em chave cristã, seguido por Boécio.

Ficam evidentes nos dois tratados as definições de música e músico dentro de uma perspectiva de estabelecimento de uma teoria musical cristianizada, que pudesse ser aceita e praticada no contexto cristão e que pudesse também ser estudada dentro do conjunto das artes liberais, tal como eram consideradas no período tardio latino. No caso de Boécio, as discussões acerca da afinação das cordas, da ordem das consonâncias e seu alinhamento com os astros e, ainda, a presença dos exemplos de músicos e instrumentistas da Antiguidade, apresentados pelo viés da virtude e da moral, regido pelas proporções harmônicas da música cósmica permitem afirmar, assim como Platão já havia estabelecido, que a música exerce poder sobre os seres e, por isso, é preciso atentar para o tipo de música que será cultivada na sociedade.

No *De Musica* de Agostinho, este poder da música sobre os seres é acrescido de um discurso cristão que aparece com frequência através do constante alerta feito pelo mestre a seu discípulo acerca do verdadeiro sentido do exercício que ambos desenvolvem ao longo do diálogo: a elevação espiritual, por meio das artes liberais, rumo à revelação da verdade, que só pode ser encontrada em Deus. O raciocínio para a definição da música (I, 1-2), do músico (I, 3-12), da moralidade e da correta categorização dos metros poéticos, tema que ocupará a maior parte do conteúdo discutido no tratado, não teriam sentido algum, se o objetivo maior não fosse encontrar a verdade divina, tal como afirma o bispo de Hipona em *Mus.* VI, 1 e em sua carta 101.

Boécio apresenta a música em seu aspecto científico, via teorias harmônicas gregas pautadas pelo ideal cristianizado de ascensão espiritual. Um exemplo disso é o que Boécio faz ao tratar da teoria da música cósmica, eliminando os elementos religiosos pagãos que o neoplatonismo tardio havia atribuído a ela. Para isso substitui o mito de Er pelo sonho de Cipião em *De Institutione Musica* (I, 27), numa possível tentativa de afastar a carga religiosa pagã

contida na cosmologia de Platão, regida por Apolo e pelas Musas, e traz, em seu lugar, a versão correlata ciceroniana dessa mesma disposição cósmica.

Boécio define a música cósmica como inaudível, porém, suas leis podem ser vislumbradas por meio da matemática. A base teórica é aquela definida por Pitágoras que, como evidenciamos, é insistentemente evocada por Boécio em sua obra musical. Assim, toda a música produzida pelos instrumentos musicais e pelo canto deve seguir as leis da *musica mundana*, conectadas à *musica humana*, aquela perceptível na Terra. Disso decorre a necessidade do uso da razão. Sem o pensamento especulativo e sem o conhecimento das regras matemáticas das proporções, não é possível vislumbrar a música cósmica.

Agostinho, apresenta três definições para a música em seu tratado, mas estas diferem da divisão tripla boeciana. Como vimos, o bispo de Hipona separa a música teórica e prática, cita a tradicional definição mitológico-poética da música como arte das Musas e, por fim, desenvolve sua principal definição, que é a mais importante para o intento de seu tratado musical: música é *scientia bene modulandi* e *scientia bene movendi*. O peso moral dessa sentença se dá ainda pela firme aproximação que possui com a definição que Quintiliano tece sobre a oratória em sua *Institutio Oratoria*. Ao definir a música por esta fórmula, Agostinho confirma a superioridade da teoria musical em relação à música executada nos instrumentos. Assim, constatamos que em ambos os tratados a música teórica é superior à prática instrumental. A música enquanto disciplina está diretamente relacionada à virtude, e declaradamente, em Agostinho, é caminho para a busca da verdade que está em Deus (*Mus.* VI, 1). Mas se praticada unicamente para o deleite é perigosa e deve ser evitada. Por isso é indispensável que o músico domine a razão pela matemática, cuja base em Agostinho também é pitagórica, a fim de que seja capaz de diferenciar a música frívola, como por exemplo a do teatro, insistentemente mencionada por Agostinho como inadequada para o desenvolvimento das virtudes, e, assim, recusá-la. Muitas vezes, como afirma o Padre da Igreja, essa música pode até seguir as regras matemáticas de maneira perfeita, mas ainda assim, sem a medida proporcionada pela *scientia*, mesmo que deleite os ouvidos, será inadequada.

BIBLIOGRAFIA

6.1 OBRAS DE REFERÊNCIA

ABRAHAM, Gerald. *The concise Oxford history of music*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1986.

CHRISTENSEN, Thomas. *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, 2006.

COLLES, H. C. *Grove's Dictionary of music and musicians*. 3a ed. New York: The Macmillan Company, 1949.

ERNOUT, A. M. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1979.

GAFFIOT, F. *Dictionnaire illustré latin français*. Paris: Hachette, 1943.

GLARE, P. G. W. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

GRIMAL, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

KENNEDY, E.J.; CLAUSEN, W.V. (ed.) *The Cambridge history of classical literature: latin literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. (Vol II)

LEWIS, C. T. & SHORT, C. *Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1879.

LIDDEL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, H. S. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MATHIESEN, T. (director). *Thesaurus Musicarum Latinarum (TML)*, online, Indiana University. Acesso em <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/>

NIEMEYER, J. F. *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*. Leiden: Brill, 1976.

RANDEL, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*, 4a ed. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

ROSE, H. J. et al. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1950.

SARAIVA, F. R. S. *Novíssimo dicionário latino-português*. Belo Horizonte: Garnier, 1993.

SEYFFERT, O. (org.) *A Dictionary of Classical Antiquities*. London: Swan Sonnenschein and Company, 1895.

Thesaurus linguae Latinae (TLL) Online (s.d.). Berlin, Boston: De Gruyter. Acesso: <https://db.degruyter.com/view/TLL>

TORRINHA, F. *Dicionário Latino-Português*. 2ª ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.

6.2 EDIÇÕES, COMENTÁRIOS E EDIÇÕES DE AUTORES ANTIGOS

AGOSTINHO. *O Livre Arbítrio*. OLIVEIRA, Nair Assis de. (introdução e tradução). Patrística, vol. 8. São Paulo: Paulus, 1995.

AGOSTINHO. *Sobre la música*. Introducción, traducción y notas de LUQUE MORENO, J. y EISMAN, A. L. Madrid: Gredos, 2007.

AUGUSTINE. *Against Julian*. SCHUMACHER, C.S.C. (trad.). The Fathers of the Church. Washington, D.C.: The catholic university of America Press, 2004.

AUGUSTINE. *Epistles*. J.G. Cunningham (translation). In. *Nicene and Post-Nicene Fathers, First Series*, Vol. 1. Edited by Philip Schaff. Buffalo, NY: Christian Literature Publishing Co., 1887.

AUGUSTINI. *Contra Julianum*. In: Sanctii Aurelii Augustini hipponensis episcopi Opera Omnia. vol. 44, MIGNE, J. P. (org.), Paris: Patrologia Latina, 1865, cols. 641-874.

AUGUSTINUS. S. Aureli Augustini Operum Sectio II. S. Augustini Epistulae. In. GOLDBACHER, A. (ed.) *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*. (Vol. 34). Viena: Academiae Litterarum Caesareae, 1898. ep. 101, p. 539 - 543.

BOËCE. *Traité de la musique*. MEYER, Christian (introdução, tradução e notas). Turnhout, Belgium: Brepols, 2004.

BOÉCIO. *A Consolação da Filosofia*. 2ª ed., 3ª tiragem, FUMAROLI, Marc (Prefácio); LI, Willian (trad.). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BOÉCIO. *De Institutione musica*. In. CASTANHEIRA, C. P. *De institutione musica*, de Boécio - livro I: tradução e comentários. (dissertação de mestrado), UFMG, 2009.

BOÉCIO. *Escritos (Opuscula Sacra)*: tradução, estudos introdutórios e notas de Juvenal Savian Filho. CHAUI, Marilena. (prefácio). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOECIO. *Sobre el fundamento de la música*. Cinco libros. LUQUE, J.; FUENTES, F.; LÓPEZ, P. R. D.; MADRID, M. (introdução, tradução e notas). Madrid: Editorial Gredos, 2009.

BOETHIUS. *De institutione arithmetica libri duo, De Institutione musica libri quinque*. In: *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo, De Institutione musica libri quinque; accedit Geometria quae fertur Boetii*. FRIEDLEIN, G. (introdução e comentários), Leipzig: Teubneri, 1867.

BOETHIUS. *Fundamentals of music*. Translated with Introduction and Notes by Calvin M. Bower. Edited by Claude V. Palisca. New Haven: Yale University Press, 1989.

BOETHIUS. *Tractates, De Consolatione Philosophiae*. Translation by STEWART, H.F. and RAND, E.K. LOEB Classical Library. Massachusetts: Harvard University Press, 1968.

CASSIODORO. *Institutiones: introdução às letras divinas e seculares*. MEDEIROS, H. (tradução e notas). Campinas-SP: Kírion, 2018.

CICERO. *The Republic and The Laws*. Introduction, translation and notes RUDD, Niall; POWELL, Jonathan. Oxford: Oxford University Press, 2008.

CICERO. *Tusculanes*. Texte établi par Georges Fohlen et traduit par Jules Humbert. Paris: Les Belles Lettres, 1931.

ISIDORO DE SEVILHA. BARNEY, S. A.; LEWIS, W. J.; BEACH, J. A.; BERGHOFF, O. *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

LUCRECIO. *De rerum natura*. José-Ignacio Ciruelo Borge (trad.). Barcelona: Bosch, 1985.

PLATÃO. *Timeu - Crítias*. LOPES, Rodolfo (tradução e notas), Coimbra: ECH, 2011.

PLATO. *Laws*. BURY, R. G. (introduction and translation). LOEB Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1961.

PLATO. *Republic*. vol. 2. PREDDY, W. (English translation). LOEB Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

QUINTILIANO. *Instituição Oratória*. Tomo I. BASSETTO, B. F. (trad.). Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

QUINTILIANO. *Instituição Oratória*. Tomo III. BASSETTO, B. F. (trad.). Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

SEXTO EMPÍRICO. *Contra dos músicos*. In. ROEDER, Sarah. O Contra os músicos de Sexto Empírico: Introdução, tradução e comentários. (dissertação de mestrado), Curitiba, Departamento de música, UFPR, 2014.

SEXTUS EMPIRICUS. *Against the musicians*. (Προς Μουσικούς). GREAVES, D. D. (translation, critical text, notes), Nebraska: University of Nebraska Press, 1986.

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. M. Justino Maciel (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2007.

6.3 DEMAIS ESTUDOS

ALBRECHT, Michael von. *A history of Roman literature : From Livius Andronicus to Boethius*. Vol. II. Leiden / New York: Brill., 1997.

ALFONSI, L. Studi Boeziani. *Aevum*, Anno 25, Fasc. 3, MAGGIO-GIUGNO 1951, p. 210-229.

ANDERSON, G. H. Pythagoras and the origin of music theory. *Indiana Theory Review*, vol. 6, nº3, 1983, p. 35-61.

ANDERSON, W. S. *Barbarian play*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.

ANTCLIFFE, H. What Music Meant to the Romans. *Music & Letters*, Vol. 30, No. 4, p. 337-344, 1949.

BAKHOUCHE, Béatrice. Lectures médiévales de l'harmonie musicale de l'âme selon Platon (Timée 35b-36b): l'influence de Calcidius. *Revue de Musicologie*, Société Française de Musicologie, T. 98, No. 2, 2012, p. 339-362.

BAKKER, *Poetry in speech: orality in Homeric discourse*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1997.

BALEY, Maynet Thomas. Ciceronian metrics and clausulae. *The Classical Journal*, vol. 33, n. 6, mar., 1938. pp. 336-350.

BARCHIESI, A. Exemplarity: Between Practice and Text. In. MAES, Y.; PAPY, J. & VERBAAL, W. *Latinitas Perennis, vol. II: Appropriation and Latin literature*. Leiden / Boston: Brill, 2009.

BARKER, A. *Greek Musical Writings*, vol. I (The Musician and his Art), Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

BARKER, A. *Greek Musical Writings*, vol. II (Harmonic and Acoustic Theory), Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BARLOW, J. J. The Education of Statesmen in Cicero's "De Republica". *Polity*, Vol. 19, No. 3, The University of Chicago Press on behalf of the Northeastern Political Science Association, Spring, 1987, p. 353-374.

BARNWELL, P. S. *Emperor, prefects and kings. The Roman West (395-565)*. Chapel Hill/London: North Carolina University Press, 1992.

BERG, R.M. van den. *Proclus' hymns : essays, translations, commentary*. Leiden ; Boston ; Köln: Brill, 2001.

BOARDMAN, J.; GRIFFIN, J.; MURRAY, Oswyn. *The Oxford History of the Roman World*. Oxford University Press, New York, 1991.

BOWEN, W. R. St. Augustine in medieval and renaissance musical science. In. LA CROIX, R. R. (ed.) *Augustine on Music: An Interdisciplinary Collection of Essays*. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1988.

BOWER, C. M. Boethius' *De institutione musica* : A handlist of manuscripts. *Scriptorium*, 1988, pp. 205-251.

BOWER, C. M.. The role of Boethius' *De institutione musica* in the speculative tradition of Western musical thought . In: *Boethius and the Liberal Arts: a collection of essays*. Edited by Michael Masi. Las Vegas: Peter Lang, 1981. pp. 157-174.

BOWER, Calvin M. Boethius and Nichomachus: an essay concerning the sources of *De institutione musica*. *Vivarium* [S.I], v.16, 1978. pp. 1-45.

BRANCACCI, A. Music and philosophy in the first book of Aristides quintilianus' De Musica. In. IOZZIA, D. *Philosophy and art in late antiquity*. Proceedings of the International Seminar of Catania, 8-9 November 2012. Acireale: Bonanno Editore, 2013, pp. 13-30.

BRENNAN, Brian. Augustine's "De musica". *Vigiliae Christianae*, vol. 42, nº3, Brill, 1988, p. 267-281.

BROMBERG, Claudia. O Monocórdio na complexa relação entre Aritmética, Geometria e Física na Música. *Anais eletrônicos do 15º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*. Florianópolis-SC, 2016.

BRUNHÖLZL, Franz. *Histoire de la littérature latine du moyen age*. Vol I. L'Époque Mérovingienne. Turnhout : BREPOLs, 1990.

BUCHBERGER, Erica. *Shifting Ethnic Identities in Spain and Gaul, 500-700: From Romans to Goths and Franks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

BUKOFZER, Manfred F. Speculative thinking in Mediaeval Music. *Speculum: A journal of mediaeval studies*. Chicago, p. 165-180. April, 1942.

BUKOFZER, Manfred. Speculative Thinking in Mediaeval Music. *Speculum*, Vol. 17, No. 2, 1942, pp. 165-180.

CAMERON, Jasmin. Rhetoric and Music: The Influence of a Linguistic Art. In: WILLIAMSON, John (org.). *Words and Music*. Liverpool: Liverpool University Press, 2005.

CAMPOS, Rafael da Costa. A formação educacional do orador romano e a retórica como instrumento de comunicação e ação ao final da República e primeiro século do Principado. In: *Anais do II Ciclo Internacional de Estudos Antigos e Medievais e VIII Ciclo de Estudos Antigos e Medievais, 2006*. Assis: Universidade Estadual de São Paulo, 2006.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. A Imagem Pública do Músico e da Música na Antigüidade Clássica: Desprezo ou Admiração? *Revista História*. São Paulo. v.26, n. 1, 2007, p. 63-81

CERQUEIRA, Fábio Vergara. A música e o fantástico na Grécia Antiga: o imaginário entre mito e filosofia. *Per Musi*. Ed. por Fausto Borém et al. Belo Horizonte: UFMG, p. 1-28. 2017.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Música e poder imperial: Nero, Adriano e Juliano. *PHOÏNIX*, Rio de Janeiro, 25-2, 2019, p. 141-166.

CHADWICK, Henry. *Boethius: The consolations of Music, Logic, Theology and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1981.

CLARK, Donald Lemen. *Rhetoric in Greco-Roman education*. New York: Columbia University Press, 1957.

COELHO, Fabiano de Souza. Cristianismo e poder no mundo tardo antigo: Agostinho e a controvérsia com Juliano de Eclano. *Fatos e Versões - Revista de História*. vol. 6, 2012, p. 3-17.

COHEN, H. F. Music as science and as art. The sixteenth/seventeenth-Century destruction of cosmic harmony. In. BOD, R.; MAAT, J.; WESTSTEIJN, T. *The making of the humanities*. vol. 1 - Early Modern Europe. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

COLLINS, Roger. *La Europa de la Alta Edad Media*. Trad. Carlos Pérez Suárez. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2000.

CONTE, G. B. *Latin Literature a history*. Trad. Joseph B. Solodow. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1999.

CONTE, G. B. *The rhetoric of imitation- Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Translated from the Italian, edited and with a foreword by Charles Segal. Ithaca and London- Cornell University Press, 1986.

CONTE, G. B.; BARCHIESI, A. Imitação e arte alusiva- modos e funções da intertextualidade. In CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. *O espaço literário da Roma antiga*. Vol. I- a produção do texto. Trad. Daniel P. Carrara e Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, p. 87-121, 2010.

COSTA NUNES, Ruy Afonso da. As artes liberais na idade média. *Revista de História*, ano 23, v. 51, 1975, pp. 3-23.

COSTA, Ricardo da. O Sonho de Cipião de Marco Túlio Cícero. *Notandum*, nº22, 2010.

CROCKER, Richard L. Pythagorean Mathematics and Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 22, nº 2, 1963, p. 189-198.

CROLL, Morris W. *Style, rhetoric and rhythm*. Woodbridge, Connecticut: Ox Bow Press, 1989.

CRUZ, Luana Talita da. A lógica de Boécio: breves considerações acerca da relevância de argumentos tópicos na Consolação da Filosofia. *Revista Seara Filosófica*, n. 13, Verão, 2016, pp. 30-42.

CSAPPO, E. and MILLER, M. C. *The origins of theater in ancient Greece and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

CUNNINGHAM, J.V. *The problem of style: a comprehensive history of the idea of style, documented in the works of major literary critics from Aristotle to René Wellek*. Massachusetts: Fawcett, 1966.

CUTTER, Paul F. The Question of the "Old-Roman" Chant: A Reappraisal. *Acta Musicologica*, Vol. 39, Fasc. 1/2. p. 2-20, Jan. - Jun., 1967.

DE LIBERA, Alain. *A filosofia medieval*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

DICKEY, Eleanor. *Ancient Greek Scholarship*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.

DONATO, A. Self-Examination and Consolation in Boethius' "Consolation of Philosophy". *The Classical World*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 106, No. 3, SPRING 2013, p. 397-430.

DONATO, Antonio. Boethius's "consolation of philosophy" and the greco-roman consolatory tradition, *Traditio*, Fordham University, Vol. 67, 2012, p. 1-42.

DUCKWORTH, G.E. *The Nature of Roman Comedy*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1994.

DUNCAN, Mike. The Missing Rhetorical History Between Quintilian and Augustine. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 33, No. 4 (AUTUMN, 2015), p. 349-376.

EASTERLING, P. E.; HALL, E. *Greek and Roman actors: aspects of an ancient profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

EASTERLING, P. E.; KNOX, B.M.W. (ed.) *The Cambridge history of classical literature: greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. (Vol. I)

ELLMERICH, Luis. *História da música*. 5. ed. São Paulo: Fermata, 1977.

ELLSMERE, P. K. e LA CROIX, R. R. Augustine On Art As Imitation. In. LA CROIX, R. R. (ed.) *Augustine on Music: An Interdisciplinary Collection of Essays*. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1988.

FAGUNDES, C. *De Musica: Diálogo Filosófico de Agostinho de Hipona (354-430)*: Introdução, tradução em notas. (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

FALBEL, Nachman. *Heresias Medievais*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FANTHAM, E. *Roman literary culture: from Cicero to Apuleius*. Baltimore: JHU Press, 1999.

FAUVEL, J.; FLOOD, R.; WILSON, R. *Music and Mathematics: from Pythagoras to Fractals*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

FÉREZ, J. A. López (ed.). *Historia de la literatura griega*. 2. ed. Madri: Cátedra, 1988.

FORTES, Fábio. *Sintaxe Greco-romana: Prisciano de Cesareia e Apolônio Díscolo na história do pensamento gramatical antigo*. (Tese de doutorado). Campinas: IEL/UNICAMP, 2012.

FOURACRE, P. (Ed.) *The New Cambridge Medieval History*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008.

FRANKO, G. F. Ensemble Scenes in Plautus. In: *The American Journal of Philology*, Vol. 125, No. 1, p. 27-59, Spring, 2004.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

GENTILI, B. *Theatrical performances in the ancient world: Hellenistic and early Roman*. London: Boston: Gieben, 1979.

GIBSON, M. T. (coord.). *Boethius: His Life, Thought and Influence*, Oxford, 1981.

GILSON, Etienne. *A Filosofia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

- GLARE, P. W. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- GRANT, Mary A.; FISKE, George Converse. Cicero's "Orator" and Horace's "Ars Poetica". *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 35, 1924. pp. 1-74.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 4a. Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- GRIMAL, Pierre. *O Império Romano*. Trad. Isabel Saint-Aubyn, Lisboa : Edições 70, 1993.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História de la música occidental*, Vol. 1, Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- GUIDOBALDI, Maria Paola. *Musica e danza*. Virgínia: Quasar, 1992.
- HAGEL, S. *Ancient Greek Music - a new technical history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- HAMESSE, J. *Aux origenes du lexique philosophique europeén: l'influence de la Latinitas*. Louvain-La-Neuve: Federation internationale des instituts d'etudes medievals, 1997.
- HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. Marcelo Fagerlande – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HARRÁN, Don. Toward a rhetorical code of early music. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 1, 1997. pp. 19-42.
- HARRISON, Carol. *On music: sense, affect and voice*. London: T&T Clark, 2019.
- HARRISON, S. *A Companion to Latin Literature*. Malden - USA; Oxford – UK: Wiley-Blackwell, 2006.
- HEATH, Sir Thomas. *A history of Greek Mathematics*. 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 1921.
- HEATHER, Peter. *Goths and Romans: 332-489*. New York: Oxford University Press, 1994.
- HEILMANN, Anja. *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2007.

HEYNING, E. *The tone-zodiac symbol*. Canterbury Christ Church University (dissertation for Master of Arts), 2015.

HICKS, A. *Composing the World: Harmony in the medieval platonic cosmos*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

HOLLEMAN, A. W. J. The Oxyrhynchus Papyrus 1786 and the Relationship between Ancient Greek and Early Christian Music. *Vigiliae Christianae*, Vol. 26, No. 1, Mar, 1972, p. 1-17.

HOWATSON, M.C. *The Oxford companion to Classical Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

HUGHES, D. A. (ed.) *New Oxford History of Music vol. II: Early Medieval Music up to 1300*. London: Oxford University Press, 1954.

HUNTER, R. L. *The new comedy of Greece and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

ILARI, R. *Linguística Românica*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

INÁCIO, Inês C. e De LUCA, Tânia Regina. *O Pensamento Medieval*. São Paulo: Ática, 1994.

JIRTLE, James V. Using music well: Reassessing perception in Augustine's De Musica. In: *Augustiniana*, Vol. 60, No. 3/4, 2010, p. 263-281.

JONES P; SIDWELL, K. *The World of Rome: An Introduction to Roman Culture*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 2007.

KÁRPÁTI, A. Translation or Compilation? Contributions to the Analysis of Sources of Boethius' De institutione musica. Akadémiai Kiadó: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest, p.5-33, 1987.

KAYLOR, Noel Harold e PHILLIPS, Philip Edward. *A Companion to Boethius in the Middle Ages*, BRILL, 3 de Maio de 2012.

KEYS, A. C. Symphony: What Does It Mean? *The Musical Quarterly*, Vol. 58, No. 2, p. 235-241, Apr., 1972.

KIRVILO, M. *Early Greek Poets' Lives: The Shaping of the Tradition*. Leiden / Boston: Brill, 2010.

KOLLER, H. Die Silbenquantitäten in Augustinus' Büchern De musica. *Museum Helveticum*, Vol. 38, No. 4, 1981, p. 262-267.

KRAUSZ, L. S. *As musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.

KRESTEFF, Assen. D. *Musica Disciplina and Musica Sonora*. MENC: The National Association for Music Education. Reston, p.13-29. Spring, 1962.

KUBATZKI, Jana. Musikalischer Wettstreit in der griechischen Antike: Von Konkurrenz und sozialer Bindung. *Archäologie in Deutschland Sonderheft: Musikarchäologie Klänge der Vergangenheit*: Theiss, 2015, pp. 78-84.

LANDELS, John G. *Music in ancient Greece and Rome*. London and New York: Routledge, 2000.

LANG, Paul Henry. *Music in Western Civilization*, New York: Norton, 1997.

LAUAND, Luiz J. (org.). *Cultura e educação na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1975.

LAW, Helen Hull. *Studies in the Songs of Plautine Comedy*. Ph.D. diss. University of Chicago, 1920.

LE BOHEC, Y. *The imperial Roman army*. London: Routledge, 2000.

LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. Lisboa: Gradiva, 1984.

LE ROUX, P. *Império Romano*. Trad. Willian Lagos. Porto Alegre – RS: L&PM, 2009.

LEEMAN, Anton D. *Orationis ratio: teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*. Trad. de Gian Carlo Giardina e Rita Cuccioli Melloni. Bologna: Il Mulino, 1974.

LEVIN, R. Flora. *Greek reflections on the nature of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

LEY, G. *A short introduction to the ancient Greek theater*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

LIBER USUALIS missae et officii: pro dominicis et festis cum cantu gregoriano. Parisiis, Tornaci, Romae: Desclée, 1946.

LILLINGTON-MARTIN, C. Procopius, Belisarius and the Goths. *Journal of the Oxford University History Society*, 2009, p. 1-17.

LIMA, Sidney Calheiros de. A exposição da ética de Epicuro no De finibus de Cicero. 2004. 237f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

LLORENTE, Victor-José Herrero. *La lengua latina en su aspecto prosódico*. Madrid: Gredos, 1971.

LOMIENTO, Liana. Da prosa a poesia, da poesia a prosa in Dionigi D'Alicarnasso. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Roma (nuova serie), 77, n. 2, 2004. p. 103-117.

LONGRE, Jean-Pierre. *Musique et littérature*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1994.

LOYN, H. R. (org.). *Dicionário da Idade Média*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

MACEDA, José. La technologie primitive et La technologie moderne em musique. *Revue d'esthétique*, Toulouse, no 4, p. 177-183, 1982.

MAGEE, J. Boethius, Last of the Romans. *Special Issue: Part I: Selected Proceedings of the Franciscan University of Steubenville*. Graduate Program in Philosophy. Second Annual Conference on Christian Philosophy. Boethius. Steubenville, Ohio, April 13-14, 2007, p. 1-22.

MAIA JUNIOR, J. A. O sonho de Cipião no “De Re Publica”, de Cícero. *Scientia Translationis*, nº 10, 2011. p. 241-257.

MANDOKI, Katya. *Everyday aesthetics: prosaics, the play of culture and socials identities*. Hampshire, England: Ashgate Publishing Limited, 2007.

MARENBNON, J. (ed.) *Routledge History of Philosophy*, Volume III, London/New York: Routledge, 1998.

MARENBNON, J. *Cambridge Companion to Boethius*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

- MARENBOON, John. *Boethius*. New York, NY: Oxford University Press, 2003.
- MAROUZEAU, J. *Traité de stylistique latine*. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- MARQUES, Luiz.(Org.) *A constituição da tradição clássica*. São Paulo: Hedra, 2004.
- MARTENS, Frederick H. The Influence of Music in World History. *The Musical Quarterly*, Vol. 11, No. 2, p. 196-218, Apr., 1925.
- MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MASTRONARDE, D.J. *Contact and discontinuity: some conventions of speech and action on the Greek tragic space*. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 1979.
- MATHIESEN, T. J. *Apollo's lyre: Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999.
- MAY, James M. *Brill's Companion to Cicero: Oratory and Rethoric*. Netherlands: Brill, 2002.
- MCDONALD, M and WALTON, J.M. *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- MCGOWAN, Matthew M. What distinguishes Ovid's Pythagoras from the Pythagoras of Ausonius and Martianus Capella? *Varia*, 2014, p. 189-204.
- MENDES, M. *Os sentidos da música na Roma Antiga*. (Dissertação de Mestrado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- MICHEL, Alain. La théorie de la rhétorique chez Cicerón: éloquence et philosophie. In: *Éloquence et rhétorique chez Cicerón*. Vandoeuvres-Genève: Fondation Hardt, 1982. (Tome XXVIII)
- MOORE, Timothy J. Music and Structure in Roman Comedy. *American Journal of Philology* 119.2, p. 245-273, 1998.
- MOREL, Jean Paul. El artesano. In: GIARDINA, Andrea (et alli). *El hombre romano*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

MORENO, Jesús Luque. Vox (sonus), sermo, carmen, cantus, uersus, oratio. *Estudios de Lingüística Latina: Actas del IX colóquio internacional de Lingüística latina*. Madrid, v. II, 1997, p. 971-984.

MURRAY, G. Ritual Elements in the New Comedy. In: *The Classical Quarterly*, Vol. 37, No. 1/2, Ed: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, Jan. - Apr., 1943, p. 46-54.

NICOLAU, Mathieu. *L'origine du "cursus" rythmique et les début de l'accent d'intensité en latin*. Paris: Les Belles Lettres, 1930.

NORDEN, Eduard. *La letteratura romana*. Trad. di Fausto Codino. Roma: Laterza, 1984.

NORDEN, Eduard. *La prosa d'arte antica: dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza*. Roma: Salerno, 1986.

NOUGARET, Louis. *Traité de métrique latine classique*. 2. ed. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1956.

NUNES, Ruy A. da Costa. *Gênese, significado e ensino da Filosofia no século XII*. São Paulo: Editora da Universidade do Estado de São Paulo, 1974.

O'DALY, G. The response to skepticism and the mechanisms of cognition. In: STUMP, E.; KRETZMANN, N. (ed.). *The Cambridge Companion to Augustine*. New York: Cambridge University Press, 2006.

OCHS, Donovan J. Teoría retórica de Cicerón. In: MURPHY, James J. (ed.). *Sinopsis histórica de la retórica clásica*. Madrid: Gredos, 1989. pp. 133-211.

OLSON, Harry F. *Music, physics and engineering (formerly titled musical engineering)*. New York: Dover, 1967.

OPHUIJSEN, J. M. Van. *Hephaestion On Metre*. Leiden: Brill, 1987.

PACE, Giovanna. Il termine "perivodo" nella dottrina metrica e ritmica antica. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Roma (nuova serie) 71, n. 2, 2002. pp. 25-46.

PAGE, Christopher. The Medieval Organistrum and Symphonia. 2: Terminology. *The Galpin Society Journal*, Vol. 36, p. 71-87, Mar., 1983.

PALISCA, Claude V. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven/London: Yale University Press, 1985.

PALISCA, Claude V. *Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

PALMER, L. R. *The Latin Language*. London: Faber and Faber Limited, 1974.

PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina*. Trad. Manuel Rosa, S. J. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PERL, C. J. e KRIEGSMAN, A. Augustine and Music: On the Occasion of the 1600th Anniversary of the Saint. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 41, No. 4, Oct., 1955, p. 496-510.

PINTO, Luciano César G. “*A escritura não é o nada*”: *Comentários bíblicos de Jerônimo e Agostinho ao Gênesis e o efeito-texto*. (tese de doutorado), Campinas: IEL/UNICAMP, 2013.

PINTO, Luciano César G. *Do que se confia às letras: A ciência gramatical nas Etimologias de Isidoro de Sevilha*. (Dissertação de mestrado), Campinas: IEL/UNICAMP, 2008.

PORTNOY, Julius. Similarities of Musical Concepts in Ancient and Medieval Philosophy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 7, No. 3, 1949, p. 235-243.

PROUST, D. The harmony of the spheres from Pythagoras to Voyager. *The Role of Astronomy in Society and Culture Proceedings*, nº 260, 2009.

QUASTEN, Johannes. *Music and worship in pagan & Christian antiquity*. Washington, DC: National Association of Pastoral Musicians, 1983.

QUINTILIAN. *Institutio Oratoria*. Book I-III. Trans. H.E. Butler. Cambridge; London: Harvard University Press, 1996.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIETHMÜLLER, Albrecht. Die liinfälligkeit musiktheoretischer Prinzipien nach Sextus Empiricus, *Adversus musicos*. *Archiv für Musikwissenschaft*, 32. Jahrg., H. 3., Johannes Lohmann zum achtzigsten Geburtstag, 1975, p. 184-195.

- RIZEK, R. Teoria da harmonia em Platão. *Letras Clássicas*, n.2, 1998, p. 251-299.
- ROCHA JUNIOR, Roosevelt Araújo da. *O Peri Mousikēs, de Plutarco: tradução, comentários e notas*. 2007. Tese (Doutorado em Lingüística), IEL/UNICAMP, Campinas, 2007.
- ROCHA, Os Persas, de Timóteo de Mileto: Tradução e Breve Comentário Métrico. *Scientia Traductionis*, n.10, 2011, pp. 230-240.
- ROCHA, Roosevelt. Uma introdução à teoria musical na Antiguidade Clássica. In: *Revista Eletrônica Via Litterae*, Anápolis, v. 1, n. 1, p. 138-164, jul./dez. 2009. Disponível em www.unucseh.ueg.br/vialitterae.
- ROGERS, G. L. The music of the spheres: Cross-curricular perspectives on music and science. *Music Educators Journal*, vol. 103, nº 1, 2016, p. 41-48
- ROLLER, Matthew B (1997). Color-blindness: Cicero's death, declamation, and the production of history. *Classical Philology*. v. 92, n. 2, 1997. pp. 109-130.
- ROSEN, S. *Plato's Republic: a study*. Nwe Heaven / London: Yale University Press, 2005.
- ROUGNON, Paul. *La Musique et son Histoire*, Librairie Garnier Frères, Paris, 1920.
- ROVEDA, Lyndia. Musique, métaphores et origine du langage dans "le traité de La formation mécanique des langues" de Charles de Brosses. *Neophilologus*, n. 90, 2006, pp. 25-37.
- RUSSEL, A. G. Euripides and the New Comedy. In: *Greece & Rome*, Vol. 6, No. 17 , p. 103-110. Ed: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, Feb., 1937.
- RUTHERFORD, R. *Classical Literature - A Concise history*. Malden: Blackwell, 2005.
- SACHS, Curt. *La música en la Antigüedad*. Trad. Ernesto Martínez Ferrando. 2. ed. Barcelona-Buenos Aires: Labor, 1934.
- SANTOS, Marcos Martinho dos. Ábio Tibulo, poema II, 1. In. NOVAK, M. da Glória; NERI, M. L. (orgs.). *Poesia Lírica Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SANTOS, Sonia Aparecida dos. *Aululária e O Santo e a Porca: uma leitura intertextual*. (Dissertação de Mestrado). Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2018.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Dicionário Latino-Português*. 12ª ed. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2006.

SAVIAN FILHO, J. *Boécio e a ética eudaimonista*. *Cadernos de Ética e Filosofia Política* 7, vol. 2, 2005, p. 109-127.

SCARPA, E.M. (org.). *Estudos de prosódia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

SCHLESINGER, Kathleen. Researches into the Origin of the Organs of the Ancients, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 2. Jahrg., H. 2, p. 167-202, Feb., 1901.

SCHOLES, Percy A. *The Oxford Companion to Music*. 2a ed., London: Oxford University Press, 1943.

SCHRADE, Leo. Music in the Philosophy of Boethius. *The Musical Quarterly*, Vol. 33, No. 2. (Apr., 1947), pp. 188-200.

SCHURMANN, Ernst F. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SEAR, F. B. Vitruvius and Roman Theater Design. In: *American Journal of Archaeology*, Vol. 94, No. 2, p. 249-258, Apr., 1990.

SEGAL, E. *Roman laughter: the comedy of Plautus*. Oxford University Press, 1987.

SENDREY, A. *Music in the Social and Religious Life of Antiquity*. Rutherford; Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1974.

SIDWELL, K. *Reading medieval latin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

SOUTHERN, P. *The Roman Empire from Severus to Constantine*. New York: Routledge, 2015.

STEVENS, Susan T. The Circle of Bishop Fulgentius. *Traditio*, nº 38, 1982, p. 327-341.

STROUX, C. Plato's Republic and the concept of the control of music. *Revista de Musicología*, vol. 16, nº3, 1993, p. 1323-1330.

STRUNK, Oliver e TREITLER, Leo (revisor editorial). *Source Readings in Music History*. W. W. Norton & Company, New York, 1998. 136

SWEENEY, Eileen V. *Logic, theology, and poetry in Boethius, Abelard, and Alan of Lille: words in the absence of things*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

TALIAFERRO, Robert Catesby. (English translation and introduction) *On Music*. In: HERMIGILD DRESSLER, O. F. M. (Ed.) *The Fathers of the Church - A new translation: St. Augustine*. vol. 4, Washington: The Catholic University of America Press, 2002.

TAYLOR, G. W. *La cosmogonie intervallique de Philolaos et le passage de l'heptacorde conjoint à l'heptacorde disjoint dans La Sphère et l'Intervalle*. Le Schème de l'Harmonie.

ULRICH, Homer; PISK, Paula. — *A History of Music and Musical Style*, ed. Harcourt, Brace & World, Inc., New York, 1963.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.

VASCONCELOS, Beatriz A. Quatro princípios de educação oratória segundo Quintiliano. *Phaos*, 2002, pp. 205-225.

VERBAAL, W. et al. *Latinitas Perennis: vol. I The Continuity of Latin Literature*. Leiden/Boston: Brill, 2007.

VEYNE, P (org.). *História da vida privada: Do Império Romano ao ano mil*. 19ª reimpressão. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 139

WEISS, P.; TARUSKIN, R. (org.). — *Music in the Western World: A History in Documents*, Macmillan Inc., New York, 1984.

WELLESZ, Egon (ed.). *New Oxford History of Music vol. I: Ancient and Oriental Music*. London: Oxford University Press, 1957.

WEST, M.L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

WETZEL, James. Predestination, Pelagianism, and foreknowledge. In: STUMP, E.; KRETZMANN, N. (ed.). *The Cambridge Companion to Augustine*. New York: Cambridge University Press, 2006.

WILES, D. *Greek Theatre Performance: an Introduction*. London: Cambridge University Press, 2000.

WILLE, Günther. *Musica Romana*. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer. Amsterdam: P. Schippers N.V., 1967.

WOODCOCK, Edith. The influence of Boethius on Musical Thought. *American Musicological Society*. California, p.30-32. Oct., 1943.

WOZNIAK, Frank E. *East Rome, Ravenna and Western Illyricum: 454-536 A.D.* in. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, Bd. 30, H. 3, Göttingen: Franz Steiner Verlag, 1981, p. 351-382.

ZAMINER, Frieder . Boethius, Anicius Manlius Severinus. *Brill's New Pauly*. Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and Helmuth Schneider. Berlin, Brill Online, 2007.

ZORZETTI, Nevio. Poetry and ancient city: the case of Rome. *The Classical Journal*, Vol. 86, No. 4, p. 311-329. Apr. – May, 1991.