

Mário Correia¹

João Rebalde²

A Filosofia da Música de Boécio

Resumo: Este trabalho pretende fazer uma apresentação do conteúdo filosófico de *De institutione Musica*, de Boécio. Grande parte do seu conteúdo é técnico e não será diretamente discutido. Assim, tratar-se-á dos seguintes problemas: a música enquanto ciência e o papel dos sentidos e da razão na mesma; a divisão da música em três géneros – música mundana, humana e instrumental; o ethos musical e o papel moral e pedagógico da música. Analisa-se ainda a função da música no mais célebre texto de Boécio, *A Consolação da Filosofia*.

Palavras-chave: *De institutione musica*, Boécio, filosofia da música.

Abstract: The aim of this paper is to present the philosophical content of Boethius' *De institutione Musica*. A large portion of the aforementioned work is very much of technical nature and will not be directly discussed in the present paper. Hence, I shall turn my attention to the following issues: music as science and the role of the senses and of reason in it; the division of music in three genres – cosmic, human and instrumental music; the ethos of music and the moral and pedagogic roles of music. I shall also address to and discuss on the role of music in Boethius' most renowned opus, *The Consolation of Philosophy*.

Keywords: *De institutione musica*, Boethius, philosophy of Music

1. Introdução

A função da música nos estudos filosóficos em geral, e em Boécio em particular, não tem sido suficientemente valorizada. Basta pensar que, apesar de Boécio ter escrito um manual de música, manual esse que pretenderei apresentar neste trabalho, não encontramos em livros introdutórios ao pensamento de Boécio referências às suas doutrinas

¹ Doutorando em Filosofia na Universidade do Porto. Bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. mariojoaorrc@gmail.com.

² João Rebalde, Doutor em Filosofia pela Universidade do Porto. Instituto de Filosofia da Universidade do Porto joaomrebalde@gmail.com

musicais, a não ser muito indiretamente e de passagem. Contudo, *De institutione musica* contém um conjunto de elementos filosóficos de grande importância, não apenas relativos a uma filosofia da música (anacronicamente falando), mas também a questões éticas, metafísicas e cosmológicas. Além disso, este texto pode ser usado como uma espécie de chave de releitura de um dos textos mais difundidos ao longo de toda a Idade Média – a *Consolação da Filosofia* – que contém elementos musicais muito fortes.

A importância deste manual não se deve à inovação, praticamente inexistente, mas a duas outras coisas: a primeira é a compreensão das opções teóricas e metodológicas de Boécio ao selecionar umas fontes em detrimento de outras para compor o seu manual, que é uma colagem de traduções livres de textos de Nicómaco de Gerasa³ e de Ptolomeu⁴; a segunda é a sua grande influência na tratadística musical da Idade Média, preponderante pelo menos até ao início do século XIV, ao ponto de podermos afirmar que este texto de Boécio moldou o pensamento teórico sobre a música no ocidente como poucos textos o fizeram.

Para entrarmos em *De institutione musica*, é de notar, antes de mais, que ele faz parte de um projeto educativo de Boécio, que, enquanto *magister officiorum* do reino Ostrogodo, tinha a seu cargo a organização dos estudos no reino. Fazem parte desse projeto educativo o *De institutione arithmetica*, um (talvez perdido) *De institutione astronomia* e a tradução para latim de textos do *Organon* aristotélico e de *Isagoge* de Porfírio. A sua proposta inicial era, até, traduzir todos os textos de Aristóteles e de Platão. Boécio, como foi comum nos autores em que se baseou, não via em Aristóteles e em Platão dois filósofos com posições contraditórias entre si e queria reunir a verdade das filosofias de ambos

3 Nicómaco de Gerasa (fim do séc. I d.C.). Pitagórico num período de renovação desta doutrina, distinguiu-se na música e na matemática. O *De institutione arithmetica* de Boécio é uma tradução para latim do seu manual *Eisagoge Arithmetike*. O seu *Enchiridion harmonices* é uma das fontes mais antigas acerca das doutrinas musicais dos pitagóricos.

4 Trata-se de Cláudio Ptolomeu (séc. II d.C.), o célebre astrónomo do *Almagesto*. Além dos seus trabalhos como astrónomo, foi também o autor de algumas das mais importantes obras de cartografia e de ótica da Antiguidade Tardia. Na música, escreveu os três livros que constituem a *Harmonica*, onde recompilou tudo o que no seu tempo se havia explorado sobre música e acústica.

para encontrar a verdade da própria filosofia. Por isso, não é de todo surpreendente encontrarmos no seu tratado de música um fundo platonizante (e, sobretudo, pitagórico) temperado com elementos pouco platônicos. No caso das teorias acústicas e harmônicas da Antiguidade, aliás, o binómio a fazer não é o de Platão-Aristóteles, mas antes pitagóricos-Aristóxeno⁵.

Antes de expor as principais teorias musicais advogadas por Boécio, convém ainda dizer que aquilo a que estamos habituados a chamar música nos nossos dias é apenas uma pequena parte (e uma parte desdenhada, até) da disciplina musical tal como era vista pelos antigos, sendo de notar, antes de mais, uma grande separação entre teóricos da música e práticos (os poetas e os instrumentistas). O contexto da música é mais a matemática do que as artes miméticas, algo que se nota em *De institutione musica*, que na maior parte dos seus cinco livros trata de questões técnicas relacionadas com o cálculo e a fundamentação matemática dos intervalos, das consonâncias e dos modos musicais. A abordagem, neste trabalho, dessa parte técnica será uma abordagem filosófica, pelo que não tratarei a não ser no que for estritamente necessário de questões específicas de interpretação da complicada matemática musical apresentada por Boécio, que tem mais interesse para a musicologia do que para a compreensão filosófica da música.

2. A Ciência Harmónica

2.1. O que é a ciência musical? Lugar da música no *quadrivium*

Posto isto, comecemos por compreender o que é e qual o papel da música no contexto das ciências matemáticas.

Como já foi adiantado na introdução, *De institutione musica* faz parte de um projeto maior de escrever um livro para cada uma das partes do *quadrivium*, e, por isso, além de ter um propósito pedagógico, tem em

⁵ Aristóxeno de Tarento (356/352 - ? a.C.). Discípulo de Aristóteles que fundou a escola musical que leva o seu nome – os aristoxénicos. São-lhe atribuídas 453 obras, das quais poucas se conservaram. De entre as suas obras musicais, chegaram até nós *Elementa harmonica* e *Elementa rhythmica*. Para uma discussão das fontes de *De institutione musica*, vide CASTANHEIRA, C. P., *De Institutione musica de Boécio: Livro 1 – tradução e comentários*, 2009, pp.13-46.

vista um tratamento matemático da música. É de notar que só isto é uma tomada de posição, uma vez que, grosso modo, havia duas tendências dominantes em conflito no tratamento da música na Antiguidade – os aristoxénicos, que pretendiam tratar da música qualitativamente e através do juízo dos sentidos, não sentindo a necessidade de apelar aos números para tratar dos problemas musicais, que deveriam, assim, ser explorados com um vocabulário próprio e autónomo; e os (neo-)pitagóricos, como é o caso de Nicómaco de Gerasa e, em certa medida, de Ptolomeu, que julgavam que a explicação última desta ciência se encontrava na descoberta das relações numéricas entre sons e que o juízo dos sentidos levava a erros que cabia à ciência harmónica descortinar, fazendo a música parte integrante da matemática. Nesta parte do nosso trabalho, trataremos de descortinar estes problemas: o estatuto da música enquanto ciência, o seu lugar nas matemáticas, o papel dos sentidos e o da razão e a preferência por um pitagorismo (corrigido por Ptolomeu) frente às posições de Aristógeno.

O estatuto científico da música encontra-se implícito em todo o texto, que em grande medida trata precisamente do som enquanto relação numérica e de estabelecer, numa discussão técnica e bastante sofisticada, as proporções envolvidas nos intervalos, nas escalas, na definição das consonâncias e dissonâncias, sendo que grande parte dessa explicação trata de regras (morais!, poder-se-ia dizer) da operação de dividir e coisas semelhantes. No livro V, o último, encontramos, não implícita, mas explicitamente a discussão metodológica desta ciência, isto é, o tratamento de problemas metateóricos quanto à abordagem certa a fazer nesta ciência. Podemos ler, no capítulo II: «A Harmónica é a faculdade de distinguir exatamente as diferenças entre sons graves e agudos por meio dos sentidos e da razão»⁶.

Encontramos nesta frase uma declaração muito sintética das opções teóricas de Boécio. Posta esta definição da Harmónica, coloquemo-la no panorama geral das ciências matemáticas, o que é algo que Boécio já fizera anteriormente em *De institutione arithmetica* I,1, mas que repete no seu escrito sobre música, no livro II, capítulos II e III.

⁶ BOÉCIO, *Tratado de Musica*, trad. De GUILLÉN, S. V., Ediciones Clásicas, Madrid, 2005, p.190.

O *quadrivium* é definido a partir da divisão, atribuída a Pitágoras, entre quantidade contínua e quantidade discreta, ou, respectivamente, magnitude e multitude. A magnitude tem como medida maior uma quantidade finita que pode diminuir ao infinito. A multitude tem como medida menor uma quantidade finita que pode aumentar ao infinito. A magnitude e a multitude, por sua vez, são divididas em duas: há a magnitude das coisas imóveis e a das coisas móveis; há a multitude em si e a multitude em relação a algo. Encontramos, assim, as quatro artes do *quadrivium*:

- A geometria compreende o estudo da magnitude fixa.
- A astronomia persegue o conhecimento da magnitude variável.
- A aritmética é mestra da quantidade discreta em si.
- A música, como se comprova, ocupa o conhecimento da quantidade discreta comparada com outra quantidade⁷.

Esta divisão, de acordo com Ubaldo Pizzani, tem origens anteriores a Boécio – Varrão, Agostinho, Marciano Capella... Até é possível fazer remontar a sua origem a Arquitas, que terá sido a base teórica dessa doutrina na *Eisagoge Arithmetike* de Nicómaco de Gerasa, de quem Boécio copiou o seu manual de aritmética. Não me alongarei nestas questões genealógicas⁸, mas, após compreendermos o lugar da música na matemática – ciência da quantidade discreta em relação com outra quantidade –, vejamos antes o que tem isso a ver com o som, por um lado, e qual o sentido e o papel da música na formação do filósofo.

Para compreendermos o que tem esta definição a ver com aquilo a que estamos habituados a pensar que seja a música, temos de entrar na teoria acústica apresentada no capítulo III do livro I. De acordo com Boécio, a altura de um som varia consoante a frequência dos movimentos provocados pela vibração de um corpo (uma corda, por exemplo) devida a algum golpe no mesmo. Ouvimos apenas um som (e não muitos) porque a velocidade dos sons é tal que se percebem como um som apenas.⁹ Os

⁷ BOÉCIO, *Tratado de Musica*, p.68.

⁸ Para uma discussão mais longa, vide PIZZANI, U., «Il *quadrivium* boeziano e i suoi problemi» 1981.

⁹ BOÉCIO, *Tratado de Musica*, p.32: «Mas, como as velocidades dos sons estão muito próximas, os ouvidos não percebem nenhum intervalo e um só som, seja grave ou agudo, impressiona o sentido, ainda que tanto um como o outro constem de muitos.»

sons agudos são provocados por movimentos mais frequentes e rápidos e os graves por mais escassos e lentos. A partir da característica da altura do som, este pode ser tratado como um número. Diz Boécio:

A agudeza consta de mais movimentos do que a gravidade e, como neles a pluralidade marca a diferença, é necessário que a dita agudeza consista em algo relacionado com o número¹⁰.

Encontramos, assim, qual a relação entre o som e a matemática. A música trata de quantidades comparadas com outras porque os principais objetos de estudo serão as consonâncias, que só podem ser explicadas pela comparação entre dois sons que são convertíveis em dois números. O pitagorismo, a ideia segundo a qual a realidade última de todas as coisas é o número, encontra um excelente terreno de aplicação na música. Esta redução dos fenómenos acústicos a cálculo de proporções será importante para compreender como integrar na música, e na matemática, os géneros da música mundana e da música humana, mais à frente.

Já quanto ao papel da música na formação do filósofo, há que ter em conta a sua integração na matemática, que, tal como foi indicado por Platão, é uma propedêutica da filosofia. No entanto, a música, em Boécio, tem um carácter específico que a distingue das outras três artes matemáticas – é que diz respeito não apenas à especulação, mas também à moralidade¹¹. De acordo com Leo Schrade, há que ter em conta o papel ético do *quadrivium* em geral, como treino do intelecto e depuração do mesmo, bem como o papel da música em particular, responsável por fazer da alma humana algo mais harmonioso¹². Schrade considera que Boécio mistura influências platónicas e aristotélicas. Em Aristóteles, a matemática está dentro da filosofia e é até um dos seus três “hábitos” principais. Em Platão, ela é propedêutica, tendo um carácter pré-filosófico. Boécio não é diretamente influenciado por Aristóteles neste manual, sendo que há apenas uma pequena passagem onde se refere à *Ética a Nicómaco*. Por isso, pelo próprio projeto educativo de Boécio, bem como por algumas afirmações feitas na *Consolação da Filosofia*,

¹⁰ *Idem, Ibid.*

¹¹ Cf. *Idem, Ibid.*, p.23.

¹² Cf. SCHRADER, L., «Music in the Philosophy of Boethius», 1947, pp.192-193. Estes aspetos éticos da música serão mais desenvolvidos no ponto 4.

que veremos mais à frente, podemos tomar a música como um instrumento introdutório da filosofia com propósitos éticos muito fortes, por influência de Platão e do pitagorismo em geral.

2.2. Aristoxénico ou pitagórico? Os sentidos e a razão

A outra questão a tratar no que toca à música enquanto ciência harmónica é o estabelecimento da relação entre os sentidos e a razão na obtenção do conhecimento desta ciência. Boécio, na sua definição geral de harmónica, já apresentada, afirma que precisamos dos dois veículos de conhecimento. Mas de que maneira? E como se interligam? Esta questão é filosófica por excelência, e a resposta de Boécio pode ser compreendida, até, como a definição de um método.

Na Antiguidade, de que Boécio é herdeiro e transmissor, houve duas grandes tendências no tratamento das teorias acústicas e harmónicas: uma delas, a partir da teorização de Aristóxeno; outra, a partir dos pitagóricos. A primeira, privilegiava a perceção como meio para a compreensão dos fenómenos musicais e advogava a utilização de um vocabulário ‘qualitativo’ ou, no mínimo, sem elementos externos ao som e à música enquanto tal. De acordo com Carolina Parizzi Castanheira, «para a escola aristoxénica, o facto de uma sequência poder ser descrita através de uma fórmula matemática clara não poderia indicar que esta seria musicalmente coerente»¹³. Ao tratado de Aristóxeno, *Elementa harmonica*, escrito no século IV a.C., podemos contrapor dois tratados neo-pitagóricos, muito posteriores a Aristóxeno – *Enchiridion harmonices*, de Nicómaco de Gerasa (século II d.C.), e *Harmonica*, de Ptolomeu (século II d.C.). Sabe-se que estes dois autores estão na base do tratado de Boécio e o livro V expressa a preferência de Boécio, em determinados pontos, por Ptolomeu. Quer um como o outro, são herdeiros do pitagorismo, pelo que privilegiam uma expressão numérica dos sons e uma explicação matemática das estruturas dos sistemas harmónicos. A diferença entre um e outro tem a ver com a forma como estabelecem a relação entre os sentidos e a razão na produção do conhecimento musical. Antes de lá chegarmos, digamos que, para os pitagóricos em geral, «a

¹³ CASTANHEIRA, De institutione musica de Boécio..., cit., p.14.

verificação do fenómeno acústico era apenas uma ponte para que se chegasse ao valor numérico das notas»¹⁴.

No que toca a Boécio, há três lugares do seu manual que nos ajudam a compreender a sua posição: os capítulos IX a XI e XXVIII do livro I; os capítulos I e III do livro III; os capítulos II a IV do livro V. É no contexto da última das passagens que compreenderemos a preferência por Ptolomeu e uma certa revalorização do papel dos sentidos, que não podem ser recusados sem mais.

No livro I, capítulo IX, são apresentadas considerações bastante elucidativas quanto ao ‘método’ da ciência harmónica:

Ainda que as apreciações de quase todas as ciências e da própria vida se produzam indubitavelmente por meio dos sentidos, contudo, se está ausente a arbitragem da razão, não há neles nenhum juízo certo, nenhuma apreensão do verdadeiro. O sentido, por si só, engana-se no maior e no mais pequeno, pois não pode apreciar as coisas mais pequenas pela exígua dimensão das coisas sensíveis e, com frequência, é enganado pelas maiores. Assim sucede, por exemplo, com as vozes: se são muito pequenas, o ouvido dificilmente as capta; se são muito grandes, o ouvido ensurdece pela intensidade do som mesmo¹⁵.

Podemos verificar, por este excerto, que os sentidos não são recusados sem mais, nem há uma visão platónica de que os sentidos, à partida, são enganosos. Os sentidos têm um papel, e preponderante, até, porque «as apreciações de quase todas as ciências e da própria vida se produzem indubitavelmente por meio dos sentidos». Simplesmente, não têm uma autonomia, por um lado, nem são suficientemente precisos. Não têm autonomia porque precisam da «arbitragem da razão», que ajuíze acerca daquilo que eles mostram¹⁶. Além disso, o erro surge naquilo que não se adequa aos sentidos, como por exemplo os sons inaudíveis e os sons ensurdecadores. Estas considerações acerca dos sentidos são importantes para compreendermos a recusa da doutrina aristoxénica e

¹⁴ *Idem, Ibid.*, p.16.

¹⁵ BOÉCIO, *Tratado de Musica*, p.37.

¹⁶ O que eles mostram é a *species*, a forma ou figura ou imagem, das coisas, sendo que Boécio, como veremos a propósito da *Consolação da Filosofia*, considera que essa *species* ativa uma outra, interior, que lhe é semelhante, numa espécie de isomorfismo entre pensamento e mundo.

para encontrarmos o fundamento teórico da versão boeciana da história (lendária¹⁷) da descoberta, por parte de Pitágoras, das consonâncias. Esta história tem muitas versões diferentes em vários tratadistas da música. A versão de Boécio apresenta a descoberta de Pitágoras, que é tido por fundador da ciência harmônica, como começando pela audição do som de martelos, que estavam a ser utilizados por uns ferreiros, que o levou a procurar a razão por que algumas das marteladas eram consonantes. Compreendendo que isso se devia ao peso dos martelos, descobriu o cálculo de proporções por trás das consonâncias. No capítulo XI, vem explicado o modo como investigou, que, pela descrição de Boécio, mistura o juízo dos ouvidos, um procedimento de tentativa-erro, e a confirmação pela adaptação entre os sons esperados pelos cálculos e os sons reais dos martelos (com diferentes medidas). No capítulo anterior, é afirmado que já se conheciam (de ouvido) as consonâncias musicais, mas que «Pitágoras foi o primeiro que, deste modo, encontrou em que proporção se unia este conjunto de sons»¹⁸. Já no capítulo XXVIII, encontramos uma afirmação de cariz metodológico quanto à tomada de conhecimento das consonâncias, perfeitamente de acordo com a descrição do procedimento de Pitágoras: «Ainda que o sentido do ouvido reconheça também as consonâncias, é a razão que as sopesa com exatidão¹⁹».

É interessante que logo a seguir apresente definições de consonância e dissonância da ordem do qualitativo e sensível – a consonância é definida como dois sons mesclados e agradáveis que se fundem num só fenómeno e a dissonância como dois sons que não se conjugam no ouvido num som único e agradável. Nestas definições, não parece haver lugar para uma matematização, mas Boécio defende noutros lugares, seguindo Nicómaco, que as diferenças de altura entre os vários sons são quantitativas, porque se devem a uma frequência maior ou menor de muitos sons que nos chegam aos ouvidos tão rapidamente que este não os ajuíza em separado, como já foi dito²⁰.

¹⁷ Certamente lendária, porque impossível. Vide CASTANHEIRA, De institutione musica de Boécio..., cit., p.20.

¹⁸ BOÉCIO, *Tratado de Musica*, p.38.

¹⁹ *Idem, Ibid.*, p.58.

²⁰ Cf. BOÉCIO, *Tratado de Musica*, p. 60.

Um exemplo prático, dado por Boécio, de como os sentidos sozinhos não atingem a verdade por falta de precisão pode ser encontrado no início do livro III, onde temos um segundo momento do texto que nos pode ajudar a compreender as opções teóricas de Boécio. De acordo com Boécio, Aristóxeno, «confiando tudo ao juízo dos ouvidos»²¹, não compreendeu um problema importante para a definição das consonâncias. Para Aristóxeno, o intervalo a que davam o nome de ‘semitom’ correspondia a metade de um tom, o que levaria à afirmação de que a *diapasão* (a oitava) tem seis tons, entre outros erros. Boécio apresenta um conjunto de demonstrações matemáticas em que se mostra que um semitom não pode corresponder à metade de um tom, mas que tem de ser mais pequeno, e que isso talvez não se oiça quando se trata de uma distância pequena entre dois sons, mas que essa pequena imprecisão, repetida, conduz a grandes erros. Boécio dá o exemplo da consonância *diate sarón* (a quarta perfeita), que é definida por Aristóxeno como tendo dois tons inteiros e um semitom definido como metade de um tom:

Ainda que pareça aos ouvidos que soe algo consonante quando a qualquer voz se lhe compara outra que dista dois tons e um semitom íntegro, a natureza mostra que isto não é consonante; porém, como nem todo o sentido pode distinguir mínimos matizes, o sentido dos ouvidos não pode distinguir a diferença que ultrapassa o consonante. Mas acontecerá que tal diferença mínima poderá ser percebida, se crescer rapidamente, por meio de erros sucessivos idênticos, pois o que não se percebe em pequenas quantidades, se se aglutina e acumula, há de notar-se quando começar a ser grande²².

Podemos verificar novamente por este trecho que, para Boécio, o problema dos sentidos é mais a falta de precisão do que propriamente a apresentação de uma realidade falsa. O ouvido não nota a diferença entre um intervalo de dois tons e um semitom que seja a metade de um tom e um intervalo em que esse semitom é um pouco mais reduzido, para que a consonância o seja verdadeiramente. Os sentidos são fiáveis até um certo ponto, mas não podem ser utilizados sozinhos na produção de ciência porque não distinguem ‘pequenos matizes’ que conduzem a acumulações de erros. É de recusar, assim, o modo como Aristóxeno

²¹ *Idem, Ibid.*, p.109.

²² *Idem, Ibid.*, pp.109-110.

fazia música e de afirmar o tratamento matemático dos intervalos musicais.

Finalmente, a terceira parte onde aparecem espelhadas as preferências metodológicas de Boécio encontra-se no livro V. Neste, a questão é a recusa do abandono total dos sentidos, afirmando a sua importância no processo de conhecimento. Começemos por ver como são descritos os sentidos e a razão:

o sentido percebe o que sente de forma confusa e aproximada ao que é; a razão, pelo contrário, analisa a totalidade e descobre as mais pequenas diferenças²³.

A limitação dos sentidos prende-se com o facto de estarem «relacionados com a matéria», que comporta em si a efemeridade, a imperfeição e uma falta de determinação. A razão, por sua vez, «ainda que receba uma imitação confusa e próxima ao verdadeiro», compreende a «totalidade», isto é, para além da associação a um qualquer objeto particular, e isso garante, para Boécio, que ela «emende ou complete o que no sentido está viciado ou defeituoso». Mas quererá isto dizer que os sentidos podem ser afastados do processo de conhecimento? Como já vimos nesta discussão, as consonâncias e dissonâncias, por exemplo, foram definidas na sua base não numericamente, mas através de qualidades sensíveis. Além disso, não encontramos ainda uma recusa dos mesmos. Isso pode ser confirmado na comparação que Boécio faz entre as posturas dos pitagóricos, de Aristóxeno e de Ptolomeu quanto à ‘regra harmónica’ – «um instrumento (método) tal no qual, aplicando uma medida da razão, se investigam com toda a precisão as diferenças dos sons»²⁴. Para os pitagóricos, a regra era que todas as coisas estivessem de acordo com a razão. Para Aristóxeno, pelo contrário, a razão era «companheira e secundária», sendo que o juízo dos sentidos determinava bem os fenómenos musicais. Ptolomeu «repreende severamente Aristóxeno e os pitagóricos. Aristóxeno, porque não dá nenhuma credibilidade à razão, mas aos sentidos; aos pitagóricos, porque prestam pouca atenção aos sentidos e demasiada às proporções da razão»²⁵. Para

²³ BOÉCIO, *Tratado de Musica*, p. 191.

²⁴ *Idem, Ibid.*, p. 193.

²⁵ *Idem, Ibid.*

Ptolomeu, e é nítido pelo texto que é a Ptolomeu que Boécio segue, a finalidade da Harmónica consiste na concórdia entre os sentidos e a razão: os sentidos indicam à razão aquilo que ela tem de sopesar e, além disso, são também veículo de verificação dos juízos da mesma, que, a serem errados, não serão aceites pelos sentidos²⁶. A razão ‘calibra’ a medida exata e apresenta a quantidade das diferenças entre os sons ouvidos. É na razão, «como num bastão»²⁷, que se apoiam os sentidos.

Há, assim, uma complementaridade entre sentidos e razão, e não uma prevalência absoluta da razão e o abandono dos sentidos. No entanto, a razão é senhora e, em última análise, o critério máximo de precisão e certeza, porque capaz de se afastar da matéria e dos objetos particulares para ajuizar a “totalidade”.

2.3. O que é um músico? Ciência e prática musical

Estabelecidas as relações entre sentidos e razão, é-nos fácil agora expor como Boécio liga teoria e prática musical. Previsivelmente, o músico é o teórico, não o instrumentista: «Quanto mais egrégia, pois, é a ciência da Música como conhecimento da razão que como composição e interpretação²⁸».

O instrumentista realiza fisicamente o que a razão dita – a realização da música em músicas instrumentais é igual à relação entre senhor e escravo. O instrumentista deve executar o que o teórico considera certo. Boécio distingue, aliás, três tipos de pessoa que trabalham a música: «um é o que trata dos instrumentos; outro, o que modela os versos; o terceiro, o que valora a execução e o verso»²⁹. O terceiro é o verdadeiro músico, porque é o que possui a habilidade de ajuizar acerca dos outros dois. No final do livro I fica o músico definido explicitamente:

²⁶ BOÉCIO, *Tratado de Musica*, p.193: «Segundo Ptolomeu, o estudioso de Harmónica pretende que a razão sopesa o que o sentido indica, e encontre as proporções de forma a que o sentido não proteste.».

²⁷ *Idem, Ibid.*

²⁸ *Idem, Ibid.*, p. 62.

²⁹ *Idem, Ibid.*

É músico quem, de acordo com uma especulação e um cálculo determinado de antemão e adequado à Música, tem a faculdade de emitir um juízo sobre os modos e os ritmos, sobre os tipos de cantilena, sobre as consonâncias, sobre todos os temas que serão posteriormente desenvolvidos e sobre as composições dos poetas.³⁰

Esta separação entre teoria e prática musical, com primazia da primeira, permanecerá por longos séculos na tratadística medieval, sendo que podemos estabelecer o ponto de viragem (ainda incipiente) em Guido d'Arezzo e o seu tratado *Micrologus*, que é o melhoramento de outro que lhe é anterior - *Dialogus de Musica*, de Pseudo-Otão - no século XI. O interesse começou, a pouco e pouco, a virar-se mais para a prática do canto (gregoriano) do que para o *numerus* do canto. As exigências da polifonia aceleraram essa transformação³¹.

3. Música Mundana, Música Humana e Música Instrumental

Logo a seguir ao preâmbulo, e à maneira de introdução e divisão do assunto em várias partes, Boécio divide a música em três género, o que nos levará a compreender melhor qual o âmbito e alcance desta disciplina. Os géneros são: *musica mundana*, *musica humana* e *musica in quibusdam instrumentis constituta*. A música mundana (ou cósmica), assim como a humana, são apenas referidas nesse pequeno capítulo, apesar da promessa de serem tratadas futuramente. Por isso, podemos dizer que todo o resto do tratado acaba por tratar da música instrumental, mas com a ressalva de que o fundamento matemático da música, em princípio, é comum às três, pelo que por vezes é difícil discernir de que é que se está a falar ao certo...

A música mundana (ou cósmica) é a música subjacente a três fenómenos, interligados, que podem ser vistos como três espécies dentro deste género – os fenómenos celestes, a combinação dos elementos e a sucessão das estações. O que significa ‘música’, nestes casos? Pela definição encontrada quanto ao lugar da música no *quadrivium*, é a proporcionalidade, o conjunto das relações numéricas, existente entre os vários movimentos dos astros, nas combinações dos elementos que

³⁰ *Idem, Ibid.*, p. 63.

³¹ Vide PANTI, C., *Filosofia della musica: tarda antichità e medioevo*, 2008.

formam o mundo e nas mudanças de estado das coisas de estação para estação. Tendo em conta esta conceção de música, não seria muito problemático tratar da música mundana, que consistiria na matematização dos fenómenos do mundo de maneira a compreender como se relacionam uns com os outros, ou seja, uma física matematizada, trabalhada através de modelos matemáticos. Mas não é disso que se trata. Boécio defende, com os pitagóricos (e contra Aristóteles, embora talvez não o soubesse), que há mesmo a produção de sons por parte dos corpos celestes e dos movimentos e reconfigurações constantes dos elementos, que formam uma grande harmonia, um grande acorde, num sentido não metafórico. Esta doutrina tem fundamento no *Timeu* de Platão.

A harmonia cósmica é a causa de tudo ser congruente e harmonioso. É assim descrita: «Observamos que na música mundana nada pode ser tão excessivo que destrua outra coisa com o seu próprio excesso»³².

No que toca à espécie da música das esferas, ela é explicada como o resultado do movimento velocíssimo dos corpos celestes, que por serem tão volumosos, não poderiam deixar de produzir uma harmonia ao percorrerem as suas órbitas. Pelo facto de haver desigualdade das órbitas, isto é, de existirem várias esferas diferentes, há uma «sequência fixa de uma modulação»³³. A ideia de Boécio é que é impossível que corpos tão grandes, ao movimentarem-se, não produzam som. Mas por que não o ouvimos? Boécio apenas diz que «por muitas causas é necessário que assim seja»³⁴. Não dá uma resposta direta a esta questão e em nenhuma parte do livro volta a este tema. Terá, porventura, a ver com a incapacidade dos sentidos de captarem estes sons, que foram caracterizados como «excessivos»... No capítulo XXVII, Boécio estabelece uma relação de equiparação entre os nomes das cordas (a afinação) e os nomes dos corpos celestes, que formam uma escala musical descendente, pelo que temos aqui uma pista para entender a relação entre a música mundana e a música instrumental – há uma

³² BOÉCIO, *Tratado de Musica*, p. 30.

³³ BOÉCIO, *Tratado de Musica*, p. 30.

³⁴ *Idem*, *Ibid.*

equivalência entre elas: «Existe um modelo equiparável à ordem e estrutura celeste desde a hípate mesão até à nete»³⁵.

No que toca aos elementos, Boécio considera que há uma harmonia que une as diferenças e as forças encontradas dos quatro elementos, de maneira a que formem um só corpo, ideia já presente na cosmologia timaica. Se a harmonia não o fizesse, o mundo seria completamente desconjuntado, sem consistência. Essa mesma harmonia que une num só corpo os quatro elementos é tida como responsável pela terceira manifestação da música mundana – a sucessão das estações. Não se chega a compreender se se trata da mesma música provocada pelos movimentos celestes, ou se é uma outra espécie de música dentro do género da música mundana. O texto é lacónico, mas uma coisa é certa – há uma relação de equivalência, mimética, até, entre as várias manifestações musicais, até dos outros dois géneros de música.

A música humana, por sua vez, já fora introduzida por uma afirmação do próêmio: «A música está associada a nós de forma tão natural, que não poderíamos prescindir dela ainda que quiséssemos»³⁶.

Ao contrário do que foi interpretado por grande parte dos leitores medievais desta obra, a música humana não é o canto, e a associação natural do homem à música não se deve ao facto de o homem sentir necessidade de criar e ouvir música (instrumental, nas palavras de Boécio). Isso é já o efeito de outra coisa – o próprio ser humano é musical, é musicalmente organizado. É-o de três maneiras – na harmonia que comunica ao corpo «essa incorpórea vivacidade da razão»³⁷; na harmonia que une alma racional e alma irracional; e na harmonia que mantém unidos e fixos os vários elementos que formam o corpo. É a própria constituição musical do ser humano que nos fará compreender as

³⁵ Hípate mesão e nete são nomes de cordas no tetracorde. O tetracorde corresponde a um intervalo diatessarão (de quarta). Os gregos não pensavam nas escalas e nos modos musicais agrupando oitavas, como nós, mas antes em dois tetracordes (que acabam por dar, juntos, a sensação da oitava) organizados de três maneiras diferentes na progressão de notas no seu interior – os três géneros de cantilena: diatónica, cromática e enarmónica. É discutível e difícil de converter em notação moderna a escala celeste apresentada por Boécio, e, para o presente trabalho, essa discussão não é importante.

³⁶ BOÉCIO, *Tratado de Música*, p. 29.

³⁷ BOÉCIO, *Tratado de Musica*, p. 30.

influências do terceiro género de música, a instrumental, no seu carácter, no controlo das suas paixões e no enobrecimento ou na degradação dos costumes.

Quanto à instrumental, Carolina Castanheira resume-a e estabelece a sua relação com as anteriores: a ideia de Boécio «era a de que [a música instrumental] consiste no ponto de partida para a apreensão das regras que regem o universo e a alma humana, pois expressa, de forma concreta, a mesma harmonia presente em ambos»³⁸.

A música instrumental também se divide em três: os três géneros de cantilena. São eles o género diatónico, o cromático e o enarmónico, géneros que se devem ao padrão com que se organiza a distância entre as notas e consequente disposição das mesmas no tetracorde. Eles são, no entanto, caracterizados não apenas matematicamente, mas também pelo seu *ethos*:

O [género] diatónico é um pouco mais austero e natural; o cromático é como se se apartasse daquela natural tensão e se tornasse mais delicado; o enarmónico, é ajustado e unido da melhor maneira³⁹.

Há uma relação hierárquica entre estes três tipos de música e uma inversão dessa hierarquia no processo de conhecimento – a música mundana é a mais digna por natureza, seguida da humana e da instrumental, enquanto que a instrumental é a mais conhecida para nós, conduzindo-nos à humana, e desta à mundana. Em Boécio encontramos presente esta continuidade, ou até mesmo um isomorfismo, entre o mundo, a alma humana e a prática.

Todo o resto do tratado explora os problemas matemáticos relacionados com a música instrumental (tirando pequenas passagens), pelo que nada mais é dito sobre os outros dois géneros de música além do que aqui foi exposto.

³⁸ CASTANHEIRA, De Institutione musica de Boécio..., cit., p.18.

³⁹ BOÉCIO, *Tratado de Música*, p. 52. Menos a parte sublinhada, traduzida diretamente do latim: *enarmonium vero optime atque apte coniunctum*.

4. O ‘ethos musical’ – uma ‘estética’ com propósitos éticos

Já encontramos, na discussão de outros pontos, alusões ao carácter ético da música. A doutrina do *ethos* musical, tal como quase tudo em Boécio, não é uma novidade sua. Encontramos a sua base, de acordo com o próprio autor, em Platão. No livro III da *República*, em que se trata do problema da educação do guardião, encontramos já bem expresso o papel e a força da música na moldagem do carácter e, acima de tudo, no controlo e apaziguamento da parte irracional da alma. À passagem onde este assunto é tratado, precede-lhe um longo discurso de crítica aos poetas e às artes miméticas, bem como uma estipulação daquilo que deve ser imitado: a coragem, a sensatez, a pureza, a liberdade...⁴⁰ De seguida, a personagem de Sócrates começa a tratar do «carácter do canto da melodia»⁴¹, exatamente com o mesmo tipo de preocupações morais, selecionando que modos musicais são adequados e quais são «efeminados»⁴². É então que encontramos as bases da teoria do *ethos* musical de Boécio:

Não entendo de harmonias – prossegui eu -. Mas deixa-nos ficar aquela que for capaz de imitar convenientemente a voz e as inflexões de um homem valente na guerra e em toda a ação violenta (...). E deixa-nos ainda outra para aquela que se encontra em atos pacíficos, não violentos, mas voluntários (...) e se comporta com bom senso e moderação em todas estas circunstâncias, satisfeito com o que lhe sucede. Estas duas harmonias, a violenta e a voluntária, que imitarão admiravelmente as vozes de homens bem e malsucedidos, sensatos e corajosos, essas, deixa-as ficar⁴³.

Em Boécio encontra-se igualmente uma ligação muito forte entre uma ‘estética’ (chamemos-lhe assim) e uma ética da música, perfeitamente coincidente, aliás, com algo que está ainda mais presente no *Timeu* do que na *República*: a ligação entre o belo e o bem. Julgo que há legitimidade para chamar a estes preceitos uma espécie de estética prescritiva, uma vez que se trata de uma compreensão filosófica do papel da sensibilidade no homem e, simultaneamente, de uma (incipiente, mas

⁴⁰ PLATÃO, *República*, 395c

⁴¹ *Idem, Ibid.*, 398c.

⁴² Cf. *Idem, Ibid.*, 398d-399a.

⁴³ *Idem, Ibid.*, 399a-399c.

ainda assim presente) filosofia da arte, ou, no mínimo, uma poética. A preferência por determinados modos musicais e ritmos, bem como pela simplicidade e o repúdio do virtuosismo instrumental, podem ser lidos como uma explicação de como a sensibilidade pode conduzir o homem a um melhoramento ou a uma degradação do carácter. Veja-se, para o caso, mais uma passagem elucidativa do livro III da *República*:

Portanto, se uma pessoa permitir à música que o encante com os seus sons e que lhe derrame na alma, através dos ouvidos, como de um funil, as harmonias doces, moles e lamentosas a que há pouco nos referíamos, e se passar a vida inteira a trautejar canções de coração jubiloso – uma pessoa assim, primeiro que tudo, se tinha alguma irascibilidade, amoleceu como quem amolece o ferro, e, de inútil e duro, o torna proveitoso; porém, se perseverou nessa atitude, e não a deixou, mas ficou fascinado, em breve funde e se dissolve, até aniquilar o seu espírito e ser arrancado da alma por excisão, como um nervo, fazendo dele um ‘amolecido lanceiro’⁴⁴.

Em Boécio são apresentadas praticamente as mesmas ideias.

5. Filosofia da Música na *Consolação da Filosofia*

Que venha então a Retórica, com seus persuasivos encantos, mas que só não se desvia do caminho quando segue minhas intenções, e com a Música, essa encantadora servidora da minha casa, alternando os modos maior e menor.⁴⁵

Neste trecho da *Consolação*, a Filosofia (personificada) apresenta a Música como sua serva. David S. Chamberlain defende que devemos interpretar esta passagem no contexto do estabelecimento das relações disciplinares entre música e filosofia: «Music’s task is to delight and refresh the mind after the fatiguing demands of logic.»⁴⁶.

⁴⁴ PLATÃO, *República*, 411a-411b.

⁴⁵ BOÉCIO, *A Consolação da Filosofia*, trad. de LI, W., Martins Fontes, São Paulo, 1998, II.1.

⁴⁶ CHAMBERLAIN, D. S., «Philosophy of music in the *Consolatio* of Boethius», 1970, p.85.

Para o afirmar, baseia-se numa outra passagem em que a Filosofia declara isto mesmo⁴⁷, sendo que noutras partes do texto Boécio atesta a eficácia da música na mesma tarefa⁴⁸.

O papel da música na *Consolação* não se limita a isto, que poderia ser meramente estratégico na construção do discurso. David Chamberlain mostra como podemos encontrar referências aos três géneros de música, chegando mesmo a afirmar que as referências à música mundana e à música humana podem ser lidas como resposta à promessa que Boécio fizera, em *De institutione musica*, de aprofundar o seu tratamento destes dois géneros, o que é algo que não chega a cumprir. Esta afirmação talvez seja excessiva, uma vez que não é possível estabelecer uma relação direta entre os dois textos, mas é certo que há um conjunto de referências aos três géneros de música, sendo que a abordagem dos mesmos é, na *Consolação*, mais ética e metafísica, menos técnica. Mostremos, então as passagens onde são apresentados.

No que toca à música instrumental, não podia ser mais explícito - metade dos capítulos são poemas e, como já foi dito, a poesia está indissociavelmente ligada com a música. A Filosofia canta os poemas a Boécio, e a própria metrificacão (que é, em última análise, rítmica) tem precisamente esse cariz. Além disso, as funções apaziguadoras, o *ethos*, dos cantos da Filosofia são como que um exemplo prático, uma manifestação direta, dessa mesma teoria de Boécio.

Já na *musica mundana*, ela nunca é assim denominada, mas surge nos poemas do texto, nas suas três espécies. Apresentemos um excerto de cada uma delas:

⁴⁷ BOÉCIO, *A Consolação da Filosofia*, IV.11: «Mas percebo que teu espírito, fatigado pela dificuldade dos raciocínios e esgotado pela gravidade do assunto, anseia impacientemente pelas doçuras da poesia. Bebe então desse doce sumo e encontrarás forças para ir mais longe.»

⁴⁸ BOÉCIO, *A Consolação...*, III.1: «Mal havia ela acabado de cantar e eu já estava ávido por ouvi-la novamente, fiquei mudo, com os ouvidos bem abertos à beleza de suas melodias. Passaram-se alguns instantes. Depois eu disse: “Ninguém melhor que tu sabe reconfortar os espíritos abalados. Isso se deve à força de tua persuasão ou ao prazer de te ouvir cantar? Não sei, mas graças a ti recobrei as minhas forças”».

Para a música das esferas – «O curso dos astros é eternamente reconduzido/ Por uma harmonia recíproca; e banidas estão/ As discórdias e as guerras das regiões estreladas.»⁴⁹.

Para os elementos - «A concórdia harmoniza os elementos/ De maneira equilibrada: a humidade/ Agressiva deixa passagem à secura;/ O frio conclui um pacto com as flamas,/ O ligeiro fogo se alça às alturas/ E a terra se abaixa devido ao seu próprio peso.»⁵⁰.

Para as estações - «É por essas razões que, na morna primavera,/ A estação coberta de flores exala mil perfumes,/ O tórrido verão deixa sedenta a Ceres,/ Mas logo vem o outono, carregado de frutas/ E a chuva cai e impregna o inverno.»⁵¹.

Como já vimos em 3. esta doutrina da *musica mundana* tem por base, provavelmente, o *Timeu* através de Calcídio. Estas considerações acerca deste género estão perfeitamente concordantes com o que é exposto em *De institutione musica*. Como estes excertos, encontramos outros, mas interessa mais retirar da *Consolação* quais as funções éticas e metafísicas deste género de música. David S. Chamberlain resume bem quais são:

World music serves Philosophy in both ethics and metaphysics: it teaches her to apply remedies in fit order; it offers man a pattern of love and order by which to guide his own life; it demonstrates the existence and power of God; and it gives sure evidence of the goodness by which God governs the universe, refuting Boethius' charge that He allows evil to prosper and good to suffer.⁵²

Ao longo de várias partes da *Consolação* é também dito que a harmonia dos céus deve ser o modelo para a vida do homem, modelo este de estabilidade e de ordem, o que pode abrir a reflexão para a presença da *musica humana* e para uma melhor compreensão das relações entre os três géneros de música, que é uma relação mimética. Já em *De Institutione Musica* era afirmado o poder educativo e curativo da música instrumental e que esse poder provém do facto de haver uma semelhança entre a música instrumental e a *humana*, sendo que a primeira, de certa maneira, imita a segunda, o que serve para explicar igualmente a

⁴⁹ BOÉCIO, *A Consolação...*, IV.12.

⁵⁰ *Idem, Ibid.*

⁵¹ *Idem, Ibid.*

⁵² CHAMBERLAIN, «Philosophy of music in...», cit., p.90.

possibilidade de ‘manipular’ emoções com música. Na *Consolação* encontramos uma pista para compreender o mecanismo através do qual isto é possível:

Quando a luz bate nos olhos/ Ou um grito ressoa nos ouvidos,/ Então o vigor da alma se reanima,/ Incita as imagens que possui em seu interior/
Semelhantes a tais movimentos,/ Adapta-as aos sinais vindos do exterior/
E associa essas imagens às formas/ Dissimuladas no interior.⁵³

Encontramo-nos perante a teoria da *species*, neste caso uma teoria ativa da sensação, em que a alma já tem em si as imagens, ou formas, e a sensação apenas ativa a alma a associá-las às exteriores, por uma relação de semelhança entre elas. Esta teoria é uma teoria do conhecimento das coisas sensíveis, mas também serve para estabelecer de que maneira a alma é musical. Quando o corpo ouve música, a música da alma responde à música recebida e move-se de uma forma semelhante ao que recebe⁵⁴.

Concluindo esta parte, pode dizer-se que a música se encontra abundantemente presente na *Consolação*, quer diretamente nos cânticos da Filosofia, quer indiretamente, através da descrição da harmonia dos céus, dos elementos e das estações, e do estabelecimento das relações de semelhança entre as formas perfeitas em Deus, a sua forma imitada nas coisas e a sua apreensão pela alma, que contém também formas semelhantes. Isto levará, futuramente, ao aparecimento de um quarto género de música, a que muitos tratadistas medievais chamaram *musica divina*. Todas estas relações miméticas entre os três géneros são, elas mesmas, musicais, sobretudo tendo em conta que o conceito de consonância pode ser alargado a tudo o que, sendo diverso, é apreendido com uniformidade.

Conclusões

De acordo com Cecilia Panti, há seis tipos de questão que são tratadas nos textos de filosofia da música na Antiguidade Tardia e na

⁵³ BOÉCIO, *A Consolação...*, V. 8.

⁵⁴ Para um resumo da questão das semelhanças entre Deus, a alma e o mundo, bem como da beleza envolvida na forma das coisas, que é já uma imagem da perfeição de Deus, leia-se o que diz a Filosofia em III.18.

Idade Média e, em tom de conclusão, daremos as respostas que encontramos em Boécio às mesmas, de maneira a sintetizar e tornar claro o que foi explanado neste texto.

A primeira questão é a de saber se a música é uma ciência e porquê. Como vimos, é uma ciência, porque estabelece as regras matemáticas que se encontram por trás dos sons. O ouvido dá-nos um primeiro critério para sabermos se determinado intervalo sonoro é consonante ou não e, de seguida, a razão estabelece as regras matemáticas que subjazem a essa primeira impressão, corrigindo por vezes o ouvido, que não é suficientemente apurado para notar pequenos erros e diferenças. A segunda questão, qual o objeto da disciplina musical, fica também resolvida – o objeto da disciplina musical é a quantidade discreta por relação com outra através do estudo da altura do som. A terceira é a de colocar a música no panorama geral da ciência – a música faz parte do *quadrivium* que, em Boécio, por vezes é visto como uma propedêutica da filosofia, mas, na generalidade, não é apenas isso mas também parte integrante da própria filosofia, por ter funções éticas, sobretudo se pensarmos que a Filosofia personificada na *Consolação da Filosofia* é também o protótipo do músico, tanto por cantar em poemas, como apresentando a Boécio nesses mesmos poemas os três tipos de música, umas vezes implícita, outras explicitamente. A quarta é a de saber o que é a arte musical – o artífice da música deve ser chamado pelo nome do seu instrumento (citarista, flautista, ...) e é um servo do músico teórico, assim como a arte musical deve ser serva do julgamento racional dos sons feito pelo músico teórico. A arte musical, porém, tem a força intrínseca de moldar os costumes dos povos e, na verdade, a música instrumental deve ser dividida em moral e imoral, conforme molde bem ou mal os caracteres e os povos. A quinta questão de Cecilia Panti é – o que é o som musical? Em Boécio, o som musical é aquele que pode ser reduzido a um número e o qual sirva para estabelecer as relações certas com outros sons de forma a produzir consonâncias.

A sexta é a teoria do belo musical, que como vimos não é tratada diretamente nestes termos. No entanto, é patente que há uma estética musical com propósitos éticos, que estabelece limites quer técnicos (a consonância, os modos, por exemplo), quer qualitativos, como a simplicidade, a virilidade, o evitamento do sentimentalismo e da irrupção da emoção efeminada.

Resta dizer que Boécio não é apenas o transmissor mais importante e influente das teorias musicais da antiguidade para os séculos vindouros, mas também toma opções teóricas fundamentais que irão ter repercussões no modo como se tratava e estudava a música pelo menos até ao século XIV. O seu trabalho de compilador não é, de todo, passivo. Eis uma boa razão para o *De institutione musica* não poder cair no esquecimento dos estudiosos e dever, até, integrar qualquer estudo ou apresentação geral sobre Boécio. Mesmo para compreender a *Consolação da Filosofia* temos de confrontá-la com as teorias musicais do seu autor. Julgo que também fica patente neste texto, que é introdutório ao tema, que a música era passível de um tratamento filosófico bastante aprofundado com questões autónomas e que se pode falar legitimamente de uma filosofia da música na Idade Média.

Bibliografia

Fontes

AAVV, *Thesaurus Musicarum Latinarum*, Center for The History of Music Theory and Literature, Indiana University Jacobs School of Music, URL = <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/> (várias edições latinas do comentário de Calcídio ao Timeu; de *De Institutione Musica*, de Boécio, etc.).

BOÉCIO, *A Consolação da Filosofia*, trad. de LI, W.. Martins Fontes, São Paulo 1998.

BOÉCIO, *Tratado de Musica*, trad. de GUILLÉN, S. V., Ediciones Clásicas, Madrid, 2005.

KIRK, G. S.; Raven J. E. e SCHOFIELD, M., *Os filósofos pré-socráticos*, trad. de Fonseca, C. A. L., 7ª ed., FCG, Lisboa 2010.

PLATÃO, *A República*, trad. de PEREIRA, M. H. da R., 9ª ed., FCG, Lisboa 2001.

_____, *Diálogos, IV – Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias*, trad. de BRAGANÇA, M. G. de, Europa-América, Mem Martins s/d.

Estudos

BENHARD, M., *Il De institutione musica di Boezio nell'alto medioevo* in CRISTIANI, M.; PANTI, C.; PERILLO, G. (ed.): *Harmonia mundi – Musica mondana e musica celeste fra Antichità e Medioevo*, Sismel/Edizioni del Galluzzo, Florença 2007, pp.77-93.

BRAGARD, *L'Harmonie des Spheres selon Boece* in *Speculum*, Vol.4, n.2 (1929), Medieval Academy of America, pp.206-213.

CASTANHEIRA, C. P., *De Institutione musica de Boécio: Livro I – tradução e comentários*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2009.

CHAMBERLAIN, D. S., *Philosophy of music in the Consolatio of Boethius* in *Speculum*, Vol.45, n.1 (1970), Medieval Academy of America, pp.80-97.

PANTI, C., *Filosofia della musica: tarda antichità e medioevo*, Carocci, Roma 2008.

PIZZANI, U., *Il quadrivium boeziano e i suoi problemi* in OBERTELLO, Luca (dir.): *Atti: congresso internazionale di studi boeziani*, Editrice Herder, Roma, 1981.

SCHRADE, L., *Music in the Philosophy of Boethius* in *The Musical Quarterly*, Vol.33, n.2 (1947), Oxford University Press, pp.188-200.

SZABO, Á., *L'aube des mathématiques grecques*, Vrin, Paris 2000.