

Filosofia da Música em Boécio: a Música como Amor

Juvenal Savian Filho

Professor da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Filosofia da Música em Boécio: a Música como Amor

Ao permitir a distinção entre uma boa Música e uma Música má, Boécio aponta para o efeito moral que a música instrumental pode causar no ouvinte, levando-o a entrar ou não em si e a descobrir ou não a música humana. Percebendo ou não a música humana, ele pode, ainda, chegar ou não à música do mundo.

Palavras-chave: Boécio, música cósmica, música humana, música instrumental, especulação, ética

Boetius music philosophy: Music as Love

The distinction between a good and a bad kind of music allows Boetius to discuss how instrumental music can touch the hearer so as to teach him to discover in him(her)self what he calls *the music of man* that is the key to the *music of the universe*.

Key words: Boetius, speculation, ethics, music

A proscrição da poesia e da música

As primeiras páginas d'A *consolação da filosofia*¹ revelam, logo de saída, algo muito curioso: iniciando seu diálogo com Boécio na prisão, a dama Filosofia expulsa da cela as Musas da Poesia, chamando-as de prostitutazinhas do teatro (*scenicae meretriculae*), e as declara incapazes de oferecer remédio para as dores que afligiam a alma do prisioneiro; ao contrário, com seus doces venenos, elas só conseguiriam aumentá-las. No entanto, algumas linhas adiante, a mesma Filosofia, assentando-se aos pés do leito de Boécio, passa a declamar um poema, cujo teor, malgrado o tom de lamentação, preparava o remédio que começaria a ser aplicado em instantes. Então, como entender que a Filosofia se ponha a falar pela Poesia, uma vez que ela já expulsara da cela as Musas, sob cujos auspícios encontrava-se esse gênero de expressão?

Na cena há um detalhe ainda mais curioso: o nome dado pela Filosofia às Musas (CP I, 1, 11). Ela as chama de Cirenes, fazendo pensar que, junto da reprovação da Poesia, como forma illusória de obter a

¹ Cf. CP I, 1, 7. Nas citações do *De consolatione philosophiae* (CP), os números romanos indicam o livro, os indo-arábicos indicam os capítulos e a numeração interior se refere aos parágrafos. Acrescenta-se “ps.” quando se trata de distinguir as poesias das prosas (por exemplo: CP III, 6, 15-20 corresponde a CP, livro III, prosa 6, números 15 a 20; CP III, ps. 9 corresponde a CP, livro III, poema 9). A edição do *De consolatione philosophiae* aqui utilizada é a edição crítica de Claudio Moreschini (Boécio 1): *De consolatione philosophiae & Opuscula theologica*, Munique & Leipzig: K. G. Saur, 2000. Há uma tradução brasileira: *A consolação da filosofia*. Trad. William Li. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Porém, entre as traduções para as línguas modernas, uma das melhores é a edição inglesa: *The consolation of philosophy*. Trad. P. G. Walsh. Nova York: Oxford University Press, 2000.

consolação para o prisioneiro², vai também a reprovação da Música – as Cirenes eram conhecidas exatamente pelo seu canto que seduzia para a destruição³. Porém, o que torna isso relevante é o fato de que a mesma dama Filosofia que associa, sob um só olhar reprobatório, a Música à Poesia, é a que diz possuir suas próprias Musas para a consolação de Boécio (CP I, 11, 11), chamando, aliás, a Música de sua familiar⁴. Ela mesma, em sua consolação, recorre ao auxílio do canto (CP III, ps. 2) e, falando de modo geral sobre a composição em verso (a música ou a poesia – *carmen*: CP IV, 6, 57), afirma que esse tipo de expressão refaz o interlocutor da aridez dos argumentos silogísticos, o que assevera, sem dúvida, aquele efeito curativo da Música evocado em III, 1, 1-2, quando Boécio testemunha o supremo consolo proporcionado à sua alma pelo canto da Filosofia.

Como, então, entender o sentido da atitude aparentemente contraditória de Boécio?

O caminho a ser percorrido consiste na investigação dos elementos centrais de seu pensamento sobre a Música, tal como eles se encontram dispersos, fundamentalmente, pelo *De consolatione philosophiae* e pelo *De institutione musica*⁵. No entanto, faz-se necessário distinguir dois aspectos da abordagem boeciana: um mais voltado

² Consolação essa que há de consistir em trazê-lo de volta do domínio da Fortuna para o domínio da razão.

³ Como se sabe, segundo o ideário grego, as Cirenes cantavam num descampado onde se elevava uma enorme pilha de ossos pertencentes a inúmeros marinheiros que, seduzidos por seu canto, vinham de encontro aos seus recifes. Odisseu, porém, avisado pela deusa Circe, tapou os ouvidos de seus homens com cera de abelha e amarrou-se ao mastro de seu navio, dando ordens para que não fosse solto sob pretexto algum, o que lhe permitiu navegar sem ser seduzido pelas Cirenes, que se suicidaram de desespero após a passagem de Odisseu.

⁴ Cf. CP II, 1, 8. A expressão empregada pela Filosofia, ao referir-se à Música, é *laris nostri uernacula*, ou seja, “a jovem serva nascida e criada dentro de nosso lar”, o que denota relação mais profunda da serva com a família.

⁵ A edição do *De institutione musica* aqui utilizada é a de G. Friedlein: *De institutione arithmetica & De institutione musica libri quinque*. Leipzig: Minerva G.M.B.H. (Boécio 3). Há uma tradução inglesa (Boécio 5) e uma francesa (Boécio 8).

para a teoria do som (a construção de um sistema acústico racionalmente fundado sobre uma teoria dos números⁶), e outro mais voltado para a natureza da Música (os fundamentos metafísicos do seu sistema acústico).

Há, com efeito, uma distinção clara, do ponto de vista do conteúdo e do estilo, entre alguns capítulos do livro I do *De musica* e o restante da obra. Isso porque, enquanto se delineiam nesses capítulos os contornos gerais da estética musical de Boécio (inspirada, sem dúvida, no pitagorismo), nos outros abordam-se os aspectos teóricos do sistema acústico exposto no tratado. Assim, após discorrer sobre os três gêneros de música (capítulos 1 e 2), Boécio fala do som (capítulo 3), passa por uma breve matemática das diferenças (*inaequalitates* – capítulo 4) e sua aplicação às consonâncias (capítulos 5 a 7), para retornar ao som, ao intervalo e às consonâncias, dando-lhes uma definição mais precisa (capítulo 8). No capítulo 9, trata da superioridade da razão com respeito à percepção (dado que os sentidos podem equivocar-se e nunca apresentam “autoconsciência”); nos capítulos seguintes, chama Pitágoras de descobridor das verdades da música e segue falando das proporções das consonâncias, do tom e do semitom (capítulos 10 e 11). Em seguida, Boécio fala da natureza da voz e da audição (capítulos 12 a 14), desenvolve sua teoria sobre o intervalo (capítulos 16 a 19), estabelece a importância de conhecer os sistemas musicais para o estudo da música, evocando a história das notas, a teoria do

⁶ O sistema boeciano exposto no *De musica* será, por assim dizer, o único tratado a esgotar o assunto da “música especulativa” do qual se dispõe na alta Idade Média. Sobre sua relação com o *De musica* de Agostinho, Ubaldo Pizzani expôs a tese muito instigante de que Boécio talvez tenha composto seu texto para levar a acabamento aquele de Agostinho: o bispo de Hipona teria composto seis livros dedicados ao ritmo, porque não pôde consagrar-se ao estudo da harmônica, ao passo que o que Boécio fez foi justamente dedicar-se à harmônica, a ponto de muitos dos manuscritos medievais do *De musica* de Boécio apresentarem como título *De harmonica institutione* (cf. Pizzani 16, pp. 357-77).

tetracorde, a divisão do tetracorde em gêneros etc. (capítulos 20 a 26), aborda a música das esferas em comparação com as cordas da lira (capítulo 27), retorna às consonâncias (capítulos 29 a 33) e, por fim, define o verdadeiro músico (capítulo 34). Nessa sequência de temas do livro I, poder-se-iam isolar os capítulos 1, 2, 9, 27 e 34, tanto por seu caráter mais filosófico como porque, à exceção desses capítulos, todo o restante da obra é determinado pelo estudo teórico do som, com sua retórica própria.

A estética geral da música

O texto do *De musica* abre-se com uma breve exposição da teoria boeciana da percepção sensível e sua relação com o pensamento racional: a percepção sensível é algo tão espontâneo e natural que é impossível imaginar um animal sequer que não a possua. No entanto, apenas os seres racionais sabem que a possuem, e mesmo entre eles há de se esclarecer que nem todos possuem o mesmo tipo de conhecimento da percepção sensível. A todos é dado usar os sentidos para perceber coisas sensíveis, mas nem todos são capazes de conhecer a natureza da percepção e a qualidade das coisas percebidas; possuem essa faculdade apenas aqueles que impostam corretamente a investigação da verdade. Assim, por exemplo, todos os mortais podem ver, mas responder se a visão é resultado de figuras que chegam até os olhos ou de raios sensíveis que os tocam é algo que apenas os doutos podem investigar; a capacidade de ver e reconhecer um triângulo ou um quadrado é dada a todos, mas a natureza do triângulo e do quadrado somente um matemático pode conhecer. Portanto, é necessário haver espírito para que haja consciência da percepção sensível (I, 1, p. 179, 1-2); e é necessária uma correta investigação da verdade para que se conheça a natureza dessa percepção e de seus objetos (I, 1, p. 179, 2-14).

Algo diferente, porém, ocorre com a audição. Além de captar os sons, ela também provoca prazer ou desprazer em função dos sons captados; isto é, além de cumprir a função da percepção sensível que lhe é própria, a audição causa prazer se os sons forem harmônicos (*dulces coaptatique*, doces e bem ordenados – cf. I, 1, p. 179, 18) ou desprazer se os sons forem desarmonicos (*dissipati atque incohaerentes*, dispersos e incoerentes – cf. I, 1, p. 179, 19-20), ainda que os ouvidos não tenham a capacidade de julgar os sons, sua natureza ou a natureza de suas diferenças. Isso obriga a distinguir, na investigação dos sons, entre uma abordagem que trata dos seus aspectos “objetivos” – assim como o matemático investiga as qualidades do triângulo – e uma abordagem que trata dos aspectos relacionados ao prazer ou ao desprazer do ouvinte.

Evidencia-se, então, a razão dos dois momentos da abordagem boeciana da música: um momento teórico-matemático, que produz o seu sistema acústico, e um momento teórico-filosófico, que investiga a sua natureza. Dessa perspectiva, pode-se compreender a afirmação de Boécio de que o estudo da música não se relaciona apenas com a verdade, mas também com a moralidade: *musica uero non modo speculationi uerum etiam moralitati coniuncta sit*⁷. A prova de que a música ultrapassa a especulação e chega à moral é o fato de não haver “nada

⁷ “A música não está ligada apenas à especulação, mas também à moralidade” – *De musica* I, 1 (Boécio 3, p. 179, 22-3). O sentido dessa afirmação não é difícil de determinar se tivermos em mente que Boécio situa a música entre as disciplinas matemáticas (junto com a aritmética, a geometria e a astronomia – o *Quadruium*), cf. *De institutione arithmetica* I, 1 (Boécio 3, p. 7, 25). Ora, Boécio adota a divisão aristotélica do saber (saber teórico, saber prático, saber técnico), dividindo o saber teórico, por sua vez, em três ramos: o saber natural (a física), o saber matemático (o quadrívio) e o saber teológico (a metafísica e a teologia dita em sentido moderno) – cf. *De sancta Trinitate* II [68]-[83]. Ao dizer que a música não está ligada apenas à especulação, mas também à moralidade, Boécio parece pretender que ela ultrapasse os contornos do saber teórico (aquele que contempla a natureza e não visa senão ao conhecimento por si mesmo), e entra no domínio do saber prático, ou seja, daquele saber cujo fim é a ação, o saber ético.

mais próprio da humanidade⁸ do que atrair-se por doces melodias e irritar-se com sons desencontrados⁹.

Ora, o que isso teria que ver com a moral? O prazer e o desprazer não parecem objetivos o suficiente para que sejam investigados de maneira científica. Pareceria melhor, então, deixá-los fora da investigação; apenas o aspecto matemático do estudo da acústica, com base numa teoria dos números, é que seria passível de investigação racional. Porém, há um elemento complicador, e ao mesmo tempo articulador com a Moral: o fato de que a Música, ao causar prazer ou desprazer, pode purificar ou corromper os hábitos. Assim como a semelhança é desejável e a dessemelhança é repugnante e inoportuna¹⁰, também o homem lascivo ama os modos lascivos, e esses modos o enfraquecem e destroem; ou ainda os rudes gostam de música rude e agitada, que pode endurecê-los, como faz a música dos lídios e frígios, a ponto de tudo o que parece bárbaro ser chamado lídio ou frígio (I, 1, p. 180, 9-22).

Se é assim, não resta dúvida de que a Música possui conexão com a prática e, portanto, com aquilo que parece ser uma ciência do *éthos*, conforme a divisão dos saberes segundo Aristóteles¹¹. Para Boécio, portanto, a Música não apenas há de se mostrar objeto da razão que a toma

⁸ No que se refere à conaturalidade da alma e da música, a influência platônica e neoplatônica é evidente. O próprio Boécio, por diversas vezes, menciona Platão explicitamente, afirmando inclusive que a alma do mundo está ligada intimamente à Música.

⁹ O que diz Boécio em latim é: *Nihil est enim tam proprium humanitatis quam remitti dulcibus modis adstringi contrariis* (Boécio 3, I, 1, p. 179, 23-5). Nessa altura do texto aparece, pela segunda vez, o substantivo *modus*, tal como empregado no vocabulário da música. No entanto, é preciso dizer que a sua significação é bastante ampla, designando maneira, caráter, como *tropos* em grego. Corre-se o risco de traduzir *modus* no sentido atual, o de “harmonia”, como falavam os gregos, mas esse sentido só lhe foi dado na Idade Média. Então, *modus* não tem nada que ver com uma técnica de oitava.

¹⁰ Cf. Boécio 3, I, 1, p. 180, 9-10: *Amica est enim similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria*.

¹¹ Ao nomear os saberes, Boécio fala de *philosophia speculativa* (física, matemática e metafísica) e de *philosophia practica* (moral, economia e política) – cf. *De Trinitate* II [65]-[75]; Boécio 3, p. 7.

como alvo de contemplação na busca da verdade teórica, mas também da razão que a relaciona com os hábitos e as escolhas, quer dizer, com a verdade da ação. Numa palavra, a Música relaciona-se com a felicidade.

Três gêneros de música

No capítulo 2 do *De musica*, Boécio afirma que há três gêneros de música: *musica mundana* (música do mundo), *musica humana* (música humana) e *musica instrumentis* (música com instrumentos).

Para falar da música do mundo, ele se pergunta como poderia transcorrer em silêncio tudo aquilo que ocorre no céu, nos elementos e nas estações, dada a harmoniosa coordenação de tudo o que existe e a rotação tão rápida dos astros. Ademais, o fato de não ouvirmos essa música não significa que ela não exista¹². Ela seria de três tipos¹³: (a) a música das esferas, sonora porém não audível para nós, embora “visível” a partir do conjunto das estrelas, que nada pode igualar em coordenação; (b) a unidade dos elementos, cujos caracteres diversos e contrários se harmonizam numa melodia inaudível, porém “contemplável”; (c) a variação das estações e dos tempos, cuja consonância, como na lira, nada permite por falta nem por excesso.

A música humana seria aquela que descobrimos ao entrarmos em nós mesmos¹⁴, ou seja, uma música que resulta: (a) da vivacidade incorpórea da razão unida ao corpo; (b) da unidade da parte racional com a parte irracional da alma; (c) da unidade dos elementos do cor-

¹² Cf. Boécio 3, I, 2, p. 187, 27 e ss. Alguns escritores, como Jerônimo da Morávia (século XIII), por exemplo, comentarão essa doutrina dizendo que Pitágoras ouvia a música do universo, e que só a fraqueza de nossa audição impede-nos de ouvi-la, assim como nos escapam certos odores sentidos pelos cães (cf. Potiron 19, p. 41).

¹³ Cf. Boécio 3 I, 2, pp. 187-8. Ver também I, 27, onde Boécio interpreta à sua maneira um trecho do “Sonho de Cipião”, do livro VI do *De re publica* de Cícero.

¹⁴ Cf. Boécio 3, I, 2, p. 188, 26-7: *humanam uero musicam quisquis in sese ipsum descendit intellegit*.

po. Trata-se da consonância das diversas partes que nos compõem, assim como ocorre na consonância musical de notas graves e agudas.

Por fim, a terceira música seria a música instrumental, dividida em: (a) música com instrumentos de corda (*intentione*); (b) música com instrumentos de sopro (*spiritu*); (c) música com instrumentos de percussão (*percussione*)¹⁵. É desse gênero que trata o restante do tratado *De musica* (salvo algumas considerações sobre a música das esferas, no capítulo 27 do livro I).

A partir dessa caracterização, percebe-se que a investigação da música do mundo e da música humana pode fazer-se inteiramente dentro dos limites da física e da metafísica; portanto, são encaixadas dentro dos contornos de um saber teórico, com toda a força que esse adjetivo tem na atribuição grega, quando classifica um saber como *theoría*, ou seja, como um saber contemplativo, não prático nem produtivo¹⁶.

¹⁵ Essa divisão da música instrumental corresponde à divisão apresentada por Boécio no capítulo 2 do livro I; porém, no capítulo 34 do mesmo livro, ao falar dos músicos, Boécio permite adotar uma outra divisão da música instrumental, iniciando por duas grandes classes, a da música teórica (a ciência especulativa do som) e a da música técnica (a produção dos sons nas obras sonoras). A música técnica, por sua vez, dividir-se-ia em: (a) a fabricação e o uso dos instrumentos musicais – ação que não requer conhecimento da música teórica, como é o caso, por exemplo, dos tocadores “de ouvido”, que sabem tocar cítara ou outro instrumento, mas não são propriamente músicos, são instrumentistas, não manifestam nada do saber racional sobre a Música; (b) a arte da composição poético-musical – ação não muito ligada à razão, mas nascida de uma inspiração, trata-se da produção em versos (*carmen*); (c) o juízo sobre a Música, que, por sua vez, pode ser de três tipos: (c.1) o juízo que não se ocupa dos sons, mas das proporções em abstrato, (c.2) o juízo daqueles que, refletidamente, aplicam sua ciência à composição, e (c.3) o juízo daqueles que se servem de seu conhecimento para julgar a obra dos poetas.

¹⁶ Não se pode negar que a abordagem da relação existente entre alma e corpo, e sobremaneira entre as partes da alma, constitua uma psicologia e não simplesmente uma físico-metafísica. No entanto, parece muito difícil determinar até que ponto essa consideração, para Boécio, extrapola o âmbito da consideração física em sentido aristotélico. Vale lembrar que Boécio prefere a linguagem do *Timeu*, quando fala das partes da alma, dividindo-a em uma parte racional e duas partes irracionais: *ratio*, *cupiditas*, *iracundia* (cf. *De institutione arithmetica* I, 32; *De institutione musica* I, 1). Seja como for, não parece tratar-se de uma ética, ou seja, de um saber moral, relacionado com a escolha deliberada.

No que se refere à música instrumental, o leitor seria levado a pensar que, pela retórica própria do texto do *De musica*, também o seu estudo haveria de resolver-se nos limites do saber teórico, como um saber de tipo matemático. Contudo, é exatamente pela investigação desse gênero que se explicita a articulação da música com a moralidade, porque não apenas o seu estudo, mas a música instrumental ela mesma extrapola para a prática. Embora não tenhamos como julgar diretamente a influência da música do mundo nem da música humana sobre nós, visto que elas não nos são audíveis, podemos investigar como a música instrumental pode mover os afetos humanos, causando prazer ou desprazer e, ao mesmo tempo, purificando ou corrompendo hábitos¹⁷.

Essa não é uma conclusão a que o leitor pode chegar apenas lendo o restante do *De musica*. Desse ponto de vista, esse texto é um pouco decepcionante para quem busca conhecer a articulação anunciada entre música, verdade e moralidade: ele não a demonstra nem retoma o estudo da música do mundo ou da música humana. Ele apenas dedica-se ao estudo da relação entre música e verdade teórica, isto é, ao estudo da música como um saber de tipo matemático: os livros II e III demons-

¹⁷ Essa relação entre os hábitos e o prazer ou desprazer deve ser entendida a partir do quadro conceitual antigo, eminentemente pitagórico-platônico. Para Boécio, a música humana é condição para o acordo ontológico entre o indivíduo e o objeto conhecido, razão pela qual ele afirma que a música humana é o que permite à música instrumental ser agradável e possuir uma função terapêutica (cf. Boécio 3, I, 1, p. 180, 3-10). Assim, o prazer há de estar ligado à percepção da harmonia objetiva pela harmonia do sujeito. Na expressão de Edgar de Bruyne, “conhecer será reencontrar alguma coisa de sua própria harmonia na estrutura harmoniosa das coisas, e o prazer que resulta dessa descoberta, dessa projeção, dessa *Einfühlung* do Eu no Outro, é o sinal da comunhão profunda dos seres na beleza cósmica” (De Bruyne 11, p. 26). A razão de essa descoberta causar prazer está no fato de que a semelhança é desejável, ao passo que a dessemelhança repugna. Assim, se entre a pessoa e a coisa conhecida há uma interação natural, Boécio pode concluir pela implicação ética da música, porque ela há de sempre revelar alguma coisa da alma que a produz; além disso, há de fortalecer os hábitos da alma, sejam eles virtuosos ou viciados. Ora, dessa perspectiva também se conclui que uma pequena mudança na música pode produzir consequências graves nos costumes.

tram logicamente o que foi enunciado dogmaticamente no livro I a respeito do som e dos intervalos, consonâncias e dissonâncias; o livro IV apresenta, em seu núcleo, a culminação dos princípios teóricos desenvolvidos nos três primeiros livros, falando dos tetracordes e dos “sistemas”, eminentemente o “grande sistema perfeito” de duas oitavas; o livro V, por fim, discute a posição de alguns autores sobre a música principalmente Ptolomeu. Essa decepção que o leitor experimenta ao ver a “incompletude” do *De musica* levaria, de fato, a pensar que Boécio não mais tratou da música do mundo nem da música humana em parte alguma de sua obra (Potiron 19, pp. 33 e 41) e deixou de demonstrar a articulação entre música e moral por ele anunciada. Porém, se se toma sua última obra, o *De consolatione philosophiae*, talvez se possa afirmar que aí se encontra o esperado (Chamberlain 10, pp. 80-97).

A consolação da música

Não se encontra, no *De consolatione philosophiae*, a mesma divisão tripartite dos gêneros de música; entretanto, é possível encontrar, por toda a obra elementos que a evocam e confirmam. Assim, por exemplo, aponta-se para a música do mundo quando, no decorrer de todo o livro, a Filosofia canta o ordenamento do mundo, a força da natureza, a lei providente que rege o cosmo etc. Quanto à música humana, também todo o conjunto da obra é uma grande demonstração de sua existência. Afinal, se Boécio recebe a consolação, a cura, por meio do canto e da poesia, é porque ele possui música em si – em continuidade com o que diz o *De musica*, o que torna a música agradável e capaz de curar o homem é a própria música da alma e a música da alma em união com o corpo¹⁸. Seria possível citar outros trechos explicitamente referentes à música humana. É o caso da poesia 4 do livro V, onde se vê a harmonia produzida pela relação

¹⁸ Boécio 3, I, 1, p. 180, 3-10. Ver nota anterior.

entre a alma e o corpo quando o corpo recebe uma ação e desperta o espírito, levando o vigor da mente a aplicar aos dados exteriores as espécies interiores, e a acrescentar às formas nela contidas as novas imagens. No que se refere à música instrumental, ou sonora para nós, pode-se citar o trecho em que a Filosofia canta com o auxílio de instrumentos de cordas (CP III, ps. 2, 1-6). Também não se deve perder de vista o canto das Musas e os cantos sem instrumentos da própria Filosofia, presentes também por todo o livro.

O que interessa, aqui, é ver como a concepção de música no *De consolatione* satura a concepção vinda do *De musica*. Agora, os três gêneros não constituem apenas o objeto de uma investigação físico-metafísica, mas extrapolam para a ética, porque permitem à filosofia aplicar os remédios necessários à cura do prisioneiro¹⁹ e porque eles mesmos se inter-relacionam, fornecendo um modelo de amor e ordem pelo qual o homem deve guiar a sua própria vida. Isso é o que de mais fundamental se pode concluir a partir do poema 8 do livro II do *De consolatione*:

<i>Quod mundus stabili fide</i>	Se o mundo, segundo um ritmo estável,
<i>concordes uariat uices,</i>	alterna suas constantes variações;
<i>quod pugnantia semina</i>	se os elementos em guerra
<i>foedus perpetuum tenent,</i>	mantêm um acordo perpétuo;
<i>quod Phoebus roseum diem</i> 5	se Febo ao róseo dia
<i>curru prouehit aureo,</i>	conduz, numa carruagem de ouro,
<i>ut quas duxerit Hesperos</i>	a fim de que sobre as noites trazidas por Héspero
<i>Phoebe noctibus imperet,</i>	Febe possa imperar ²⁰ ;

¹⁹ Essa cura que consistiria justamente em conseguir ver o ordenamento do cosmo e a consonância da estrutura humana, ou, se se quiser, em “ver” a música do mundo e a música humana, auxiliado pela música instrumental. Trata-se, no limite, de todo o itinerário do *De consolatione*.

²⁰ Febo é o sol; Febe, a lua; Héspero, o planeta Vênus.

<i>ut fluctus avidum mare</i>		se às ondas o ávido mar
<i>certo fine coerceat</i>	10	encerra em limites precisos,
<i>ne terris liceat uagis</i>		de modo que nem às terras flutuantes seja lícito
<i>latos tendere terminos,</i>		vagar para os últimos confins;
<i>hanc rerum seriem ligat</i>		a essa série de coisas rege o amor,
<i>terras ac pelagus regens</i>		que liga as terras e o mar
<i>et caelo imperitans amor.</i>	15	e que reina sobre o céu.
<i>Hic si frena remisierit,</i>		Se ele perdesse as rédeas,
<i>Quicquid nunc amat inuicem</i>		todos os que agora se amam entre si
<i>bellum continuo geret</i>		guerrearão de contínuo
<i>et quam nunc socia fide</i>		e essa obra que com recíproca confiança
<i>pulchris motibus incitant</i>	20	todos promovem por belos movimentos
<i>certent soluere machinam</i>		todos procurariam dissolver
<i>Hic sancto populos quoque</i>		Ele [o amor] também aos povos
<i>iunctos foedere continet,</i>		mantém por um venerável acordo,
<i>hic et coniugii sacrum</i>		e a ambos os cônjuges
<i>castis nectis amoribus,</i>	25	liga com castos amores,
<i>hic fidis etiam sua</i>		assim como aos amigos fiéis
<i>dictat iura sodalibus.</i>		ele dita as suas próprias regras.
<i>O felix hominum genus,</i>		Ó feliz gênero humano,
<i>si uestros animos amor</i>		se aos vossos espíritos reger o amor
<i>quo caelum regitur regat!</i>	30	pelo qual se rege o céu! ²¹ .

Salta à vista do leitor, se ele recordar a linguagem da *musica mundana* do *De musica*, o fato de que aqui o amor se torna música, pois na linguagem do *De consolatione* é o amor que produz a harmonia que a música produzia no *De musica*. Ele pode produzir, ainda, a mesma harmonia da música humana, não apenas no sentido da consonância entre as partes da alma ou entre a alma e o corpo como uma estrutura físico-metafísica que permite ao homem ser o que ele é, mas também no que diz respeito a essas relações como relações

²¹ Tradução de Juvenal Savian Filho.

éticas, ou seja, que envolvem a razão prática, tocando nos hábitos, nas escolhas, e tendo em vista a felicidade. Dessa perspectiva, todo o conjunto do *De consolatione philosophiae* é uma prova de que a música do mundo atua como modelo para a música do homem, aquela que há de reger a sua vida. Boécio obteve consolação somente quando deixou de confiar na Fortuna e converteu o seu olhar para a harmonia do cosmo, causada por um amor providente e eterno, divino, que tinha relação direta com a sua existência individual mas não anulava em nada a sua liberdade.

Vê-se, assim, que os sentidos da música do mundo e da música humana não se esgotam numa consideração físico-metafísica, como parecia ocorrer a partir do texto do *De musica*. Ao contrário, possuem implicações morais e exigem uma abordagem do tipo que se faz na ética. Como se viu, a música do mundo e a música humana não são apenas consonâncias que regem o cosmo e a vida biológica individual; elas vão além dessa regência e convocam a pessoa humana para agir, para ordenar sua vida pessoal a partir do mesmo amor²² que dá o tom tanto de uma como de outra.

²² A cosmologia boeciana lembra, certamente, a concepção estoíca do mundo, assim como a de Filon de Alexandria. Ao falar do amor como regente do cosmo, Boécio não deixa de mostrar-se em continuidade com a tradição cristã. Porém, não se pode esquecer que já o Sócrates de Platão dizia provir do alto o Amor, e Proclo, mais tarde, haveria de reconhecer que o amor do homem que se orienta para Deus tem sua raiz na ordem divina e noética. É verdade também que Plotino já havia atribuído ao Uno o amor como potência ativa, mas o havia concebido como amor de si mesmo, longe de atribuir ao Primeiro Princípio um amor descendente que o fizesse voltar-se para aquilo que se originou dele. Por outro lado, é um contra-senso manifesto pensar que, porque Proclo fala de um Amor divino que desce até o homem, elealaria de um equivalente do Amor de Deus em sentido bíblico-cristão. Segundo Proclo, as Idéias de todas as formas jorraram (*ecséthoron*) do Intelecto do Pai, e ele fala ainda de três mônadas que se estabelecem segundo as causas inteligíveis da ordem primeira, mostrando-se na ordem inefável dos deuses. Elas são *pistis kai alétheia kai eros*: a primeira (fé, confiança, adesão) estabelece toda coisa no Bem; a segunda (verdade) revela a gnose em tudo o que existe; a terceira (o amor) direciona tudo rumo à natureza do Belo e atrai tudo para ele. O lugar e a função (função elevada e elevante) do Amor divino, para Proclo, pertence, portanto, à ordem noética e transcendente, e não parece legítimo aproximar esse Amor da concepção trinitária do Deus-Amor cristão, porque Proclo se situa no mundo

Que relação teria a música instrumental com esse novo caráter descoberto para a música do mundo e a música humana? Ela pode levar o ouvinte a perceber ou não a música humana (e, a partir da música humana, a perceber ou não a música do mundo) à medida que ela o fortalecer ou enfraquecer, à medida que ela purificar ou corromper seus hábitos. Não é por acaso que o grande músico do *De consolatione* não seja Boécio, que assume o papel de aprendiz, mas a dama Filosofia e, algumas vezes, as suas musas – são elas que conhecem a verdade da música (tanto a verdade da *theoría* como a verdade da *práxis*)²³.

Encontra-se, aqui, a razão da proscrição das musas, tal como registra o livro I do *De consolatione*. A Filosofia expulsa as musas que haveriam de dar um falso consolo a Boécio, as que o atraíam para os seus reci-

da gnose, onde não há espaço para um Deus Criador que ocupe um primeiro plano. Para a gnose, no mais alto plano está o *Ên árreton* (o uno indizível); descendo dessa altura, chega-se a um *patrikós buthós* (um “fundo”, “abismo”, “refúgio” paternal; um fundamento paternal), e os nomes “Pai”, “*Dýnamis*” (“força”, “dinamismo”) e “*Noûs*” (“pensamento”) se mencionam aí. Apesar disso, não se trata ainda do nível demiúrgico, que começa apenas pelos *pegaíoi patéres* (“pais originais”): é aí que se deve situar o *patrikós Noûs* (“pensamento paternal”) e é somente nesse nível que se encontra o deus Êros. Se é assim, não parece haver possibilidade de aproximação entre Proclo e o pensamento cristão. O que importa dizer aqui é que, se o pensamento de Boécio mantém-se em continuidade evidente com a concepção cristã de um Deus providente que rege o cosmo, seu sincretismo típico expresso no *De consolatione* revela ainda a influência não menos evidente dos neoplatônicos Cf. De Vogel 12, pp. 2-34; De Vogel 13, pp. 193 e ss. É curioso notar, ainda, que a articulação da imitação da ordem do mundo com a felicidade continuará sendo um tema pertinente inclusive para autores modernos, como é o caso de Leibniz, que também relaciona o prazer com a felicidade, a partir da imitação da ordem cósmica. Ver, por exemplo, Leibniz 14, p. 581; Von Balthasar 20, vol. IV, pp. 13 e ss.; vol. V, pp. 239 e ss.

²³ Haja vista a definição do verdadeiro músico, tal como ela aparece no *De musica*: “*is uero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non seruitio operis sed imperio speculationis adsumpsit*” (músico é aquele que, considerando atentamente a razão, adquiriu a ciência do musicar não pela submissão da prática, mas pelo império da especulação) (Boécio 3, I, 34, p. 224, 18-20). Da perspectiva dessa definição, o instrumentalista que não conhece música não é propriamente um músico. Ver Boécio 3, I, 34, pp. 224, 25 – pp. 225, 227.

fes, onde ele haveria de se consumir²⁴. Para compreender a proscrição da Poesia, basta ler o primeiro poema do *De consolatione*. Nele, Boécio anuncia o teor de sua desgraça, chorando a perda dos bens da Fortuna, mas sem perceber o grande equívoco em que estava mergulhado. Para compreender a proscrição da Música, por outro lado, basta lembrar os modos abominados pelo *De musica* (Boécio 2, I, 1, p. 181, 20). Evo-cando a autoridade de Platão, Boécio afirma que a boa música deve ser moderada, simples e viril, nunca efeminada, grosseira ou complexa. Ora, se é assim, tanto a impostação da poesia que abre o *De consolatione* como o canto das musas do teatro da prosa 1 revelam-se equivocados e perniciosos, permitindo concluir pela existência de uma boa e uma má Música, assim como haveria uma boa e uma má Poesia.

Conclusão

Ao permitir a distinção entre uma boa Música e uma Música má, Boécio aponta para o efeito moral que a música instrumental pode causar no ouvinte, levando-o a entrar ou não em si e a descobrir ou não a música humana. Percebendo ou não a música humana, ele pode, ainda, chegar ou não à música do mundo.

Essa série de alternativas (“chegar ou não”) refere-se, na verdade, à possibilidade de conhecer o ordenamento que rege o cosmo, incluindo a existência biológica dos humanos, para que esse ordenamento possa também reger a vida moral dos indivíduos, sem, entretanto, anular-lhes a liberdade. Ao insistir nessa possibilidade, Boécio revela uma concepção de música que faz cruzar, na linguagem aristotélica,

²⁴ São muito sugestivos os nomes de cada uma das Cirenes: Aglaopé (Belo Rosto); Aglaophónos (Bela Voz), Leucosia (Criatura Branca), Lígeia (Melodiosa), Molpé (Canto), Parthénopé (Rosto de Jovem Moça), Peisinoê (Persuasiva), Raidné (Progresso), Telés (Perfeita), Thelxépia (Palavras Pacificadoras), Thelxiope (Aparência Convencedora). Ver Thibaud 21, p. 558; Bailly 1.

ciência teórica e ciência prática, conhecimento da verdade teórica e conhecimento da verdade da ação; no dizer de Boécio, trata-se de uma concepção da música como uma disciplina que diz respeito não apenas à especulação, mas também à moralidade. Ora, é justamente por ela não ser substância apenas da razão teórica, mas também da razão prática, que há sentido em dizer que, no limite, a Música é Amor.

Bibliografia

1. BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 2000.
2. BOÉCIO. *De consolatione philosophiae & Opuscula theologica*. Ed. Claudio Moreschini. Munique/Leipzig: K. G. Saur, 2000.
3. ———. *De institutione arithmetica & De institutione musica libri quinque*. Ed. Godofredus Friedlein. Leipzig: Minerva GMBH, 1996.
4. ———. *Escritos (Opuscula sacra)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
5. ———. *Fundamentals of music*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1989.
6. ———. *In Isagogen Porphyrii Commentorum Editio Prima et Secunda*. Ed. Samuel Brandt. Leipzig: G. Freytag, 1906.
7. ———. *La consolazione della filosofia & Gli opuscoli teologici*. Milão: Rusconi, 1979.
8. ———. *Traité de la musique*. Turnhout: Brepols, 2004.
9. CHADWICK, H. *Boethius: The consolations of music, logic, theology and philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
10. CHAMBERLAIN, D. "Philosophy of music in the Consolatio of Boethius". *Speculum. A Journal of Mediaeval Studies*. Vol. XLV. Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1979, pp. 80 ss.
11. DE BRUYNE, E. *Études d'esthétique médiévale*. Vol. 1. Paris: Albin Michel, 1998.
12. DE VOGEL, C. J. "Amor quo caelum regitur". *Vivarium. A Journal for mediaeval philosophy and the intellectual life of the Middle Ages*. Vol. I. Assen: Royal Van Gorcum, 1963, pp. 2 ss.
13. ———. "Amor quo caelum regitur: quel amour et quel Dieu?" In OBERTELLO, L. (org.) *Atti del congresso internazionale di studi boeziani*. Roma: Herder, 1981, pp. 193 ss.

14. LEIBNIZ. *Textes inédits d'après les manuscrits de la Bibliothèque Provinciale de Hanovre*. Ed. Gaston Grua. Paris: PUF, 1948.
15. MEYER, C. *Les traités de musique*. Turnhout: Brepols, 2001.
16. PIZZANI, Ubaldo. "Du rapport entre le *De musica* de S. Augustin et le *De institutione musica* de Boèce". In GALONNIER, A. (org.) *Boèce ou la chaîne des savoirs. Actes du Colloque International de la Fondation Singer-Polignac*. Louvain-la-Neuve/Paris: Institut Supérieur de Philosophie & Peeters, 2003, pp. 357 ss.
17. ———. "Il quadrivium boeziano e i suoi problemi". In OBERTELLO, L. (org.) *Atti del congresso internazionale di studi boeziani*. Roma: Herder, 1981, pp. 216 ss.
18. ———. "Studi sulle fonti del *De institutione musica* di Boezio". *Sacris Erudiri*, n. 16, 1965, pp. 139 ss.
19. POTIRON, H. *Boèce, théoricien de la musique grecque*. Paris: Bloud & Gay, 1961.
20. VON BALTHASAR, H. U. *La gloire et la croix. Le Domaine de la Métaphysique*. Vols. IV e V. Paris: Aubier, 1981.
21. THIBAUD, R.-J. *Dictionnaire de Mythologie et de Symbolique Grèque*. Paris: Dervy, 1996.

