

Psiloì lógoi – Discursos nus

Paulo Butti de Lima

Professor da Universidade de Bari (Itália)
e da Universidade de San Marino (San Marino)

Psiloì lógoi – Discursos nus

O artigo trata da apropriação dos elementos musicais pelo discurso filosófico na Antiguidade. Pretende mostrar a astuciosa incorporação da música pelo *lógos*, ou como a nudez da linguagem aproxima a palavra prosaica da filosofia ao som puro da aulética.

Palavras-chave: música, imitação, prosa, diálogo

Psiloì lógoi – Naked discourses

This paper examines the ways by which ancient philosophical discourse appropriates musical elements so as to incorporate in its own naked style the pure sound that is proper to *auletica*.

Key words: music, mimesis, prose, dialogue

1. “Visto que, nos primeiros tempos, dizia-se ‘exprimir’ (*to phrázein*) para [indicar] a expressão poética (*epì tês poietikês phráseos*), e esta [apresentava-se] com o canto (*met’odês*), cantar (*tò aeídein*) era para eles [os antigos] o mesmo que ‘exprimir’ (*tò phrázein*)” (I, 2, 6). Assim Estrabão podia olhar, no I século a.C., para a origem das formas literárias. Do canto original – a *odé*, ou seja, o *lógos* cantado – deriva a literatura: passa-se, depois, da tragédia para a comédia, e da comédia “para o que hoje se chama linguagem coloquial” (*tò logoeidês*: a forma prosaica, oposta à poesia e às formas altas da prosa). No entanto, no *phrázein* de Estrabão há algo mais do que a “literatura” – nele se dá toda expressão que realiza “a *mímesis* da vida através do *lógos*” (I, 2, 5): torna-se significativa a irrupção, nessa *mímesis*, da “forma do *lógos*”, a linguagem comum, prosaica, depois do caráter sublime (*hýpsos*) do canto original.

2. Aristóteles afirma que, “mesmo sem movimento”, a tragédia realiza o que lhe é próprio: pela leitura ficam claras quais são suas características. A tragédia provoca no público um prazer mais vivo do que a épica, também graças à música, e essa vivacidade (*enárgheia*) transparece tanto nas representações quanto na leitura (*Poética*, 26, 1462a). Aristóteles podia *ler* obras destinadas à representação e podia julgá-las pela *leitura*. Podia julgar a poesia, o teatro e a filosofia enquanto textos.

Ao ler a tragédia, Aristóteles lia também sua música. Essa leitura “musical” dava-se provavelmente por meio das formas variadas da métrica. Na realidade, a épica também possuía sua “música”, mas naturalmente faltava-lhe a estrofe. A melodia era propriedade co-

numa palavra na sua aparição pública. Mas não sempre. A fala na assembléia, representada em hexâmetros pelo cantor homérico, é uma fala prosaica (*agoreúo*). Já a narração de Ulisses na corte dos Feácios, em princípio prosaica, é um verdadeiro canto poético. Os cantores homéricos cantavam seus versos acompanhados por um instrumento de quatro cordas, a *phórmnix*. Na transmissão dos textos homéricos essa prática parece não sobreviver: enquanto os citarodos provavelmente acentuavam o caráter “musical” da epopéia, os rapsodos transmitiam o texto sem acompanhamento, numa forma que podemos chamar de “recitativa”.

Aristóteles podia julgar as obras por meio da leitura, e podia também considerar formas artísticas que realizam a *mímesis* sem palavras, com a harmonia e o ritmo, como a arte do *aulós* (*Poética*, 1, 1447a). Porém, na realidade, a música instrumental, cujo fim educativo era objeto das dúvidas dos filósofos (Platão, *República*, 3, 399d; *Leis*, 7, 812d s.; Aristóteles, *Política*, 8, 1340b 20 s.), tendo em vista também a sua força encantatória, encontra somente um lugar secundário na análise aristotélica da “poética”. Permitirá, em todo caso, que o “mau flautista” (como veremos, uma figura recorrente) sirva de exemplo para a má forma de imitação: a de quem tudo imita (no caso, ao que parece, com os gestos e não só com os sons) e é por isso vulgar (26, 1461a). Nesse sentido, a épica mostrar-se-ia superior à tragédia (que tudo imita), se Aristóteles não respondesse a essa crítica, esclarecendo a plena possibilidade de expressão da tragédia mesmo “sem movimento”, lendo a sua musicalidade.

Xenófanes escreveu em versos elegíacos, mas também em hexâmetros. A sua presença entre os “filósofos”, na visão aristotélica, permanece duvidosa. Parmênides e Empédocles escreveram em versos épicos. Considerando o conjunto das obras chamadas *poéticas*, Aristóteles afirma: “nada há de comum entre Homero e Empédocles senão o verso (*métron*). Por isso seria melhor chamar a um poeta, ao outro, *physiólogos*” – ou seja, alguém que pronuncia discursos sobre a natureza (*Poética*, 1, 1447b).

3. Empédocles escreveu sua obra em hexâmetros datílicos, o mesmo verso da épica grega. Não era, naturalmente, uma escolha casual. A “opção” pelos versos épicos – como também se apresentavam os hinos religiosos ou os poemas de Hesíodo – concernia pelo menos ao “tom” da apresentação pública a que eram destinados, no momento em que esses versos constituíam sobretudo uma *lembrança* e uma *tradição*. Por comodidade, traduz-se o termo grego *métron* por verso. Na realidade, mesmo as obras em prosa podiam ser escritas em “versos”: ou seja, eram divididas em *stikhoi*, linhas com número de sílabas próximo ao do hexâmetro. Os copistas recebiam sua retribuição segundo o número de *stikhoi* transcritos: os versos de obras prosaicas. A diferença da forma expressiva emergia não da característica visual de um texto a ser lido, mas da propriedade das palavras e de sua concatenação, de seu *ritmo* ou de sua *música*, quando os textos eram cantados ou nos textos que o continuavam sendo. Tal propriedade, em princípio, é típica de uma exposição pública e oral.

As palavras do poeta eram acompanhadas pelo instrumento no caso das primeiras apresentações homéricas. Formas de apresentação não instrumental desenvolveram-se com o tempo. Podemos imaginar uma audição pública de Empédocles, nos moldes do que acontecia com os poemas épicos. A filosofia de Empédocles, como a poesia épica, não devia ser cantada (como não o eram as elegias de Xenófanes: *Ateneu*, 14, 632d), mas exposta em forma de “recitativo” – uma fala diversa da fala comum e com uma “musicalidade” bem mais acentuada do que podemos imaginar para a poesia moderna. Um rapsodo, Cleômenes, apresentando-se em Olímpia, incluía as *Purificações* de Empédocles no seu repertório (*Ateneu*, 14, 620c, referindo uma afirmação de Dicearco; cf. Diógenes Laércio, 8, 63).

Empédocles não era o único nesses percursos iniciais daquilo que então era *sophía* e se exprimia no modo da épica. Quando Heráclito deve olhar para a imagem de sabedoria de seus contemporâneos e predecessores, junta poetas e prosadores, e não só os que serão, depois, considerados “filósofos” (Hesíodo, Pitágoras, Xenófanes, He-

cateu) (D.-K. B 40). Já uma tradição subsequente, que procurava ordenar os representantes do gênero, fará descender genealogicamente os filósofos *poetas*: Xenófanes mestre de Parmênides mestre de Empédocles.

4. Mas o destino da “filosofia” estava na prosa. Assim lia Plutarco o caminho do gênero. Desde quando a prosa ocupou os lugares que eram reservados à poesia e à música, mudou a natureza da palavra poética – o seu espaço próprio no interior das várias formas de expressão. Numa de suas últimas obras, *Sobre o oráculo da Pítia*, Plutarco pergunta sobre a razão dessa mudança. Os sentimentos e as exigências de expressão humana continuavam os mesmos, tanto em Safo quanto em Platão (406a-b). Não era a atenuação do sentimento amoroso que teria levado Platão a se exprimir em prosa. Tendo de encontrar um correspondente para as poesias de Safo em épocas sucessivas, Plutarco pensa no *Banquete* platônico. Trata-se da mesma exigência de expressão sentimental, agora em prosa.

“No início os filósofos expunham em poemas suas afirmações e discursos, como Orfeu, Hesíodo, Parmênides, Xenófanes, Empédocles e Tales, mais tarde cessaram e hoje não usam mais os versos” (402e-f). O início poético e musical da filosofia tinha seu fim marcado, como o da astronomia – o que não significa sua decadência, completa rapidamente Plutarco. Na sua visão “literária”, Plutarco considera história e filosofia no destino em prosa dos *lógoi* humanos: uma prosa que se apresenta publicamente, nos lugares da música e da poesia. “Então se usavam como moeda do discurso versos, melodias e cantos, e toda história e filosofia, por assim dizer todo sentimento e toda ação que precisava de particular destaque, eram expressos em poesia e música” (406c). Mas a história, sempre seguida pela filosofia, desce do carro, acompanhando (ou conduzindo?) o caminho pedestre do *lógos* humano (406e). A filosofia vai à procura da clareza e da instrução, não mais do “espanto” (*ekplêton*) – e, portanto, realiza sua pesquisa (*zêtesis*) em prosa, *dià lógon*. Não sabemos se nesse espanto inicial da

filosofia estava a maravilha que Platão, e depois Aristóteles, haviam indicado como a sua primeira presença no mundo, e que se revelaria, assim, expressão musical (cf. *Crátilo*, 406a).

5. A lembrança do encanto musical ficou presente na representação desse discurso e desse saber entre seus primeiros e maiores representantes. Tal a figura de Orfeu, início da música e da sabedoria. Mas Platão *lia* os livros “órficos” (*República*, 364e; *Leis*, 2, 669d etc.); com a escrita se transmitia palidamente o que tinha sido aquela sabedoria primeira. Assim também os diálogos de Platão eram *lidos* por seus discípulos (e talvez já pelos demais discípulos de Sócrates). Estariam os *lógoi sokratikoí* a meio caminho entre prosa e poesia, como parecia pensar Aristóteles quando jovem (Diógenes Laércio, *Vida dos Filósofos*, 3, 37)? Platão notava ironicamente o fascínio musical nas palavras de seus adversários: Protágoras como Orfeu, que encanta com a beleza da própria voz e desvenda ao próprio Sócrates o Hades dos sofistas (*Protágoras*, 315a s.). Ou Sócrates como Mársias, sátiro e músico exímio, rival de Apolo (*Banquete*, 215b ss.). Mas dessa acusação Platão desculpara o filósofo, colocando-o em relação ao tocador de lira (*Laques*, 188d). Os poemas dedicados a Apolo, compostos por Sócrates, eram provavelmente “cantados” (*Fédon*, 60c): prelúdios à afirmação da filosofia *megiste mousiké* (61b). Hinos a Apolo estão entre os textos musicais gregos que sobreviveram até nós e que hoje nos dão uma certa idéia do que foi a música grega. No entanto, o canto de Sócrates dirigido ao deus não ficou registrado por seus discípulos.

Para exprimir as várias formas do encanto havia em grego um verbo específico: *keléo*. É o verbo utilizado por Aristóteles para indicar o encanto das sereias (*Ética a Eudemo*, 1230b 35); em outros autores indica o encanto na relação entre o homem e os animais, ou seja, o encanto que é próprio a Orfeu. Trata-se, pois, do verbo que diz o efeito da música sobre os homens. Mas *keléo* será também usado para conotar o encanto causado pela prosa que ocupou o lugar das obras poéticas.

O poeta cômico Eúpolis indicará assim a retórica política de Péricles. Luciano de Samósata expressará, com esse verbo, o efeito causado por Heródoto, ao “cantar” publicamente suas *Histórias* em prosa. Com *ke-léo* Platão indica o encanto de Protágoras, semelhante ao de Orfeu, e o encanto das cigarras, que adormentam os homens nas tardes de verão. Mas os que resistem e se dedicam à filosofia serão lembrados por elas diante da Musa “de voz mais bela” (*Fedro*, 259a-d).

6. Em Atenas, mais precisamente no Pireu, as *auletrídes* (flautistas, segundo a tradução habitual, mas imprecisa, de *aulós* como flauta) podiam ser alugadas “por hora” para entreter os convivas nos banquetes. Duplo encanto, musical e sexual, exorcizado pela palavra e pelo comportamento filosóficos. O filósofo estóico Zenão afastou de si a pequena flautista que seu companheiro, Perseu, lhe tinha trazido em casa (Diógenes Laércio, 7, 3 = *SVP* [A]3). Já o filósofo do *Teeteto* evitava participar das festas com flautistas, do mesmo modo que evitava todo lugar de encontro público na cidade (*Teeteto*, 173d). No *Banquete*, Erixímaco manda embora a flautista, para que os presentes possam dedicar-se à conversação sobre o amor (176e). Mas ela voltará, após os vários discursos, no momento da irrupção festiva de Alcibíades, no final do diálogo (212c s.). É o som da flautista que anuncia sua chegada, e é ela quem ajuda a conduzir Alcibíades embriagado entre os convivas. Talvez, com ingratidão, Alcibíades se refira a ela quando contrapõe a palavra socrática à música da “má flautista”.

Platão, no *Protágoras* (347c–148a), faz Sócrates descrever a situação dos banquetes constituídos por homens rudes e vulgares que, na incapacidade de manter a conversa como indivíduos verdadeiramente livres e cultos, recorrem às *auletrídes*: estas preenchem, com a própria voz, o silêncio dessas reuniões. Sócrates, crítico, não erige assim em modelo os banquetes silenciosos, nem sugere aos filósofos que ele se retirem desses ambientes vulgares. Banqueteadores bem educados, tampouco alheios ao vinho, os filósofos devem conduzir a conversa com a própria voz, como faz Sócrates em seus diálogos.

O banquete vulgar, como aqui representado, era a imagem do comentário poético. Era a imagem que permitia que ele se recusasse a olhar para o mundo por meio das palavras dos poetas – como tinham feito os interlocutores do diálogo, momentos antes, utilizando os versos de Simônides. Afinal, a forma do comentário (e da *interpretação*) guiava também as palavras socráticas na discussão com o rapsodo Íon. Um convite não sempre – ou não tão simplesmente – seguido pelo próprio Sócrates platônico, e não só quando quer demonstrar sua habilidade.

7. Uma velha disputa opunha tocadores de *aulós*, instrumento “orgiástico” (Aristóteles, *Política*, 8, 1341a; 1342b), a tocadores de lira. Não devia ser estranho a essa discussão o fato de que o *aulós*, naturalmente, não permitia ao instrumentista o canto (Aristóteles, *loc. cit.*); porém, o *aulós* sugere mais fortemente, com seu timbre e sua potência, a música puramente instrumental (*República*, 3, 399d). Orfeu, como Apolo, era um tocador de lira. Apolo vence, graças às possibilidades de seu instrumento, a disputa com Mársias, com a cruel condenação de seu rival. Platão, tomando o partido do vencedor Apolo contra Mársias derrotado, bania o *aulós* da cidade da *República* (3, 399d-e).

Alcibíades, embora não quisesse aprender a tocar *aulós*, mas somente lira (I, 106e), conhecia as músicas de Mársias, que o sátiro, segundo ele, teria ensinado a Olimpo (*Banquete*, 215c). Olimpo – nome musical atribuído a personagens arbitrariamente multiplicados – podia aparecer, numa visão retrospectiva, na posição alta de um Homero da música sem canto. Sócrates como Mársias pode, portanto, assumir o papel de flautista, na característica musical e sexual da *auletrís* afastada. A voz de Sócrates fazia calar o som do *aulós*. Mársias “encantava (*ekélei*) os homens por meio de instrumentos, com o poder de sua boca, e assim acontece ainda hoje com quem toca suas melodias no *aulós* (com quem *aulêi*)”. Sócrates “faz” (*poieî*: naturalmente o mesmo verbo que indica a expressão poética) como Mársias com seus instrumentos, mas usando os “discursos

nus" (215d). *Psiloî lôgoi*: o encanto das palavras nuas de Sócrates, superior ao da música, traz à mente a prosa (*psilôs lôgos*). Plutarco lembrava que a "nudez" da prosa, em relação à poesia, era sinal de superioridade, de modo semelhante à nudez dos gregos em relação aos gregos antigos e aos bárbaros contemporâneos, como afirmava Tucídides (Plutarco, *Sobre o oráculo da Pítia*, 406d-e; Tucídides, I, 6). Nas *Leis* (2, 669d-e), *psilôs lôgos*, palavras sem canto, apresentam-se junto ao som "nu" da cítara e do *aulós*. Essa separação diz respeito à *mímesis* e à propriedade de cada aspecto musical. Por um lado, a prosa, como era de se esperar: assim, *de fato*, se apresentavam as palavras socráticas, não poesia sem canto. Por outro lado, a música na sua forma puramente instrumental. A nudez da linguagem aproxima aqui a palavra prosaica da filosofia ao som puro do *aulós*.

Alcibíades completará: nem mesmo a audição de Péricles – o exemplo máximo do efeito público da palavra prosaica, capaz de dominar o conjunto dos cidadãos – causou-lhe o mesmo efeito que as palavras socráticas – um encanto logo comparado, naturalmente, ao das sereias (215e). Expulsando as flautistas dos simpósios, nos espaços privados, Sócrates se sobrepõe também às palavras que dominam no centro da cidade.

8. O discurso de Alcibíades no *Banquete* desenha a figura de Sócrates na sua superioridade em relação à retórica política (a palavra de Péricles) e à música instrumental (o *aulós* de Mársias). Música e retórica são aproximadas, no *Menêxeno* (236a), nas figuras de Conos e Aspásia (ou de Lampros e Antifonte), segundo a dualidade de uma formação que seria também a de Sócrates (Conos professor de cítara de Sócrates: *Eutidemo*, 272c).

Essa aproximação, entre a linguagem da arte e os recursos da política era esboçada de certo modo no *Íon*, em sua conclusão. Péricles, com efeito, é político e estrategista, é político *sobretudo* porque estrategista: o seu domínio é único, no campo militar e nas assembléias da cidade. A figura do estrategista podia servir de modelo para quem olhava

para a *pólis* e a “política”: a sua eleição, procedimento excepcional diante do sorteio democrático, parecia indicar o campo específico de uma *tékhne*. Não surpreende, pois, que essa figura se apresente quando se olha para o rapsodo – o recitador dos poemas homéricos – e a “propriedade” de seus discursos. Sócrates não teme conduzir ao extremo uma sugestão: o artista e o general, ambos perambulam pela Grécia, cada um com sua *tékhne* (*Íon*, 541b s.). O saber homérico do rapsodo, é claro, dizia respeito a gerais, antigos mas excelentes: uma arte, constata Sócrates ironicamente, que não levaria o artista a ser escolhido comandante pelas cidades. O ingênuo Íon, originário de uma cidade então dominada por Atenas, mas ao lado de Esparta durante a guerra, tem aqui resposta certa: afinal, não era preciso muito para notar que bem diferentes eram as viagens de estrategos e rapsodos pela Grécia (inclusive por Éfeso, pátria de Íon). Sócrates, cidadão agora seguro do domínio de sua cidade, oferece ao poder sua razão, sugerindo que o respeito dos atenienses pela *tékhne* sobrepunha-se à posse da cidadania – argumento falaz que torna de fato, por um momento, a posição do artista ingênuo superior à do filósofo.

Bibliografia

1. CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia. Mito e música na Grécia antiga*. São Paulo: Humanitas, 2003.
2. NAGY, G. *Pindar's Homer: the Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
3. WEST, Martin L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
4. *The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music*. *Journal of Hellenic Studies*, n.101, 1981, pp. 113-29.

