

# ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA

## A ODISSÉIA DE PARMÊNIDES

Fernando Muniz

Universidade Federal Fluminense

Refletir sobre o pensamento dos primeiros filósofos é refletir sobre a origem do modo de expressão filosófico. Como a filosofia inventou sua linguagem, como se distinguiu das outras formas de discurso? Como se apropriou de procedimentos textuais de outras formas para se tornar um gênero discursivo distinto dos demais?

Em Parmênides, essas questões são postas de maneira quase invertida. Pois a filosofia já tinha encontrado seu modo típico de expressão na prosa, já tinha se distinguido do gênero discursivo dominante, a poesia, mas, no entanto, Parmênides preferiu compor sua obra em hexâmetros dactílicos. Ora, o metro dactílico é a fala das Musas, dos oráculos, dicção bem distinta da palavra humana coloquial. Mas, se Parmênides escolheu o hexâmetro, escolheu, de certo modo, retroceder. O que teria feito Parmênides retroceder? Teria sido, como supõe Glenn Most<sup>1</sup>, para dar sustentação divina ao discurso? Para retornar à fonte da fala divina, imune às objeções humanas.

Qualquer que seja a razão, é inegável que Parmênides buscou inscrever-se na tradição poética, quis ser ouvido como poeta, mostrou-se familiarizado com a poesia e solicitou um auditório capaz de operar inferências associativas e alusivas como de fato se comportava tal audiência. Ao evocar a Deusa, teria Parmênides tentado ocupar, ao lado do aedo, do cantor inspirado, o lugar do privilégio do canto de instauração sagrada da realidade?

Bem, é preciso um pouco de cautela, pois Parmênides não é nenhum Fêmio ou Demódoco. Melhor tentar compreender a estratégia discursiva que justifica a usurpação do

---

<sup>1</sup> Most, G. W. The Poetics of early Greek philosophy in *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy* (Ed. A. A. Long). Cambridge: CUP, 1999, p. 332-362.

lugar sagrado da poesia para introdução de algo inteiramente novo. Em primeiro lugar, cumpre observar que a escolha da poesia como modo de expressão é a escolha de um universo de associações, temas e imagens que, ao contrário do que se pode imaginar, não afasta necessariamente a audiência da novidade paradoxal que o filósofo tem a revelar, mas pode, sim, ser usada para aproximar a audiência dessa novidade. Se os estudiosos não se cansaram de chamar a nossa atenção sobre os ecos e as ressonâncias da épica homérica nos versos de Parmênides, isso não é mais do que a constatação da existência de um efeito produzido pelo próprio texto. Mais que isso, de um efeito deliberadamente buscado, que funcione como operador intertextual necessário para a interpretação do próprio texto.

A questão do auditório é de fundamental importância nesse caso. Se não perguntarmos para quem fala Parmênides, quem era o seu público, caímos na armadilha narcísica de nos considerarmos os destinatários ideais do poema de Parmênides e perdemos assim a chance de compreender como funciona o modo de expressão parmenideano. Modo que ele se esforçou em inventar, usando os materiais e as formas de comunicação disponíveis em sua época. O público de Parmênides não era composto por pesquisadores financiados por agências, nem por estudantes de filosofia ou por outros aprendizes da língua filosófica.

Na realidade, a própria língua filosófica estava sendo balbuciada e não se distinguia sem se fazer ressoar e vibrar na forma de discurso dominante, ou seja, na poesia. Se a poesia era a câmara de eco onde a filosofia enunciou suas primeiras fórmulas fundadoras, será preciso, então, recobrar a relação complexa entre a filosofia e a poesia para não nos limitarmos a recolher ecos e ressonâncias vazias para, em seguida, rejeitá-los como meramente decorativos.

O que eu pretendo insistir aqui é na relação genética entre poema de Parmênides e a Odisséia. Em primeiro lugar, quero explicar o que entendo por relação genética. Não quero dizer que a Odisséia explica o Poema da Deusa, nem que há uma continuidade simples, sem ruptura, entre os dois poemas, mas, sim, que Parmênides usou a Odisséia não como forma atraente para tratar de temas áridos. Mas, sim, como um arquivo onde selecionou aspectos narrativos relevantes para os quais ofereceu alcance filosófico. Desse modo, penso num tipo específico de elaboração filosófica a partir de materiais poéticos significativos: imagens, palavras, temas, objetos, personagens etc.

Gostaria de partir da célebre questão do próêmio do poema. Em um artigo pioneiro, Eric Havelock<sup>2</sup>, em 1958, já reclamava da falta de atenção dos estudiosos para uma relação que lhe parecia fundamental: a relação entre Parmênides e a Odisséia. Se a maioria dos estudiosos, segundo ele, reconhecia os tais ecos homéricos no poema, por uma estranha relutância evitavam os contextos originais. Segundo Havelock, essa relutância em reconhecer a influência da Odisséia no próêmio escondia uma suspeita de que essa influência pudesse ultrapassar o âmbito do dito prólogo. Temia-se, na verdade, que ela estivesse presente na estrutura geral do poema inteiro.

No artigo, Havelock esforça-se em demonstrar que os símbolos concretos: os cavalos, o pórtico, as filhas do sol, a jornada poderiam ter sido concebidos para evocar e reforçar certos contextos de experiência que perpassariam a filosofia do poema como um todo<sup>3</sup>. Se for o caso, Parmênides construiu uma forma original de heroísmo filosófico, e o próprio texto do poema nos dá indicações de que é na jornada errática de Odisseu que devemos encontrar o modelo para o tema central do poema.

Voltando à questão do chamado próêmio, os estudiosos tratam-no como uma alegoria. Na verdade, a alegoria é a figura da crítica literária preferida para a abordagem do Poema. A palavra alegoria - literalmente “dizer outra coisa” – ocorre bem depois do período clássico, mas a sua pré-história é bem interessante para o nosso caso. No final do séc. VI, alguns rapsodos inventaram essa técnica hermenêutica que chamamos de alegoria com um intuito básico: salvar Homero das acusações de impiedade. Porfírio parece aludir à antiga técnica quando diz que as “histórias descabidas de Homero sobre os deuses podem ser defendidas apelando para a sua *lexis* (modo de expressão), assegurando assim que tudo é dito por meio de alegoria”<sup>4</sup>. Ainda segundo Porfírio, esse tipo de apologia seria muito antiga e remontaria na prosa a Teágenes de Régio.

Teágenes e outros rapsodos, ferrenhos defensores de Homero, inventaram a referida técnica hermenêutica para livrar o autor da Odisséia dos ataques racionalistas de detratores como Xenófanes. Estamos bem no início da famosa disputa entre a filosofia e a poesia. A técnica consistia em uma engenhosa maneira de encontrar, utilizando por vezes etimologias

---

<sup>2</sup> Havelock, E. *Parmenides and Odysseus*. Harvard Studies in Classical Philology, 63 (1958), p. 133-143.

<sup>3</sup> “The journey, the horses, the daughters of the sun, the gateway, the courtyard, and the rest of it are admittedly highly concrete symbols, but it is possible that they are designed to recall and reinforce certain contexts of experience which interpenetrate the philosophy of the whole poem”, op. cit. p. 133.

<sup>4</sup> Citado por Ford, A. *The Origins of Criticism*. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece. Princeton: PUP, 2002, p.70.

fantásticas, conceitos cosmológicos abstratos detrás das figuras das divindades homéricas. Além de corrigir o comportamento divino, a alegoria tornava Homero palatável ao gosto “científico” da época.

Mas é Plutarco, no início da nossa era, que nos instrui mais precisamente sobre a tática hermenêutica dos rapsodos. Segundo ele, a alegoria de sua época tinha um outro nome na origem. Chamava-se *hypónoia* (sentido escondido ou oculto). Encontramos, no séc.V, o emprego do termo *hypónoia* em Tucídides, por exemplo. E temos em Platão outras referências<sup>5</sup>.

Mas o que conta aqui é que a invenção da *hypónoia* como a primeira defesa da poesia diante dos ataques da crítica filosófica. Tratava-se então de mostrar um Homero mais piedoso e afinado com as cosmologias em voga.

Isso torna a questão da interpretação alegórica de Parmênides ainda mais intrigante. Além do modo de expressão poético, dos hexâmetros dactílicos, Parmênides estaria propondo um novo sentido oculto, *hyponóico*, para a Odisséia. Parece ser esse o pressuposto do modo como Barbara Cassin<sup>6</sup> pensa a questão. Discutindo a tese “mais forte que a evidência” de Mourelatos<sup>7</sup> de que o poema seria uma primeira alegoria filosófica da Odisséia, Cassin nega esse “movimento retrógrado do verdadeiro” e inverte a questão; não é mais a Odisséia que dá a Parmênides sua matéria, mas é Parmênides que daria a Odisséia a sua significação.

Adotado esse ponto de vista, Parmênides, que certamente estava familiarizado com a técnica da *hypónoia*, não teria construído um poema *sobre* a Odisséia, mas, sim, *sob* a Odisséia.

Por mais que seja atraente e frutífera essa técnica de leitura, não deixa de ser curioso que seja pela forma da alegoria que se tenha buscado o resgate do sentido filosófico de Parmênides. Pois vemos, ironicamente, Parmênides se fazendo passar por rapsodo homerófilo construindo *hypónoiai* de cunho filosófico para recuperar o prestígio do suposto mestre.

Mas talvez a invenção parmenídica não se faça no jogo de espelhos nem na técnica *hyponóica*. O que parece interessante em Parmênides é, sem dúvida, a reinvenção de imagens e temas que a Odisséia oferece e como essas imagens e temas são transformados em conceitos

---

<sup>5</sup> Tucídides: 2. 41.4. e Platão: *Rep.* II, 378d.

<sup>6</sup> Cassin, B. Le Chant des Sirènes dans le Poème de Parménides in *Études sur Parménides I. Problèmes D'Interprétation*. Paris, J. Vrin, 1987.

e foram integrados ao argumento do poema. Nesse sentido, Mourelatos tem razão quando afirma que Parmênides utilizaria velhas palavras, velhos motivos, velhos termos, e velhas imagens precisamente para pensar novos pensamentos e [pensá-los] através deles”<sup>8</sup>. Mas permanece ainda a questão, como se passa do antigo para o novo? Como se deve ler os paralelismos, como efetuar o sentido intertextual que o poema de Parmênides sugere, solicita e parece exigir?

Seguindo Cassin, há duas maneiras de lidar com a questão: A primeira fundada na causalidade histórica (Parmênides conheceu evidentemente a Odisséia, e esta seria uma espécie de causa material do poema). A outra tese substitui a causalidade histórica pela causalidade temática. Por essa via, a Odisséia e o Poema servem de metáfora ou alegoria um em relação ao outro num processo de espelhamento. Tal método de leitura do poema conjuga contigüidade com sobreposição, já que os textos devem ser lidos lado a lado e, ao mesmo tempo, um sobre o outro já que, por meio da *hypónoia* criada por Parmênides, o poema torna-se palimpsesto.

Mas o que parece fundamental na relação de Parmênides com a Odisséia é, como já disse, o fato de o Poema ter criado a partir de imagens, cenas e seus contextos, certos conceitos que instituíram um espaço novo de pensamento, um quadro de referência para a atividade filosófica. Como já se chamou suficientemente a atenção o herói filosófico parmenidiano é um duplo de Odisseu. E o tema central de Odisseu - a Odisséia propriamente dita - é a questão da rota. Se na Odisséia, o caminho é uma questão obsessiva, no poema ele se torna a própria tarefa problemática do pensamento. Mas o problema do caminho é inseparável da errância. É através dessa dupla de conceitos complementares - o caminho e a errância - que Parmênides demarca o espaço do seu pensamento.

O verbo propriamente Odisséico é *plázomai*, errar, vagar, desviar-se de um caminho; é esse verbo que caracteriza o herói, que faz dele errante. Mas é em meio à errância que a questão do caminho verdadeiro se impõe. Nesse sentido, a errância parmenídica é a experiência bruta do pensamento, incluindo seus riscos, seus limites imagináveis e, fundamentalmente, a busca do caminho verdadeiro. Pois é apenas na errância que o caminho da Verdade pode ser buscado.

---

<sup>8</sup> Mourelatos, A. *The Route of Parmenides*. New Haven: Yale University Press, 1970, p. 39.

No fragmento 6, por exemplo, os mortais são errantes (*pláttontai*), tem o espírito errante (*planktòn vóon*). A errância épica desdobra-se, assim, em errância cognitiva, errância espiritual que se reflete nos discursos na elaboração filosófica do conceito da *dóxa* em Parmênides. Tal errância é inseparável do tema do encadeamento. Diz o fr. 8: se a Justiça não permite nem o vir a ser nem o perecer, não é por afrouxar as cadeias, mas ao contrário, é por apertá-las ainda mais. “ And so, without moviment, in the bonds of great chains, it is without beginning [and] withpout anding, since coming into being and destructiion have been driben right away, and true conviction has flug [them] afar” (VIII, 26-28 - O’Brien). Esses atos da deusa traduzem a decisão no plano da Necessidade, a saber, tornar apenas uma via impensável e anônima.

Em todo esse fragmento ecoa o episódio das Sereias da Odisséia (XII- 158): Ali, dizia Odisseu: “Somente a mim concedeu (Circe) que a ouvisse, mas peço a vós todos que me prendam com as mais fortes cadeias, porque permaneça junto ao mastro, de pé, por possantes cadeias mantido. Se, por acaso pedir ou ordenar que as cadeias sejam afrouxadas, mas fortes devem apertá-las” (a partir da tradução de Carlos Alberto Nunes).

Esse controle do impensável pelo encadeamento é o mesmo que mantém pensável o caminho da verdade. Imobilizado nos seus limites por fortes cadeias (*desmoî*) sem princípio e nem fim, sem geração nem corrupção. A plenitude do que é expele e expulsa, por meio do encadeamento, os elementos da errância.

Errância e encadeamento ressoam também na filosofia platônica. Essa herança parmenídica que passa muitas vezes despercebida pode ser observada em pontos crucias do movimento dos Diálogos.

Em Platão, o tema do encadeamento e o da errância, antes de se tornarem elementos-chave da ontologia platônica<sup>9</sup>, já desempenhavam, nos diálogos anteriores ao *Fédon*, um papel bem diferente. Em várias ocasiões dramáticas, o encadeamento possuía um valor positivo, a saber, a interrupção da errância discursiva. Eutiphron, por exemplo, no diálogo homônimo (11b), reconhece essa errância, quando, desconcertado, diz a Sócrates: “as proposições estão se deslocando sem parar em torno de si mesmas, recusando-se a permanecer em um lugar fixo”. Sócrates assume a responsabilidade por esse deslocamento

---

<sup>9</sup> V. Muniz, F. A Doutrina Platônica da Errância. In: Caderno de Atas da Anpof. *Boletim do CPA*. Unicamp, n.1. 2001. p.51-55.

contínuo, atribuindo a si a detenção de um poder de linhagem que remonta a Dédalo<sup>10</sup> (“Dédalo é meu antepassado”, “por esse parentesco as minhas obras discursivas põem-se em fuga e não querem permanecer onde quer que as coloque”. Ao receber a concordância de Eutipfron, Sócrates acrescenta: “Corro o risco, então, meu amigo, de ter-me tornado mais hábil nessa arte que o próprio Dédalo, pois eu não faço apenas moverem-se as minhas obras, mas também as obras alheias” (11c-d). Essa extrema sofisticação da arte de Sócrates, porém, não é, para ele, um motivo de júbilo: “Sou sábio”, lamenta ele, “a contragosto”. O fato de Sócrates fazer uso de um poder de linhagem contra a sua própria inclinação é um indício do caráter estratégico do procedimento. A finalidade almejada estaria alhures. “Eu preferiria”, confirma ele, “a adquirir a sabedoria de Dédalo e a riqueza de Tântalo, que os discursos se fixassem, que permanecem imóveis”. Mas, se Sócrates faz com que os discursos errem perpetuamente, é por pretender voltar a aparência contra si mesma, produzir o curto-circuito discursivo: a paralisia, a *aporía*. qualidade que a Forma encarna de modo completo e perfeito. Uma segunda tendência divergente compreende que o exemplar sensível não difere da Forma naquilo que partilha dela, ou seja, na qualidade que exhibe, mas no modo acidental. Foi preciso esperar até o *Mênon*, para que a almejada positividade encontrasse as condições para a sua realização. Ao buscar estabelecer a diferença entre o conhecimento e a opinião correta (97d-98a), Sócrates justifica a perplexidade de Mênon, quanto a essa diferença, pelo fato de ele, Mênon, não ter prestado atenção suficiente às Estátuas de Dédalo. E explica: “Elas também fogem e escapam se não as acorrentamos, mas se as acorrentamos, elas permanecem no mesmo lugar. O discurso livre das correntes tem tanto valor quanto “um escravo fujão”: “Assim, ter umas dessas criações soltas vale muito pouco”. O valor do discurso epistêmico provém de seus dois traços essenciais encontrados no encadeamento das palavras: a imobilidade coagida e a férrea ordenação<sup>11</sup>. “Logo depois”, diz Sócrates “que as acorrentamos, em primeiro lugar, tornam-se conhecimento e, em seguida, fixam-se”.

Como podemos observar, os ecos e as ressonâncias da temática da errância e do encadeamento reverberam de Homero a Parmênides até Platão. Isso nos recorda o fragmento 7, onde se lê que o hábito nascido das experiências múltiplas força essa escolha: em que os

<sup>10</sup> A figura legendária de Dédalo é tradicionalmente reconhecida como a do arquiteto do Labirinto de Creta e como o escultor de estátuas “vivas”. Sobre a associação entre a vida das estátuas e sua virtual capacidade de fugir V. Estrabão VI, 246 e Apolodoro II,2,2. Sobre o hábito de acorrentar estátuas divinas para se garantir a proteção V. Pausânias III,15,5 e 8; Atheneo XV,672 e o escoliasta de Píndaro, Olímpicas VII, 95.

<sup>11</sup> *Górg.* (508e-509a): “Essas conclusões, a que nós chegamos no decorrer do debate, estão, eu diria, seguras e acorrentadas (κατέχεται καὶ δέδεταί) - por mais que essa seja uma maneira meio rude de falar - por argumentos de ferro e aço (σιδηροῖς καὶ ἄδαμαντίνοις λόγοις)”.

Muniz, Fernando  
A Odisséia de Parmênides

olhos se movem sem direção e o ouvido e a língua estão cheios de ecos e ressonâncias”. É curioso que “a língua cheia de ecos e ressonâncias”, que é a língua da errância, seja a própria voz do poema, que pela força do hábito de escuta da épica e da filosofia nos faz entrar na estratégia discursiva do poema.