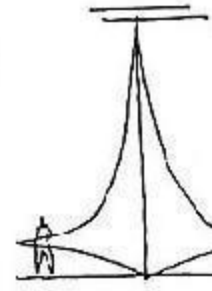


# PROMETEUS

Filosofia em Revista

Universidade Federal de Sergipe  
ano 6 - n. 13 - edição especial



## 2ª. CONFERÊNCIA: PARRHESIA NAS TRAGÉDIAS DE EURÍPIDES

Hoje eu gostaria de começar analisando as primeiras ocorrências da palavra *parrhesia* na literatura grega, como a palavra aparece nas seguintes seis tragédias de Eurípides:

(1) *Fenícias*; (2) *Hipólito*; (3) *As Bacantes*; (4) *Electra*; (5) *Íon*; (6) *Orestes*.

Nas primeiras quatro peças, a *parrhesia* não constitui um tópico importante ou tema; mas a própria palavra geralmente ocorre num contexto preciso que nos ajuda no entendimento de seu significado. Nas últimas duas peças – *Íon* e *Orestes* – a *parrhesia* assume um papel muito importante. De fato, eu penso que *Íon* é inteiramente consagrado ao problema da *parrhesia*, uma vez que investiga a questão: Quem tem o direito, o dever e a coragem de falar a verdade? Esse problema parrhesiástico em *Íon* é levantado na estrutura das relações entre os deuses e os seres humanos. Em *Orestes* – que foi escrito dez anos mais tarde e, por essa razão, é uma das últimas peças de Eurípides – o papel da *parrhesia* não é nem de longe tão significativo. E ainda assim a peça contém uma cena parrhesiástica que garante a atenção na medida em que é diretamente relacionada a questões políticas que os atenienses estavam então levantando. Aqui, nessa cena parrhesiástica, há uma transição concernente à questão da *parrhesia* tal como ela ocorre no contexto das instituições humanas. Especificamente, a *parrhesia* é vista como uma questão tanto política quanto filosófica.

Hoje então tentarei primeiro dizer algo sobre as ocorrências da palavra *parrhesia* nas primeiras quatro peças mencionadas de modo a lançar alguma luz a mais sobre o significado da palavra. E depois tentarei realizar uma análise global de *Íon* como uma peça parrhesiástica decisiva na qual vemos seres humanos tomando sob sua

responsabilidade o papel daqueles que dizem a verdade – um papel que os deuses não são mais capazes de assumir.

### 1. As Fenícias (ca. 411-409 BC)<sup>2</sup>

Considerem, em primeiro lugar, *As Fenícias*. O tema principal desta peça concerne à luta entre os dois filhos de Édipo: Etéocles e Polinices. Relembrem que, depois da queda de Édipo, de modo a evitar a maldição do pai de que eles deveriam dividir sua herança “pelo aço afiado”, Etéocles e Polinices fizeram um pacto para governar Tebas alternadamente, de ano a ano, com Etéocles (que era o mais velho) reinando primeiro. Mas após seu ano de reinado inicial, Etéocles se recusou a ceder a coroa e conceder o poder a seu irmão, Polinices. Etéocles assim representa a tirania, e Polinices – que vive no exílio – representa o regime democrático. Buscando sua parte da coroa do pai, Polinices retorna com um exército de argivos de modo a derrubar Etéocles e lançar cerco à cidade de Tebas. É na esperança de evitar esse confronto que Jocasta – a mãe de Polinices e Etéocles, e mulher e mãe de Édipo — persuade seus dois filhos a se encontrarem para uma trégua. Quando Polinices chega para o encontro, Jocasta lhe pergunta sobre seu sofrimento durante o tempo em que ele esteve exilado de Tebas. “É realmente duro ser exilado?” pergunta Jocasta. E Polinices responde: "Pior do que tudo". E quando Jocasta pergunta por que o exílio é tão duro, Polinices responde que é porque não se pode desfrutar a *parrhesia*:

JOCASTA: Isso acima de tudo eu anseio saber: como é a vida no exílio? Ela é muito miserável?

POLINICES: Muitíssimo, pior na realidade do que no relato.

JOCASTA: Pior de que modo? O que principalmente aflige o coração no exílio?

POLINICES: O pior é isso: o direito de falar livremente não existe.

JOCASTA: Isso é uma vida de escravo, ser proibido de falar o que se tem no espírito.

---

<sup>2</sup> Utilizamos aqui a tradução de J. B. de Melo e Souza de *As Fenícias* (Clássicos Jackson, volume xxii. São Paulo: Jackson, 1964. Quando não indicado, as traduções dos textos clássicos serão feitas a partir da transcrição em inglês.

POLINICES: Tem-se que suportar a idiotice dos que governam.

JOCASTA: Participar tolamente em loucuras! Isso faz um doente.

POLINICES: Os que se deparam com isso pagam negando a natureza e sendo escravos.

Como se pode ver por essas poucas linhas, a *parrhesia* está ligada, em primeiro lugar, ao status social de Polinices. Pois se alguém não é um cidadão regular na cidade, se é um exilado, então não se pode usar a *parrhesia*. Isso é bastante óbvio. Mas algo mais está implícito, a saber, se alguém não tem o direito de falar livremente, é incapaz de exercer qualquer tipo de poder e, assim, está na mesma situação que um escravo. E mais: se tais cidadãos não podem usar a *parrhesia*, não podem se opor ao poder do governante. E sem o direito ao criticismo, o poder exercido por um soberano não tem limitação. Tal poder sem limitação é caracterizado por Jocasta como “juntando-se aos tolos em sua tolice”. Pois o poder sem limitação está diretamente relacionado à loucura. O homem que exerce o poder é sábio apenas na medida em que há alguém que pode usar a *parrhesia* para criticá-lo e, por isso, põe alguma limitação ao seu poder, ao seu comando.

## 2. Hipólito (428 a.C.)<sup>3</sup>

A segunda passagem de Eurípedes que quero citar vem de *Hipólito*. Como vocês sabem, a peça é sobre o amor de Fedra por Hipólito. E a passagem que concerne à *parrhesia* ocorre logo depois da confissão de Fedra: quando Fedra, no começo da peça, confessa seu amor por Hipólito à sua ama (sem, entretanto, realmente dizer seu nome). Mas a palavra *parrhesia* não concerne a essa confissão, mas se refere a algo bastante diferente. Pois, logo depois de sua confissão de amor por Hipólito, Fedra fala daquelas mulheres nobres e de alta estirpe das casas reais que em primeiro lugar trouxeram vergonha sobre sua própria família, sobre seu marido e seus filhos, cometendo adultério com outros homens. E Fedra diz que ela não quer fazer o mesmo, já que ela quer que seus filhos vivam em Atenas, orgulhosos de sua mãe, e exercendo a *parrhesia*. E ela afirma que, se um homem está consciente de uma mácula em sua família, ele se torna um escravo:

---

<sup>3</sup> Utilizamos aqui a tradução de J. B. de Melo e Souza de *Hipólito* (Clássicos Jackson), volume xxii. São Paulo: Jackson, 1964.

FEDRA: Eu nunca serei conhecida por trazer a desonra para meu marido e filhos. Eu quero que meus dois filhos voltem e vivam na gloriosa Atenas, expressando lá seus pensamentos como homens livres, honrados pelo nome de sua mãe. Uma coisa pode fazer do homem de espírito mais arrojado um escravo: conhecer o secreto ato vergonhoso de seus pais.

Nesse texto vemos mais uma vez uma conexão entre a falta *da parrhesia* e a escravidão. Pois se alguém não pode falar livremente porque está em desonra por causa de sua família, então está escravizado. Também a cidadania por si própria não parece ser suficiente para obter e garantir o exercício da livre expressão. A honra, uma boa reputação para si próprio e para a família são também necessárias antes que alguém possa se dirigir livremente às pessoas da cidade. Assim, a *parrhesia* requer qualificações morais e sociais que advêm de um nascimento nobre e de uma reputação respeitada.

### 3. As Bacantes (c.407-406 a.C.)<sup>4</sup>

Nas *Bacantes* há uma passagem muito curta, um momento de transição no qual a palavra aparece. Um dos servos de Penteu – um pastor e mensageiro do rei — veio informar sobre a confusão e a desordem que as Ménades estão gerando na comunidade e os fantásticos feitos que elas estão realizando. Mas, como vocês sabem, é uma antiga tradição que mensageiros sejam recompensados pelas boas notícias que transmitem, enquanto os que trazem más notícias estão expostos a punição. E assim o servo do rei está muito relutante para entregar sua má notícia a Penteu. Mas ele pergunta ao rei se ele pode usar a *parrhesia* e lhe dizer tudo o que sabe, pois teme a ira do rei. E Penteu promete que ele não irá se meter em problemas na medida em que disser a verdade.

PASTOR: Eu vi as sagradas bacantes que, semelhantes ao voo de lanças, saíram correndo, desnudas, frenéticas para fora dos portões da cidade. Eu vim com a intenção de contar-te, meu senhor, e para a cidade, seus estranhos e terríveis feitos – coisas além da imaginação. Porém, primeiro, queria me informar se

---

<sup>4</sup> Utilizamos aqui a tradução de J. B. de Melo e Souza de *As Bacantes* (Clássicos Jackson, volume xxii. São Paulo: Jackson, 1964.

posso falar livremente do que está acontecendo lá, ou se censurarás minhas palavras. Eu temo tua pressa, meu senhor, tua raiva e tua potente realeza.

PENTEU: De mim, nada temas. Diz tudo o que tens para dizer, a raiva não deve brotar quente contra o inocente. Por mais terrível que seja tua história desses ritos báquicos, as mais pesadas punições eu infligirei sobre esses homens que incitam nossas mulheres para seus maus modos.

Essas linhas são interessantes porque mostram um caso onde o *parrhesiastes*, aquele que “fala a verdade”, não é um homem completamente livre, mas um servo do rei – alguém que não pode usar a *parrhesia* se o rei não for sábio o bastante para entrar no jogo parrhesiástico e lhe conceder permissão para falar abertamente. Pois se ao rei faltar autocontrole, se ele for levado por suas paixões e se enfiar com o mensageiro, então ele não ouve a verdade e será também um mau governante para a cidade. Mas Penteu, como um rei sábio, oferece ao seu servo o que podemos chamar de “contrato parrhesiástico”.

O “contrato parrhesiástico” – que se tornou relativamente importante na vida política dos governantes do mundo greco-romano – consiste no seguinte. O soberano, aquele que tem o poder, mas carece da verdade, dirige-se àquele que tem a verdade, mas carece do poder, e lhe diz: se você me disser a verdade, não me importa o que essa verdade venha a ser, você não será punido; e aqueles que são responsáveis por quaisquer injustiças serão punidos, mas não aqueles que falam a verdade sobre tais injustiças. A ideia do “contrato parrhesiástico” tornou-se associada com a *parrhesia* como um privilégio especial concedido ao melhores e mais honestos cidadãos da cidade. É claro, o contrato parrhesiástico entre Penteu e seu mensageiro é apenas uma obrigação moral, já que não dispõe de qualquer fundamento institucional. Como servo de um rei, o mensageiro é ainda bastante vulnerável, e ainda se arrisca ao falar. Mas, embora ele seja corajoso, ele também não é descuidado e é cauteloso sobre as consequências do que ele pode dizer. O “contrato” tem como intenção limitar o risco que ele tem em falar.

#### 4. Electra (415 a.C.)<sup>5</sup>

Em *Electra* a palavra *parrhesia* ocorre no confronto entre Electra e sua mãe, Clitemnestra. Não preciso lembrá-los dessa famosa história, mas apenas indicar o que antecede o momento na peça em que a palavra aparece. Orestes acabara de matar o tirano Egisto – amante de Clitemnestra e cúmplice do assassinato (com Clitemnestra) de Agamêmnon (marido de Clitemnestra e pai de Orestes e Electra). Mas, imediatamente antes de Clitemnestra aparecer em cena, Orestes esconde-se e o corpo de Egisto. Assim, quando Clitemnestra faz sua entrada, ela não tem ciência do que acabara de transcorrer, i.e. ela não sabe que Egisto acabara de ser morto. E sua entrada é muito bonita e solene, pois ela está conduzindo uma carruagem real rodeada pelas mais belas das donzelas cativas de Tróia – todas as quais são agora suas escravas. E Electra, que lá está quando sua mãe chega, também se comporta como uma escrava, de modo a esconder o fato de que o momento de vingança pela morte de seu pai é iminente. Ela também está lá para insultar Clitemnestra e para lembrá-la de seu crime. Essa cena dramática abre caminho para uma confrontação entre as duas. Uma discussão começa, e temos dois discursos paralelos, ambos igualmente longos (quarenta linhas), o primeiro de Clitemnestra e o segundo de Electra.

O discurso de Clitemnestra começa com as palavras “eu falarei” (I.1013). E ela procede dizendo a verdade, confessando que matou Agamêmnon como uma punição pela morte por sacrifício de sua filha, Ifigênia. Seguindo esse discurso, Electra replica, começando com a formulação simétrica “então eu falarei” [I. 1060]. A despeito dessa simetria, entretanto, há uma clara diferença entre as duas. Pois, no fim de sua fala, Clitemnestra se dirige diretamente a Electra e a diz, “use tua *parrhesia* para provar que eu estava errada ao matar o teu pai”:

CLITEMNESTRA: [...] Eu o matei. Tomei o único caminho aberto para mim, pedindo ajuda aos seus inimigos. Bem, o que eu poderia fazer? Nenhum dos amigos de teu pai me ajudaria a matá-lo. Então se estás ansiosa para me refutar, faz isso agora; fala livremente, prova que a morte de seu pai não foi justificada.

---

<sup>5</sup> Utilizamos aqui a tradução de J. B. de Melo e Souza de *Electra* (Clássicos Jackson), volume xxii. São Paulo: Jackson, 1964.

E depois do coro falar, Electra replica: "Não te esqueças de tuas últimas palavras, mãe. Tu concedeste-me a *parrhesia* em relação a ti":

ELECTRA: Mãe, relembra o que dissestes agora a pouco. Prometestes que eu poderia colocar minha opinião livremente, sem medo.

E Clitemnestra responde: "Eu disse sim filha, e eu quis dizer isso" (I.1057).

Porém, Electra ainda está cautelosa e cuidadosa, pois pensa se sua mãe a ouvirá apenas para depois feri-la:

ELECTRA: Dizes que irá primeiro ouvir e depois voltar às próprias palavras?

CLITEMNESTRA: Não, não; estás livre para dizer o que seu coração quer dizer.

ELECTRA: Eu direi isso então. Isso é o que eu iniciarei [...]

E Electra procede a falar abertamente, culpando sua mãe pelo que ela havia feito.

Há outro aspecto assimétrico entre esses dois discursos que concerne à diferença de status das que falam. Pois Clitemnestra é a rainha e não usa nem requer *parrhesia* para advogar sua própria defesa por matar Agamêmnon. Mas Electra – que está na situação de um escravo, que cumpre o papel de um escravo na cena, que não pode mais viver na casa de seu pai sob a proteção de seu pai e que se dirige à sua mãe como um servo se dirigiria à sua rainha – Electra precisa do direito à *parrhesia*.

E assim outro contrato parrhesiástico é feito entre Clitemnestra e Electra: Clitemnestra promete que não irá punir Electra por sua franqueza, assim como Penteu prometeu ao seu mensageiro nas *Bancantes*. Mas, em *Electra*, o contrato parrhesiástico é subvertido. Não é subvertido por Clitemnestra (que, como rainha, ainda tem o poder de punir Electra): é subvertido pela própria Electra. Electra pede à sua mãe que prometa que não será punida por falar francamente, e Clitemnestra faz tal promessa – sem saber que ela, a própria Clitemnestra, será punida por sua confissão. Pois, alguns poucos minutos depois, ela é subsequentemente morta por seus filhos, Orestes e Electra. Assim, o contrato parrhesiástico é subvertido: aquele a quem foi concedido o privilégio da *parrhesia* não é prejudicado, mas aquele que concedeu o direito da *parrhesia* o é – e pela própria pessoa que, em posição inferior, estava pedindo por *parrhesia*. O contrato

parrhesiástico se torna uma armadilha subversiva para Clitemnestra.

### 5. Íon (ca. 418-417)<sup>6</sup>

Voltemo-nos agora para *Íon*, uma peça parrhesiástica.

A estrutura mitológica da peça envolve a legendária fundação de Atenas. De acordo com o mito ático, Erecteu foi o primeiro rei de Atenas – nascido um filho da Terra e retornando à Terra na morte. Erecteu assim personifica aquilo pelo que os atenienses eram tão orgulhosos, a saber, sua autoctonia: que eles literalmente emergiram do solo ateniense. Em 418 a.C., na época em que essa peça foi escrita, tal referência mitológica tinha sentido político. Pois Eurípides queria lembrar sua audiência de que os atenienses eram nativos do solo ateniense. Mas, através do caráter de Xuto (marido da filha de Erecteu, Creúsa, e um estrangeiro em Atenas, já que provinha de Fítia), Eurípides também queria indicar à sua audiência que os atenienses estavam relacionados, por meio desse casamento, aos povos do Peloponeso e especialmente a Acaia – nomeada a partir de um dos filhos de Xuto e Creúsa: Aqueu. Pois a explicação de Eurípides para natureza pan-helênica da genealogia ateniense faz de Íon filho de Apolo e Creúsa (filha do antigo rei de Atenas, Erecteu). Creúsa casa-se mais tarde com Xuto (que era um aliado dos atenienses em sua guerra contra os Eubeus). Dois filhos nasceram desse casamento: Dorus e Aqueu. Íon era considerado o fundador do povo jônico; Dorus, o fundador dos dóricos; e Aqueu, o fundador dos aqueus. Assim, todos os ancestrais da raça grega eram representados como descendendo da casa real de Atenas.

A referência de Eurípides à relação de Creúsa com Apolo, assim como sua colocação do cenário da peça no Templo de Apolo em Delfos, pretendia exibir a íntima relação entre os atenienses e Febo Apolo: o deus pan-helênico do santuário de Delfos. Pois, no momento histórico da produção da peça na Grécia antiga, os atenienses estavam tentando forjar uma coalisão pan-helênica contra Esparta. Existiu rivalidade entre Atenas e Delfos, uma vez que os sacerdotes délficos estavam inicialmente do lado dos espartanos. Mas, para colocar Atenas na favorável posição de líder do mundo helênico, Eurípides quis enfatizar as relações de mútuo parentesco entre as duas cidades. Essas

---

<sup>6</sup> Cf. EURÍPEDES. *Íon*. . Disponível em: <<http://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2012/03/12-c3adon.pdf>>, acesso em 07/mar/2013.



genealogias mitológicas pretendiam, em parte, justificar a política imperialista de Atenas em relação a outras cidades gregas numa época em que os líderes atenienses ainda pensavam que um império ateniense era possível.

Não focarei os aspectos políticos e mitológicos da peça, mas o tema da mudança de lugar da revelação da verdade de Delfos para Atenas. Como vocês sabem, o oráculo de Delfos era suposto como sendo o lugar na Grécia onde aos seres humanos era dita a verdade pelos deuses através dos proferimentos da Pítia. Mas nessa peça vemos uma mudança muito explícita da verdade oracular de Delfos para Atenas: Atenas se torna o Lugar onde a verdade agora aparece. E, como uma parte da mudança, a verdade não mais é revelada pelos deuses aos seres humanos (como em Delfos), mas é revelada aos seres humanos por seres humanos através da *parrhesia* ateniense.

*Íon* de Eurípidés é uma peça que elogia o caráter autóctone ateniense, e afirma a afinidade sanguínea com a maioria dos estados gregos, mas é inicialmente uma história do movimento da elocução da verdade de Delfos para Atenas, de Febo Apolo para o cidadão ateniense. E essa é a razão porque a peça é a história da *parrhesia*: a peça grega parrhesiástica decisiva.

Agora eu gostaria de dar o seguinte visão global esquemática da peça:

SILÊNCIO	VERDADE	ENGANO
Delfos	Atenas	Países estrangeiros
Apolo	Erecteu	Xuto
	Íon e Creúsa	

Veremos que Apolo guarda silêncio através do drama; que Xuto é enganado pelo deus, mas é também um enganador. E veremos também como tanto Creúsa quanto Íon falam a verdade contra o silêncio de Apolo, pois apenas eles estão conectados à terra ateniense que lhes confere a *parrhesia*.

### **a. Prólogo de Hermes**

Eu primeiro gostaria de recontar brevemente os eventos dados no prólogo de Hermes, que tiveram lugar antes do começo da peça.

Depois da morte dos outros filhos de Erecteu (Cécrope, Orítia e Prócris), Creúsa

é a única descendente sobrevivente da dinastia ateniense. Um dia, quando mocinha, enquanto colhia flores amarelas pelas Grandes Pedras, Apolo a estupra ou seduz. É um estupro ou uma sedução? Para os gregos, a diferença não é tão crucial como para nós. Claramente, quando alguém estupra uma mulher, uma moça, ou um garoto, ele usa violência física; enquanto que quando alguém seduz usa palavras, usa habilidade de falar, status superior, e assim por diante. Para os gregos, usar as habilidades psicológicas, sociais ou intelectuais para seduzir outra pessoa não é tão diferente de usar a violência física. De fato, da perspectiva da lei, a sedução era considerada mais criminosa do que o estupro. Pois, quando alguém é estuprado, o é contra a sua vontade, mas quando é seduzido, então isso constitui a prova de que, num momento específico, o indivíduo seduzido escolhe ser infiel à sua ou ao seu consorte, ou aos seus pais, ou à sua família. A sedução era considerada mais que um ataque ao poder do consorte, ao poder da família, já que aquele que foi seduzido escolhe agir contra os desejos de seu consorte, seus pais ou sua família.

De qualquer modo, Creúsa é estuprada ou seduzida por Apolo, e fica grávida. E quando está para dar a luz, ela retorna ao lugar onde foi levada por Apolo, qual seja, uma caverna abaixo da Acrópole de Atenas – abaixo do Monte de Palas, sob o centro da cidade ateniense. E aqui ela se esconde até que, sozinha, dá a luz a um filho. Mas porque ela não quer que Erecteu, seu pai, descubra sobre a criança (pois estava envergonhada do que aconteceu), ela o abandona, deixando a criança para as feras selvagens. Apolo então manda o irmão, Hermes, trazer a criança, seu berço e suas roupas, para o templo de Delfos. E o garoto é criado como um servo do deus no santuário. E é considerado como uma criança abandonada. Pois ninguém em Delfos (exceto o próprio Apolo) sabia quem ele era ou de onde vinha (o próprio Íon não sabe). Íon aparece, assim, no esquema que eu delineei, entre Delfos e Atena, Apolo e Creúsa. Pois ele é o filho de Apolo e Creúsa, e nasceu em Atenas, mas vive sua vida em Delfos.

Em Atenas, Creúsa não sabe o que houve com sua criança. E ela imagina se ele está vivo ou morto. Posteriormente ela se casa com Xuto, um estrangeiro cuja presença alienígena complica imensamente a continuidade da autoctonia – que é o motivo de ser tão importante para Creúsa ter um filho de Xuto. Contudo, após seu casamento, Xuto e Creúsa não eram capazes de ter filhos. No fim da peça, os nascimentos de Dorus e Aqueu são-lhes prometidos por Apolo, mas, no início da peça, eles permanecem sem filhos, embora precisassem desesperadamente de filhos para dotar os atenienses de uma

continuidade dinástica. Então, ambos foram a Delfos perguntar a Apolo se eles jamais teriam filhos. E então a peça começa.

### **b. O silêncio de Apolo**

Mas, é claro, Creúsa e Xuto não têm a mesma pergunta a fazer ao deus Apolo. A pergunta de Xuto é muito clara e simples: “Eu nunca tive filhos. Devo ter algum com Creúsa?” Creúsa, contudo, tem outra pergunta a fazer. Ela tem que saber se terá filhos com Xuto, mas também quer perguntar: “Contigo, Apolo, eu tive um filho. E eu preciso saber agora se ele continua vivo ou não. O que, Apolo, ocorreu com nosso filho?”

No templo de Apolo, o oráculo em Delfos, era o lugar onde a verdade era dita pelos deuses a qualquer mortal que viesse consultá-lo. Xuto e Creúsa chegam juntos às portas do templo e, claro, a primeira pessoa que eles encontram é Íon – servo de Apolo e filho de Creúsa. Mas, naturalmente, Creúsa não reconhece seu filho, nem Íon reconhece sua mãe. Eles são estranhos um para o outro, assim como eram inicialmente Édipo e Jocasta no *Édipo Rei*, de Sófocles.

Lembrem-se que Édipo também foi salvo da morte a despeito da vontade de sua mãe. E ele também foi incapaz de reconhecer seus verdadeiros pai e mãe. A estrutura da trama de *Íon* é de algum modo similar à da estória de Édipo. Mas a dinâmica da verdade nas duas peças é exatamente contrária.

Pois no *Édipo rei*, Febo Apolo fala a verdade desde o início, profetizando o que irá acontecer. E os seres humanos são aqueles que continuamente escondem ou evitam ver a verdade, tentando escapar do destino profetizado pelo deus. Mas, no fim, apesar dos sinais que Apolo lhes deu, Édipo e Jocasta descobrem a verdade a despeito de si mesmos. Na presente peça, os seres humanos estão tentando descobrir a verdade: Íon quer saber quem ele é e de onde veio; Creúsa quer saber qual o destino de seu filho. Entretanto, é Apolo quem voluntariamente esconde a verdade. O problema edípico da verdade é resolvido mostrando como os mortais, apesar de sua própria cegueira, verão a luz da verdade que é falada pelo deus, e que eles não desejam ver. O problema iônico da verdade é resolvido mostrando como os seres humanos, apesar do silêncio de Apolo, descobrirão a verdade que tão avidamente desejam saber.

O tema do silêncio do deus prevalece em todo o *Íon*. Ele aparece no início da tragédia quando Creúsa encontra Íon. Creúsa continua envergonhada do que aconteceu,

então ela fala a Íon como se tivesse ido consultar o oráculo para uma “amiga”. Ela, então, lhe conta uma parte da sua própria história, atribuindo-a à sua alegada amiga, e lhe pergunta se ele acha que Apolo irá dar à “amiga” uma resposta para suas perguntas. Como um bom servo do deus, Íon a diz que Apolo não dará uma resposta, pois se ele fizesse o que a “amiga” de Creúsa requer, então ele ficará também envergonhado:

ÍON: É para Apolo revelar o que ele pretende manter como um mistério?

CREÚSA: Claro! Seu oráculo não é aberto para qualquer grego perguntar?

ÍON: Não! Sua honra está envolvida. Seus sentimentos devem ser respeitados.

CREÚSA: E os sentimentos de suas vítimas? E o que isso implica para elas?

ÍON: Não há ninguém que perguntaria isso para ti? Suponha que ficasse provado que, no próprio templo de Apolo, ele tivesse se comportado tão mal. Ele estaria justificado para fazer seu intérprete sofrer por isso. Minha senhora, deixa isso de lado. Não devemos acusar Apolo em sua própria corte. Isso é o que nossa loucura valeria se tentássemos forçar um deus relutante a falar, a dar sinais em sacrifícios ou nos voos dos pássaros. Esses propósitos que perseguimos contra o desejo dos deuses podem nos trazer poucos benefícios quando nós os obtemos.

Então, no início do ato, Íon fala por qual razão Apolo não dirá a verdade. E, de fato, ele nunca responderia às perguntas de Creúsa. Esse é um deus que se esconde.

O que é ainda mais significativo e surpreendente é o que ocorre no fim da peça, quando tudo é dito por vários personagens da peça e a verdade é conhecida por todos. Pois todos, então, esperam pelo aparecimento de Apolo – cuja presença não foi visível durante a peça inteira (apesar do fato de ele ser o personagem principal nos eventos dramáticos que se apremem). Era tradicional na tragédia grega antiga que o deus que constituía a figura divina principal aparecesse por último. Entretanto, no final da peça, Apolo – o deus brilhante – não aparece. Ao invés dele, Atenas vem para transmitir sua mensagem. E ela aparece acima do teto do templo délfico, pois as portas do templo não estão abertas. Explicando por que veio, ela diz:

ATENA: ...eu sou vossa amiga tanto aqui como em Atenas, a cidade cujo nome eu porto – eu sou Atena! Vim às pressas por parte de Apolo. Ele pensou

bem em não aparecer pessoalmente para vós para que não fossem proferidas abertamente censuras pelo que ocorreu no passado, então ele me enviou com essa mensagem para vós. Íon, essa é sua mãe e Apolo é seu pai. Xuto não te gerou, mas Apolo deu-te a ele para tornar-te herdeiro reconhecido de uma casa ilustre. Quando o propósito de Apolo foi divulgado, ele planejou um meio para salvar cada um de vós da morte pelas mãos do outro. Sua intenção foi manter a verdade secreta por um momento e então, em Atenas, revelar Creúsa como tua mãe e tu como seu filho com Apolo [...]

Então, mesmo nesse momento final, quando tudo é trazido à luz, Apolo não ousa aparecer para falar a verdade. Ele se esconde, enquanto Atena, ao contrário, fala. Devemos nos lembrar de que Apolo é um deus profético encarregado de falar a verdade aos mortais. Entretanto, ele é incapaz de cumprir seu papel porque está envergonhado por sua culpa. Aqui, em *Íon*, o silêncio e a culpa estão ligados ao deus Apolo. Em *Édipo Rei*, o silêncio e a culpa estão ligados aos mortais. O lema principal de *Íon* concerne à luta humana pela verdade contra o silêncio de deus: os seres humanos devem se conduzir por si próprios para descobrir a verdade e dizê-la. Apolo não fala a verdade, ele não revela o que sabe perfeitamente bem ser o caso, ele ilude os mortais através silêncio, ou lhes diz puras mentiras puras, ele não é suficiente corajoso para falar por si só e usa seu poder, sua liberdade e sua superioridade para encobrir o que fizera. Apolo é o anti-*parrhesiastes*.

Em confronto com o silêncio do deus, Íon e Creúsa são as duas maiores figuras parrhesiásticas. Porém não desempenham o papel de *parrhesiastes* do mesmo modo. Pois, como um homem nascido em terra ateniense, Íon tem o direito de usar a *parrhesia*. Creúsa, por outro lado, desempenha o papel parrhesiástico como uma mulher que confessa seus pensamentos. Eu gostaria agora de examinar esses dois papéis parrhesiásticos para notar a natureza de suas diferenças.

### **c. O papel parrhesiástico de Íon**

Primeiro, Íon. O papel parrhesiástico de Íon é evidente na longa cena que toma lugar entre Íon e Xuto no princípio da peça. Quando Xuto e Creúsa chegam para consultar o oráculo, Xuto entra no santuário primeiro, uma vez que ele é o marido e o

homem. Ele faz a Apolo sua pergunta e o deus diz-lhe que a primeira pessoa que ele encontrar quando sair do templo será seu filho. E, é claro, a primeira pessoa que encontra é Íon, já que, como servo de Apolo, está sempre à porta do templo. Aqui temos que prestar atenção na expressão grega, que não é traduzida literalmente tanto nas edições francesas como nas inglesas. As palavras gregas são: παῖδ' ἑμὸν πεφυκέναι. O uso da palavra πεφυκέναι indica que de Íon é dito ser filho de Xuto por natureza.

ÍON: Qual foi o oráculo de Apolo?

XUTO: Ele disse que quem encontrasse quando saísse do templo.

ÍON: Quem encontrasses – sim: o que sobre ele?

XUTO: É meu filho! (παῖδ' ἑμὸν πεφυκέναι)

ÍON: Teu filho por nascimento ou meramente por presente?

XUTO: Um presente, sim. Porém, meu por nascimento também.

Vejam que Apolo não forneceu um pronunciamento oracular obscuro e ambíguo como estava acostumado a fazer com questionadores indiscretos. A resposta do deus é pura mentira, pois Íon não é filho de Xuto “por natureza” ou “por nascimento”. Apolo não é alguém que fala a verdade ambigualmente nesse caso. É um mentiroso. E Xuto, enganado por Apolo, candidamente acredita que Íon – a primeira pessoa que encontra – realmente é, por natureza, seu próprio filho.

O que se segue é a primeira principal cena parrhesiástica da peça, que pode ser dividida em três partes.

A primeira parte concerne ao mal entendido entre Íon e Xuto. Xuto deixa o templo, vê Íon e – à luz da resposta de Apolo – acredita que ele é seu filho. Cheio de carinho, vai até ele e quer beijá-lo. Íon – que não sabe quem é Xuto e por qual razão quer beijá-lo – interpreta mal o comportamento de Xuto e pensa que Xuto quer sexo com ele (como qualquer jovem grego pensaria se um homem tentasse beijá-lo). A maior parte dos comentadores, se eles estão mesmos dispostos a reconhecer a interpretação sexual que Íon atribui ao comportamento de Xuto, dizem que essa é uma “cena cômica” – que algumas vezes ocorre nas tragédias de Eurípedes. Em todo caso, Íon diz para Xuto: “Se continuares me assediando, vou atirar uma flecha em seu peito.” Isso é similar em *Édipo Rei*, em que Édipo não sabe que Laio, rei de Tebas, é o seu pai. E ele também interpreta mal a natureza de seu encontro com ele. Segue-se um confronto, e

Laio é morto por Édipo. Porém, em *Íon* há esta inversão: Xuto, rei de Atenas, não sabe que Íon não é seu filho, e Íon não sabe que Xuto pensa que é seu pai. Então, como consequência da mentira de Apolo, estamos em um mundo de engano.

A segunda parte dessa cena concerne à desconfiança de Íon em relação a Xuto. Xuto fala a Íon: “Acalma-te, se eu quero beijar-te é porque sou teu pai.” Porém, ao invés de se alegrar com a descoberta de quem é seu pai, a primeira pergunta de Íon a Xuto é: “Quem então é minha mãe?” Por alguma razão desconhecida a principal preocupação de Íon é saber a identidade de sua mãe. Então ele indaga a Xuto: “Como posso ser seu filho?” E Xuto responde: “Não sei como, eu remeto-te ao deus Apolo, pelo que ele disse”. Íon, então, profere uma frase muito interessante que foi completamente mal traduzida na versão francesa. O grego é [I. 544]:

φέρει λόγων ἀψώμεθ' ἄλλων.

A edição francesa traduz como “Vem, vamos falar sobre algo diferente”. Uma tradução mais acurada seria: “Vamos tentar outro tipo de discurso”. Então, em resposta à questão de Íon de como ele poderia ser seu filho, Xuto diz que não sabe, mas isso foi dito por Apolo. E Íon diz-lhe, com efeito, para tentarem então outro tipo de discurso mais apto a dizer a verdade:

ÍON: Como eu poderia ser teu filho?

XUTO: Apolo, não eu, tem a resposta.

ÍON: Vamos tentar de outro modo.

XUTO: Sim, que nos auxilie mais.

Abandonado a fórmula oracular do deus, Xuto e Íon tomam parte em uma investigação envolvendo a troca de perguntas e respostas. Como inquiridor, Íon questiona Xuto – seu alegado pai – para tentar descobrir com ele quando e como seria possível para ele ter uma criança tal que Íon pudesse ser seu filho. E Xuto responde-lhe: “bem, eu acho que fiz sexo com uma garota de Delfos.” Quando? “Antes de me casar com Creúsa”. Onde? “Talvez em Delfos.” Como? “Um dia, quando estava bêbado, celebrando a festa da tocha dionisiaca.” E, é claro, como uma explicação para o nascimento de Íon, esse conjunto de pensamentos é pura bobagem. Porém, eles levam

esse método inquisitivo a sério, e tentam, o melhor que podem, descobrir a verdade por seus próprios meios – levados como eles são pela mentira de Apolo. Seguindo essa inquirição, Íon, de fato relutante e sem entusiasmo, aceita a hipótese de Xuto: ele considera-se como sendo filho de Xuto.

A terceira parte da cena parrhesiástica entre Xuto e Íon concerne ao destino político de Íon e o seu potencial infortúnio político se ele chegar a Atenas como filho e herdeiro de Xuto. Após persuadir Íon de que ele é seu filho, Xuto promete trazer Íon de volta para Atenas, onde, como filho de um rei, seria rico e poderoso. Porém Íon não fica muito entusiasmado com essa perspectiva, pois sabe que chegaria a Atenas como filho de Xuto (um estrangeiro em terra Ateniense) e com uma mãe desconhecida. E, de acordo com a legislação ateniense, ninguém pode ser um cidadão regular em Atenas se não for nascido de pais nascidos em Atenas. Então, Íon fala a Xuto que ele seria considerado estrangeiro e bastardo, isto é, ninguém. Essa ansiedade dá lugar a um longo desenvolvimento que, à primeira vista, parece ser uma digressão, mas que apresenta um retrato crítico de Eurípedes da vida política ateniense: tanto em uma democracia quanto concernindo à vida política de um monarca.

Íon explica que, em uma democracia, há três categorias de cidadãos: 1) aqueles cidadãos atenienses que não têm poder nem riqueza e que odeiam todos que sejam superiores a eles; 2) os bons atenienses, que são capazes de exercer o poder, pois são sábios, que mantêm o silêncio e não se ocupam com os negócios políticos da cidade; 3) os homens respeitáveis, que são poderosos e usam seus discursos e razão para participar da vida política pública. Prevendo a reação desses três grupos ao seu aparecimento em Atenas como estrangeiro e bastardo, Íon diz que o primeiro grupo o odiaria; o segundo, os sábios, ririam de um jovem que desejasse ser visto como um dos Primeiros Cidadãos de Atenas; e o último grupo, os políticos, teria inveja do novo competidor e tentariam se livrar dele. Então, ir para uma Atenas democrática não é uma perspectiva animadora para Íon.

Seguindo esse retrato da vida democrática, Íon fala dos aspectos negativos de uma vida familiar – com uma madrasta que, ela própria sem filhos naturais – não o aceitaria presente como herdeiro do trono ateniense. Mas, então, Íon retorna para o cenário político, dando seu retrato da vida de um monarca:



ÍON: Por ser rei, é superestimado. A realeza esconde uma vida de tormentos por trás de uma fachada de prazeres. Viver continuamente com medo, buscando assassinos por sobre os ombros – isso é o paraíso? É mesmo boa fortuna. Dá-me a felicidade do homem comum, não a vida de um rei que ama preencher sua corte com criminosos e odeia homens honestos por temer a morte. Podes dizer-me que o prazer de ser rico supera todas as coisas, porém viver envolto em escândalos, agarrado ao seu dinheiro com ambas as mãos, assolado pela preocupação – isso não tem apelo para mim.

Essas duas descrições da vida democrática ateniense e da vida de um monarca parecem completamente fora de lugar nessa cena, pois o problema de Íon é descobrir quem sua mãe é, de modo a chegar a Atenas sem vergonha ou ansiedade. Devemos encontrar uma razão para a inclusão desses dois retratos. A peça continua, e Xuto fala para Íon não se preocupar com sua vida em Atenas, e propõe que, por enquanto, Íon finja ser um hóspede e não revele o “fato” de que é filho de Xuto. Depois, quando o momento oportuno chegar, Xuto propõe fazer de Íon seu herdeiro. Por hora, nada será dito a Creúsa. Íon gostaria de ir para Atenas como sucessor real da segunda família dinástica de Erecteu, mas o que Xuto propõe – que ele finja ser um visitante da cidade – não atinge os reais interesses de Íon. Então a cena parece louca, não faz sentido. Não obstante, Íon aceita a proposta de Xuto, porém, afirma que, sem saber quem é sua mãe, a vida será impossível.

ÍON: Sim, eu vou. Porém um fragmento de boa sorte ainda se me esquiva: a menos que eu ache minha mãe, minha vida será desprezível.

Por que é impossível para Íon viver sem achar sua mãe? Ele continua:

ÍON: [...] Se eu posso fazê-lo, rogo para que minha mãe seja ateniense, para que por meio dela possa ter o direito de fala. Pois quando um estrangeiro vai para uma cidade de puro sangue, embora em nome seja um cidadão, sua língua permanece escrava: ele não tem o direito de fala.

Então vejam, a necessidade de saber quem é sua mãe é para determinar se ela é descendente da terra ateniense, pois somente assim ele seria dotado da *parrhesia*. E ele explica que alguém que chega a Atenas como estrangeiro – mesmo que literal e legalmente seja considerado um cidadão – não pode desfrutar da *parrhesia*. O que então significa o aparentemente digressivo retrato crítico da vida democrática e monárquica, que culmina com a referência final que fazem à *parrhesia*, exatamente quando Íon aceita a oferta de Xuto de retornar com ele para Atenas – dados especialmente os termos muito obscuros da proposta de Xuto?

Os retratos críticos digressivos que Íon fornece da democracia e da monarquia (ou tirania) são fáceis de reconhecer como exemplos típicos de discurso parrhesiástico, pois se pode encontrar o mesmo tipo de crítica vindo posteriormente da boca de Sócrates nas obras tanto de Platão como de Xenofonte. Críticas similares são posteriormente feitas por Isócrates. Então as descrições críticas da democracia e da monarquia como apresentadas por Íon são partes do caráter constitucional do indivíduo parrhesiástico na vida política ateniense do final do século 5 e início do 4. Íon é exatamente como um *parrhesiastes*, isto é, o tipo de indivíduo que é tão valioso para democracia ou para a monarquia, uma vez que é corajoso suficiente para explicar, quer para o *demos* ou para o rei, quais são realmente suas deficiências. Íon é um indivíduo parrhesiástico e mostra-se como tal tanto nessas pequenas críticas políticas digressivas, bem como, posteriormente, quando afirma que necessita saber se sua mãe é ateniense, uma vez que necessita da *parrhesia*. Pois, apesar do fato de que está na natureza de seu caráter ser *parrhesiastes*, ele não pode legal ou institucionalmente usar essa *parrhesia* natural com que é dotado se sua mãe não for ateniense. A *parrhesia* é assim não um direito dado igualmente a todos os cidadãos atenienses, mas somente aos que são especialmente prestigiados pela sua família e seu nascimento. E Íon aparece como um homem que é, por sua natureza, um indivíduo parrhesiástico, ainda que seja, ao mesmo tempo, privado do direito da fala livre.

E por que essa figura parrhesiástica é privada de seu direito parrhesiástico? Porque o deus Apolo – o deus profético cujo dever é falar a verdade aos mortais – não é corajoso suficiente para revelar suas próprias faltas e agir como *parrhesiastes*. Para Íon conformar sua natureza e jogar o papel parrhesiástico em Atenas, algo mais, que ele carece, é necessário, mas que lhe será dado por outra figura parrhesiástica, qual seja, sua

mãe, Creúsa. E Creúsa será capaz de falar-lhe a verdade, assim libertando seu filho parrhesiástico para usar sua *parrhesia* natural.

#### **d. O papel parrhesiástico de Creúsa**

O papel parrhesiástico de Creúsa na peça é muito diferente do de Íon. Por ser mulher, ela não usará a *parrhesia* para falar a verdade sobre a vida política ateniense ao rei, porém para acusar Apolo publicamente por sua má conduta.

Pois, quando Creúsa é informada pelo coro que somente a Xuto foi dado um filho por Apolo, percebe que não somente não encontraria o filho pelo qual procurava, mas também que, quando retornasse a Atenas, ela teria em sua própria casa um filho adotivo que era um estrangeiro para a cidade e que, não obstante, sucederia Xuto como rei. E, por esses dois motivos, ela se enfurece, não somente contra o seu marido, mas especialmente contra Apolo. Pois, depois de ser estuprada por Apolo e privada por ele de seu filho, saber que, agora, além de não ter suas perguntas respondidas, enquanto Xuto recebe um filho do deus, é demais para ela suportar. E sua amargura, seu desespero e sua raiva irromperam em uma acusação feita contra Apolo: ela decide falar a verdade. Assim, a verdade vem à luz como uma reação emocional à injustiça do deus e suas mentiras.

No *Édipo Rei* de Sófocles, os mortais não aceitam as declarações proféticas de Apolo, uma vez que suas verdades parecem inconcebíveis. E ainda assim eles são levados à verdade das palavras do deus, apesar de seus esforços para escapar ao destino que foi predito por ele. No *Íon* de Eurípedes, contudo, os mortais são levados à verdade diante das mentiras ou do silêncio dos deuses, apesar do fato de serem enganados por Apolo. Como consequência das mentiras de Apolo, Creúsa acredita que Íon seja filho natural de Xuto. Mas, em sua reação emocional ao que acredita ser verdade, ela termina divulgando a verdade.

A principal cena parrhesiástica de Creúsa consiste de duas partes que diferem em sua estrutura poética e no tipo de *parrhesia* manifestada. A primeira parte toma a forma de uma longa e bela fala – uma invectiva contra Apolo – enquanto a segunda parte é uma forma de esticomitia, isto é, envolve um diálogo de falas alternadas entre Creúsa e seu servo.

Primeiro, a invectiva. Creúsa aparece, nesse momento, em frente aos degraus do templo, acompanhada por um ancião que é um servo de confiança da família (e que permanece em silêncio durante a fala de Creúsa). A invectiva de Creúsa contra Apolo é a forma de *parrhesia* em que alguém publicamente acusa outro de um crime, uma falta, ou de uma injustiça que foi cometida. E essa acusação é um exemplo de *parrhesia* na medida em que quem é acusado é mais poderoso do que quem acusa. Portanto, há o perigo de que, por causa da acusação feita, possa haver retaliação contra sua ou seu acusador. A *parrhesia* de Creúsa primeiramente toma a forma de uma reprovação pública ou crítica contra um ser diante do qual ela é inferior em poder e a quem ela se encontra em relação de dependência. É nessa situação vulnerável que Creúsa decide fazer sua acusação:

CREÚSA: Ó, meu coração, como poderei silenciar-me? Como poderei falar desse amor secreto e despir-me de toda vergonha? Ainda haverá alguma barreira a prevenir-me? Agora a quem terei como rival em virtude? Meu marido não se tornou meu traidor? Sou privada de minha casa, privada de filhos, as esperanças que não pude alcançar se foram, as esperanças de arranjar bem as coisas ocultando os fatos, ocultando o nascimento que trouxe tristeza. Não! Não! Mas eu juro pela abóboda estrelada de Zeus, pela deusa que brilha em nossas cúspides e pela praia sagrada do lago de Tritonis. Eu não mais ocultarei: quando eu puser de lado o fardo, meu coração ficará mais leve. Lágrimas escorrem de meus olhos e meu espírito está doente, maldosamente manipulado por homens e deuses. Vou expô-los, ingratos traidores de mulheres.

Ó tu, que deste a lira de sete cordas que, do rústico chifre sem vida, ecoa o amável hino das Musas, a ti, em plena luz do dia, eu acusarei. Tu vieste com teus cabelos louros, quando, entusiasmada com sua luz dourada, colhia flores para minha túnica. Agarrando-me pelos pulsos, quando eu gritava pela ajuda de minha mãe, tu me levaste para o leito em uma caverna, um deus e meu amante, sem nenhuma vergonha, submetendo-se aos prazeres de Chipre. Por desgraça, eu concebi de ti um filho que, por medo de minha mãe, abandonei no leito em que tu me tomaste. Ah! Deixado para comida dos pássaros, ele está perdido agora – o meu filho e o teu! Perdido! Porém tu tocas a lira, cantando seus peãs.

Ouve-me, filho de Latona, que ditas tuas profecias no trono dourado e do templo no centro da terra, eu direi minhas palavras em teus ouvidos: tu és um amante malvado. Embora nada devesse ao meu marido, deste um filho à sua casa. Porém, o meu filho e o teu, coração de pedra, está perdido, levado pelos pássaros. E os trajes, com que sua mãe o cobriu, abandonados. Delos odeia a ti e o ramo de louro que cresce do loureiro com suas folhas delicadas, onde Latona o pariu, uma criança divina, fruto de Zeus.

Considerando essa invectiva, eu gostaria de enfatizar os três pontos seguintes: (1) como pode ser visto, a acusação de Creúsa é uma maldição pública contra Apolo na qual, por exemplo, as referências a Apolo como filho de Latona objetivam transmitir o pensamento de que Apolo era um bastardo: o filho de Latona e de Zeus. (2) Há também uma oposição metafórica clara traçada entre Febo Apolo como o deus da luz, com seu brilho dourado, que é, ao mesmo tempo, filho de Latona – uma divindade da noite – e atrai uma jovem para dentro de uma caverna escura para estuprá-la. (3) Há também um contraste traçado entre a música de Apolo, com sua lira de sete cordas, e os gritos e berros de Creúsa (que grita por ajuda, como vítima de Apolo, e que também deve, por meio de sua maldição, falar a verdade que o deus não proferirá). Por Creúsa proferir sua acusação diante das portas do templo de Delfos, que estão fechadas, a voz divina fica em silêncio enquanto ela proclama a sua verdade.

A segunda parte da cena parrhesiástica de Creúsa segue-se imediatamente a essa invectiva, quando seu velho servo e guardião, que ouviu tudo o que ela disse, empreende uma inquirição que é exatamente simétrica ao diálogo esticomítico que ocorreu entre Íon e Xuto. Da mesma maneira, o servo de Creúsa solicita que ela lhe conte sua história, enquanto ele lhe faz perguntas tais como “Quando esses fatos aconteceram?”, “Onde?” e “Como?”, e assim por diante.

A respeito dessa troca, duas coisas são meritórias de nota. A primeira é que essa inquirição é reversa à comunicação da verdade pelo oráculo. O oráculo de Apolo é usualmente ambíguo e obscuro, nunca responde a um conjunto preciso de questões diretamente e não pode ser seguido de uma inquirição, ao passo que o método de perguntas e respostas traz as coisas obscuras à luz. A segunda é que agora o discurso parrhesiástico de Creúsa não é mais uma acusação dirigida contra Apolo, isto é, não é mais uma acusação de uma mulher contra seu raptor, mas toma a forma de uma

autoacusação, na qual ela revela suas próprias faltas, fraquezas e erros (expor a criança), e assim por diante. E Creúsa confessa eventos que decorrem de maneira similar à confissão de amor de Fedra por Hipólito. Pois, como Fedra, ela também manifesta a mesma relutância de dizer tudo e manobra para fazer com que seu servo diga aqueles aspectos de sua história que ela não quer confessar diretamente – empregando uma fala confessional indireta, familiar a todos em *Hipólito*, de Eurípedes, ou em *Fedra*, de Racine.

Seja como for, penso que o falar a verdade de Creúsa é o que poderíamos chamar de um exemplo de *parrhesia* pessoal (como oposta à *parrhesia* política). A *parrhesia* de Íon toma a forma de uma crítica política veraz, enquanto a *parrhesia* de Creúsa toma a forma de uma acusação veraz contra outro mais poderoso que ela e de confissão de uma verdade sobre si própria.

É a combinação da figura parrhesiástica de Íon e Creúsa que possibilita a completa revelação da verdade no fim da peça, pois, na sequência da cena parrhesiástica de Creúsa, ninguém, exceto o deus, sabe que o filho que Creúsa teve com Apolo é Íon, como também Íon não sabe que Creúsa é sua mãe e que ele não é filho de Xuto. Porém, a combinação desses dois discursos parrhesiásticos requer um número de outros episódios que infelizmente não temos tempo de analisar. Por exemplo: há o episódio muito interessante em que Creúsa – ainda acreditando que Íon é filho natural de Xuto – tenta matar Íon. E, quando Íon descobre esse plano, ele tenta matar Creúsa – uma inversão peculiar da situação edípica.

Observando o esquema que nós delineamos, entretanto, podemos agora observar que a série de verdades descendentes de Atenas (Erecteu-Creúsa-Íon) é completada no final da peça. Xuto também é enganado por Apolo no final, pois retorna a Atenas ainda acreditando que Íon é seu filho natural. E Apolo nunca aparece em qualquer momento da peça: ele permanece continuamente em silêncio.

## **5. Orestes (408)**

Uma última ocorrência do vocábulo *parrhesia* encontra-se em *Orestes* de Eurípedes. – uma peça escrita ou ao menos encenada em 408, poucos anos antes da morte de Eurípedes, e em um momento de crise política em Atenas, quando havia numerosos debates sobre o regime democrático. Esse texto é interessante porque é a

única passagem em Eurípedes em que o vocábulo *parrhesia* é usado em um sentido pejorativo. A palavra aparece no verso 905 e é traduzida por “franqueza ignorante”. O verso em que o vocábulo aparece na peça faz parte da narrativa de um mensageiro que vai ao palácio real de Argos para contar a Electra o que aconteceu na corte pelágica quando do julgamento de Orestes. Pois, como vocês sabem, em *Electra*, Orestes e Electra mataram sua mãe, Clitemnestra, e, portanto, são julgados por matricídio. A narrativa que desejo cotar é a seguinte:

MENSAGEIRO: [...] Quando o rol completo dos cidadãos estava presente, um arauto levantou e disse: “Quem deseja se dirigir à corte para dizer se Orestes deve morrer ou não por cometer matricídio?” Nisso, Taltfbio, que foi colega de seu pai na vitória sobre Tróia, se levantou. Sempre subserviente aos que estão no poder, empreendeu uma fala ambígua com um louvor servil a Agamêmnon e frias palavras para seu irmão, misturando elogios e censuras conjuntamente. E, a cada sentença, lançava olhares insinuantes aos amigos de Egisto. Os arautos são assim – sua raça aprendeu a ligar-se ao lado vencedor, seus amigos são qualquer um que tenha poder ou função governamental. O príncipe Diomedes, em pé, falou na sequência. Ele instou-os a não sentenciarem nem a ti ou teu irmão à morte, mas a satisfazer a piedade, banindo-os. Alguns gritaram aprovando, outros reprovando.

Em seguida, se levantou um indivíduo com uma língua que corre solta, um gigante em impudência, um cidadão inscrito, porém não era argivo; uma mera marionete. Expunha suas confidências com franqueza ruidosa e ignorante, e ainda era persuasivo o bastante para deixar seus ouvintes em enrascadas. Ele disse que tu e Orestes deveriam ser mortos a pedradas. Todavia, quando ele argumentou pela vossa morte, as palavras que usava não eram dele próprio, mas todas a mando de Tindareu.

Outro se levantou e falou contra ele. Era de pouca beleza, porém corajoso, do tipo que não se encontra frequentemente nas ruas ou no mercado. Um trabalhador manual – único bastião da terra, sagaz quando escolheu defender um argumento. Um homem íntegro, de princípios imaculados.

Ele disse que Orestes, filho de Agamêmnon, deveria ser honrado com louros pela ousadia de vingar se pai tomando a vida da mulher depravada e ímpia que

corrompeu os costumes, pois nenhum homem deixaria sua casa para em armas ir para a guerra se a esposa, deixada em confiança, pudesse ser seduzida pelos que ficaram em casa e um homem valoroso ser corneado. Suas palavras pareceram sensíveis aos juízes honestos, e não houve mais nenhuma fala.

Como podem ver, a narrativa começa com uma referência aos procedimentos atenienses para os julgamentos criminais: quando todos os cidadãos estão presentes, um arauto se levanta e grita: “Quem deseja falar?”, pois esse é o direito ateniense de igual discurso (*isegoria*). Então, dois oradores falam, ambos tomados da mitologia grega, do mundo homérico. O primeiro a falar é Taltíbio, que foi um dos companheiros de Agamêmnon durante a Guerra de Tróia – especificamente seu arauto. Taltíbio é seguido por Diomedes, um dos mais famosos heróis gregos, conhecido por sua coragem sem par, bravura, habilidade guerreira, força física e eloquência.

O mensageiro caracteriza Taltíbio como alguém que não é completamente livre, mas dependente dos que são mais poderosos do que ele. O texto grego afirma que ele está “sob o poder dos que lhe são mais poderosos” (“subserviente aos que estão no poder”). Há duas outras peças nas quais Eurípedes critica esse tipo de ser humano: o arauto. Nas *Troianas*, o mesmo Taltíbio aparece, após a cidade de Tróia ter sido capturada pelos gregos, para falar a Cassandra que ela será a concubina de Agamêmnon. Cassandra responde ao arauto predizendo que ela trará ruína aos seus inimigos. E, como vocês sabem, as profecias de Cassandra são sempre verdadeiras. Taltíbio, contudo, não acredita nas predições dela, uma vez que, como arauto, não sabe o que é a verdade (é incapaz de reconhecer a verdade das declarações de Cassandra), mas somente repete o que seu senhor – Agamêmnon – mandou-lhe dizer. Ele pensa que Cassandra é simplesmente louca, pois ele responde: “Sua mente não está no lugar correto” (“Não está em seu juízo perfeito”). E a isso Cassandra replica:

CASSANDRA: “Servo”! Ouves isso, servo? Ele é um arauto. O que são arautos então, senão criaturas universalmente detestáveis – serviçais lacaios de governantes e reis? Dizes que minha mãe está destinada à casa de Odisseu, porque então um dos oráculos de Apolo, o que fala através de mim, disse que ela deve morrer aqui?



E, de fato, a mãe de Cassandra, Hécuba, morre em Tróia.

Nas *Suplicantes*, de Eurípedes, há também uma discussão entre um arauto desconhecido (vindo de Tebas) e Teseu (que não é exatamente um rei, mas o Primeiro Cidadão de Atenenses). Quando o arauto entra, pergunta: “Quem é o rei de Atenas?” E Teseu respondeu-lhe que ele não seria capaz de achar o rei ateniense, uma vez que não há *tyrannos* na cidade:

TESEU: Este estado não é submetido ao desejo de um homem, mas é uma cidade livre. O rei aqui é o povo, que exerce o governo em mandatos anuais. Nós não damos poder especial à riqueza. A voz do homem pobre impõe autoridade igual.

Isso inicia uma discussão a respeito de qual forma de governo é a melhor: monarquia ou democracia? O arauto louva o regime monárquico e critica a democracia como sujeita aos caprichos da multidão. A resposta de Teseu é um louvor à democracia ateniense, na qual, porque as leis são escritas, o pobre e o rico têm direitos iguais e todos são livres para falar na *ekklesia*:

TESEU: [...] A liberdade está nesta fórmula: “Quem tem bons conselhos que poderia oferecer à cidade?” Aquele que deseja falar obtém fama. Aquele que não, fica em silêncio. Onde maior igualdade poderia ser encontrada?

Aos olhos de Teseu, a liberdade para falar é sinônimo da igualdade democrática, que ele cita em oposição ao arauto – o representante do poder do tirano.

Uma vez que a liberdade reside na liberdade para falar a verdade, Taltíbio não pode falar direta e francamente no julgamento de Orestes, uma vez que não é livre, pois depende dos que são mais poderosos que ele. Consequentemente, ele “fala ambigualmente”, empregando um discurso que significa duas coisas opostas ao mesmo tempo. Então, o vemos louvando Agamêmnon (de quem foi seu arauto), mas também condenando Orestes, o filho de Agamêmnon (uma vez que não aprova as suas ações). Temendo o poder das duas facções e, portanto, desejando agradar a todos, ele fala de forma ambígua. Mas, uma vez que os amigos de Egisto estão no poder e clamam pela

morte de Orestes (Egisto, como vemos em *Electra*, também foi morto por Orestes), no final Taltíbio condena Orestes.

Na sequência desse personagem mitológico negativo é apresentado um positivo: Diomedes. Diomedes era famoso como guerreiro grego, tanto por suas façanhas corajosas como por sua nobre eloquência: por sua habilidade de falar e sua sabedoria. Diferentemente de Taltíbio, Diomedes é independente. Ele diz o que pensa e propõe uma solução moderada que não tem motivação política: não é uma retaliação vingativa. No âmbito religioso, “para satisfazer a piedade”, insta que Orestes e Electra sejam exilados para purificar a cidade dos assassinatos de Clitemnestra e Egisto, de acordo com a punição religiosa tradicional para os assassinos. Porém, apesar do veredicto moderado e razoável de Diomedes, sua opinião divide a assembleia: uns concordam, outros não.

Há dois outros que se apresentam para falar. Seus nomes não são dados, não pertencem ao mundo mitológico de Homero, não são heróis. Porém, com a precisa descrição fornecida pelo relato do mensageiro, nós podemos ver que são dois “tipos sociais”. O primeiro (que é simétrico a Taltíbio, o mau orador) é o tipo de orador prejudicial à democracia. E eu penso que devemos determinar cuidadosamente suas características específicas.

Seu primeiro traço é que ele tem uma “língua que corre solta”, tradução do vocábulo grego *athuroglossos*. *Athuroglossos* literalmente refere-se a alguém que tem uma língua, mas não uma porta. Isso significa alguém que não pode fechar sua boca.

A metáfora da língua, dos dentes e lábios como uma porta que está fechada quando alguém está em silêncio é frequente na literatura grega antiga. Ocorre no século 6 a.C., em Teognis, que escreve que há muitas pessoas tagarelas:

Muitas línguas têm portas que se abrem muito facilmente e cuidam de muitas coisas que não são da sua conta. O melhor é manter as más notícias dentro e somente deixar sair as boas novas.

No século 2 a.C., em seu ensaio “Sobre a Tagarelice”, Plutarco também escreve que os dentes são as cercas ou as porta de modo que “se a língua não obedece ou não se contém, podemos controlar sua incontinência mordendo-a até sangrar”.

Essa noção de *athuroglossos* ou *athurostomia* (alguém que tem uma língua sem uma porta) refere-se a alguém que é um tagarela sem fim, que não consegue ficar quieto e é inclinado a dizer qualquer coisa que vem à mente. Plutarco compara esses tagarelas com o Mar Negro – que não tem portas ou portões para impedir que os fluxos de suas águas entrem no Mediterrâneo:

[...] Aqueles que acreditam que armazéns sem portas e bolsas sem fecho são sem uso para seus proprietários e ainda assim continuam com suas bocas sem travas ou portas, mantendo um fluxo perpétuo como a embocadura do Mar Negro, parecem considerar a fala como a menos valiosa de todas as coisas. Eles não encontram, dessa forma, a convicção, que é objeto de toda fala.

Como podemos ver, o *athuroglossos* é caracterizado pelos dois traços seguintes: 1) quando se tem “a língua solta”, não é possível distinguir entre as ocasiões em que se deve falar e aquelas em que se deve ficar em silêncio; ou entre o que deve ser dito e o que deve ficar não dito; ou entre as circunstâncias e situações em que a fala é requisitada e aquelas em que se deve manter em silêncio. Assim, Teognis coloca que o tagarela é incapaz de diferenciar quando deve dar voz a boas ou a más notícias, o de determinar o que é da sua conta e o que não é – uma vez que ele indiscretamente intervém nos assuntos de terceiros. 2) Como Plutarco nota, quando se é *athuroglossos* não se tem olhos para o valor do logos, para o discurso racional como meio de obter acesso à verdade. *Athuroglossos* é assim quase sinônimo de *parrhesia*, tomada em seu sentido pejorativo e exatamente oposto do sentido positivo de *parrhesia* (uma vez que é sinal de sabedoria ser capaz de usar a *parrhesia* sem cair na tagarelice do *athuroglossos*). Um dos problemas então que a personagem parrhesiástica deve resolver é como distinguir o que deve ser dito do que deveria ser silenciado. Mas nem todos são capazes de fazer tal distinção, como ilustra o exemplo seguinte.

Em seu tratado “Da Educação das Crianças”, Plutarco cita uma anedota de Teócrito, um sofista, como exemplo de *athuroglossos* e de desgraças sofridas devido à fala destemperada. O rei dos macedônios, Antígono, enviou um mensageiro a Teócrito, solicitando-lhe que fosse à sua corte para ocupar-se em discussões. Aconteceu que o mensageiro que ele enviou era seu cozinheiro chefe, Eutropiano. O rei Antígono havia perdido um olho em batalha, de modo que tinha apenas um olho. Ora, Teócrito não

ficou satisfeito em ouvir de Eutropiano, o cozinheiro do rei, que ele tinha de ir e visitar Antígono. Então disse ao cozinheiro: “Eu sei que queres me servir cru para o teu Ciclope” – assim expondo ao ridículo a desfiguração do rei e a profissão de Eutropiano. A isso o cozinheiro respondeu: “Então não manterás tua cabeça, mas pagarás a pena pela fala imprudente (*athurostomia*) e pela tua loucura”. Quando Eutropiano relatou a observação de Teócrito ao rei, ele condenou Teócrito à morte.

Como veremos no caso de Diógenes, um filósofo verdadeiramente bom e corajoso pode usar da *parrhesia* com um rei. Entretanto, no caso de Teócrito, sua franqueza não é *parrhesia*, mas *athurostomia*, uma vez que a pilhéria sobre a desfiguração do rei ou a profissão do cozinheiro não tem significado filosófico meritório. *Athuroglossos* ou *athurostomia* então é o primeiro traço do terceiro orador na narrativa do julgamento de Orestes.

Seu segundo traço é que ele é ἰσχύων θράσει, “um gigante em impudência”. A palavra ἰσχύων denota alguém forte, usualmente no sentido de força física que capacita a vencer os outros em uma competição. Então esse orador é forte, mas sua força θράσει – que significa forte não devido à sua razão, ou à habilidade retórica, ou à habilidade para pronunciar a verdade, mas somente porque ele é arrogante. Ele é forte somente pela sua ousada arrogância.

A terceira característica: “um cidadão inscrito, embora não argivo”. Ele não é nativo de Argos, mas é proveniente de outro lugar e foi integrado no corpo da cidade. A expressão ἠναγκασμένος refere-se a alguém que foi imposto aos membros da cidade como cidadão pela força ou por meios desonrosos (o que foi traduzido por “mera marionete”).

Seu quarto traço é dado pela frase “apresenta suas opiniões com bravatas”. Ele confia no θόρυβος, que se refere ao som produzido por uma voz potente, por um grito, um clamor ou tumulto. Quando, por exemplo, em batalha, os soldados gritam, desejando despertar a própria coragem ou amedrontar o inimigo, os gregos usam a palavra *thorubos*. O tumulto ruidoso de uma assembleia, quando o povo grita, é chamado *thorubos*. Então o terceiro orador não é confiante pela sua habilidade de formular e articular discursos, mas somente pela habilidade de gerar uma reação emocional em sua audiência pela força e pelo peso de sua voz. Essa relação direta entre a voz e o efeito emocional que ela produz na *ekklesia* é oposta, assim, ao sentido racional da fala articulada.

A característica final do terceiro orador (negativo) é que ele também expressa sua opinião em κῶμαθεῖ παρρησία – “franqueza (*parrhesia*) ignorante”. A frase κῶμαθεῖ παρρησία repete a expressão *athuroglossos*, mas com suas implicações políticas. Pois, apesar desse orador ter sido inscrito no corpo de cidadãos, no entanto, ele não possui a *parrhesia* como um direito formal garantido pela constituição ateniense. O que designa sua *parrhesia* como *parrhesia* em seu sentido pejorativo ou negativo, contudo, é sua falta de *mathesis* – conhecimento ou estudo. Para que a *parrhesia* tenha efeitos políticos, ela deve estar agora ligada a uma boa educação, a uma formação intelectual e moral, à *paideia* ou *mathesis*. Somente desse modo a *parrhesia* seria mais do que *thorubos* ou simples ruído vocal. Pois, quando o orador usa a *parrhesia* sem *mathesis*, quando ele usa κῶμαθεῖ παρρησία, a cidade é levada a situações terríveis.

Podemos lembrar uma observação similar de Platão, na *Sétima Carta* (336b), concernente à falta de *mathesis*. Pois nela Platão explica que Díon não seria capaz de obter sucesso em sua empreitada na Sicília (transformar Dionísio tanto no regente de uma grande cidade como em um filósofo devotado à razão e à justiça) por duas razões. A primeira é que algum *daimon* ou mau espírito pode ter inveja e procurar vingança. Segundo, Platão explica que a ignorância corre solta na Sicília. E sobre a ignorância Platão diz que “é o solo no qual todas as formas de males para todos os homens tomam raiz, florescem e depois produzem o fruto mais amargo que alguém já semeou”.

Então as características do terceiro orador – certo tipo social que emprega a *parrhesia* em seu sentido pejorativo – são essas: ele é violento, passional, estrangeiro, sem *mathesis* e, portanto, perigoso.

Vamos agora ao quarto e último orador do julgamento de Orestes. Ele é análogo a Diomedes: o que Diomedes era no mundo homérico, esse último orador é no mundo político de Argos. Uma exemplificação de um *parrhesiastes* positivo como um “tipo social”, ele tem os seguintes traços.

O primeiro é que ele é “dotado de pouca beleza, porém é um homem corajoso”. Diferentemente de uma mulher, ele não se preocupa com a aparência, mas é um “homem viril”, isto é, um homem corajoso. Para os gregos, a coragem é uma qualidade viril que as mulheres não possuiriam.

O segundo, ele é “o tipo que não se encontra frequentemente nas ruas ou no mercado”. Assim, esse representante do uso positivo da *parrhesia* não é o tipo de político profissional que despende a maior a maior parte do seu tempo na ágora – o

lugar no qual o povo, a assembleia, se reúne para discussões políticas e debates. Nem é uma daquelas pessoas pobres que, sem qualquer outro meio de vida, iam à ágora com o desejo de receber uma soma em dinheiro dada aos que tomavam parte na *ekklesia*. Ele frequenta a assembleia somente para participar de decisões importantes em momentos críticos. Ele não vive afastado da política por razões políticas.

Terceiro, ele é um *autourgos* – um “trabalhador braçal”. O vocábulo *autourgos* refere-se a alguém que trabalha em sua própria terra. A palavra denota uma categoria social específica – nem um grande proprietário de terras, nem um tarefeiro, mas o proprietário de terras que vive e trabalha com suas próprias mãos em sua propriedade, ocasionalmente com a ajuda de uns poucos servos ou escravos. Tais proprietários de terra – que despendem a maior parte do seu tempo trabalhando o campo e supervisionando o trabalho de seus servos – são muito louvados por Xenofonte em seu *Oeconomicus*. O que é mais interessante, em *Orestes* é que Eurípedes enfatiza a competência política de tais proprietários, mencionando três aspectos de seu caráter.

O primeiro é que eles estão sempre prontos para marchar para a guerra e lutar pela cidade, o que fazem melhor do que quaisquer outros. Claro, Eurípedes não fornece nenhuma explicação racional de por qual razão seria dessa forma, mas se recorrermos ao *Oeconomicus* de Xenofonte, no qual o *autourgos* é retratado, encontraremos uma série de razões. A maior delas é que o proprietário de terras é naturalmente muito interessado na defesa e proteção das terras do país – diferentemente dos comerciantes e do povo que vive na cidade que não são proprietários de sua própria terra e, conseqüentemente, não liga tanto se o inimigo pilha o campo. Porém, esses que trabalham como fazendeiros simplesmente não podem tolerar o pensamento de que o inimigo poderia devastar o campo, queimar a lavoura, matar os rebanhos e as ovelhas, e assim por diante, e, portanto, são bons lutadores.

Em segundo lugar, o *autourgos* “é capaz de sustentar argumentos”, ou seja, é capaz de utilizar a linguagem para propor bons conselhos para a cidade. Como Xenofonte explica, tais proprietários de terra estão habituados a dar ordens para seus servos e a tomar decisões sobre o que deve ser feito em várias circunstâncias. Assim, não são somente bons soldados, mas também são bons líderes. Portanto, quando eles falam para a *ekklesia*, não usam *thorubos*, mas o que dizem é importante, razoável e constitui bom conselho.

Acrescente-se que o último orador é um homem de moral íntegra: “um homem de princípios inquestionáveis”.

Um último ponto a respeito do *autourgos*: enquanto o primeiro orador queria que Electra e Orestes fossem mortos por apedrejamento, o proprietário de terra não somente clama pela inocência de Orestes, mas acredita que ele deveria “ser honrado com uma coroa” pelo que ele fez. Para compreender o significado da afirmação do *autourgos*, é necessário compreender que o que estava em questão no julgamento de Orestes para a audiência ateniense – que vivia em meio à Guerra do Peloponeso – era a questão da guerra e da paz: a decisão referente quanto a Orestes será agressiva e instituirá a continuação das hostilidades, como na guerra, ou a decisão instituirá a paz? A proposta de absolvição feita pelo *autourgos* simboliza o desejo pela paz. Mas ele também afirma que Orestes deveria ser coroado por matar Clitemnestra, “uma vez que nenhum homem deixaria sua casa, se armaria e marcharia para guerra se as esposas, deixadas em confiança, fossem seduzidas pelos que ficassem em casa e homens bravos fossem corneados”. Devemos nos lembrar de que Agamêmnon foi assassinado por Egisto em seu retorno para casa após a Guerra de Tróia; pois, enquanto lutava contra o inimigo longe de casa, Clitemnestra vivia em adultério com Egisto.

Agora podemos visualizar o preciso contexto político e histórico dessa cena. O ano da produção da peça é 408 a.C., um momento em que a competição entre Atenas e Esparta na Guerra do Peloponeso ainda era muito aguda. As duas cidades haviam lutado por 23 longos anos com pequenos períodos intermitentes de trégua. Em 408, Atenas, após as amargas e ruinosas derrotas de 413, havia recuperado uma parte de seu poderio naval. Porém, em terra, a situação não era boa, e Atenas estava vulnerável à invasão espartana. No entanto, Esparta fazia várias ofertas de paz a Atenas, tanto que a questão de continuar a guerra ou fazer a paz era veementemente discutida.

Em Atenas, o partido democrático era a favor da guerra por razões econômicas que são muito claras. O partido era, de forma genérica, apoiado por mercadores, lojistas, homens de negócios e pelos que estavam interessados na expansão imperialista de Atenas. O partido conservador aristocrático era a favor da paz, uma vez que era apoiado por proprietários de terras e outros que queriam uma coexistência pacífica com Esparta, como também uma constituição que fosse mais próxima, em alguns aspectos, à constituição espartana.

O líder do partido democrático era Cleofonte – que não era nativo de Atenas, mas um estrangeiro registrado como cidadão. Um orador habilidoso e influente, retratado de modo infame por seus próprios contemporâneos (por exemplo, dizia-se que ele não era corajoso suficiente para tornar-se um soldado, que aparentemente tinha um papel sexual passivo nas suas relações sexuais com outros homens, e assim por diante). Então, vemos que todas as características do terceiro orador, o *parrhesiastes* negativo, podem ser atribuídas à Cleofonte.

O líder do partido conservador era Terâmenes – que queria retornar à constituição ateniense do século 4, que instituía uma oligarquia moderada. Seguindo essa proposta, os principais direitos civis e políticos seriam reservados aos proprietários de terras. Os traços do *autourgos*, o *parrhesiastes* positivo, portanto, correspondem a Terâmenes.

Portanto, uma das questões claramente presentes no julgamento de Orestes é a que estava, então, sendo debatida pelos partidos democrático e conservador, sobre se Atenas deveria continuar a guerra com Esparta ou optar pela paz.

## **7. A Problematização da *Parrhesia* em Eurípedes**

No *Íon* de Eurípedes, escrito dez anos antes do que *Orestes*, em torno de 418 a.C., a *parrhesia* foi apresentada como tendo somente um sentido ou valor positivo. E, como vimos, era tanto a liberdade para expressar o próprio pensamento quanto um privilégio conferido aos primeiros cidadãos de Atenas – um privilégio que Íon desejava desfrutar. O *parrhesiastes* falava a verdade precisamente porque era um bom cidadão, oriundo de boa família, e respeitava a cidade, a lei e a verdade. O problema para Íon era que, para assumir o papel parrhesiástico que lhe cabia naturalmente, a verdade sobre o seu nascimento teria que ser divulgada. Mas porque Apolo não queria divulgar essa verdade, Creúsa teve que divulgar seu nascimento usando a *parrhesia* contra o deus em uma acusação pública. E assim a *parrhesia* de Íon foi estabelecida, sendo fincada em solo ateniense em um jogo entre mortais e deuses. Desse modo, não havia “problematização” do *parrhesiastes* como tal nessa primeira concepção.

Entretanto, em *Orestes* há uma divisão na própria *parrhesia* entre seus sentidos positivo e negativo, e o problema da *parrhesia* ocorre somente no campo dos papéis



parrhesiásticos humanos. Essa crise da função da *parrhesia* tem dois aspectos principais.

O primeiro concerne à questão: “Quem tem o direito de usar a *parrhesia*?” Basta simplesmente aceitar a *parrhesia* como um direito civil de modo que todo e qualquer cidadão pudesse falar na assembleia se e quando ele ou ela desejasse? Ou a *parrhesia* deveria ser exclusivamente garantida a alguns cidadãos, de acordo com seu status social ou virtudes pessoais? Há uma discrepância entre um sistema igualitário que capacita todos a usarem a *parrhesia* e a necessidade de escolher, entre os cidadãos, aqueles que são capazes (por causa de suas qualidades sociais ou pessoais) de usar a *parrhesia* de modo tal que verdadeiramente beneficie a cidade. E essa discrepância faz da emergência da *parrhesia* uma questão problemática. Pois, diferentemente da isonomia (a igualdade de todos os cidadãos perante a lei) e da *isegoria* (o direito legal dado a todos de expressar sua própria opinião), a *parrhesia* não era claramente definida em termos institucionais. Não havia lei, por exemplo, protegendo o *parrhesiastes* de uma potencial retaliação ou punição pelo que ele ou ela teria dito. E, assim, ainda havia um problema na relação entre *nomos* e *aletheia*: como é possível dar forma legal a alguém que fala a verdade? Há leis formais de validade racional, mas nenhuma lei social, política ou institucional determinando quem é capaz de falar a verdade.

O segundo aspecto da crise concernente à função da *parrhesia* tem a ver com a relação da *parrhesia* com a *mathesis*, o conhecimento e a educação – o que significa que a *parrhesia*, por ela mesma, não é mais considerada adequada para revelar a verdade. A relação do *parrhesiastes* com a verdade não pode mais ser estabelecida simplesmente pela pura franqueza, pela pura coragem, pois a relação agora requer educação ou, de forma mais genérica, algum tipo de formação pessoal. Porém, o tipo preciso de formação pessoal ou educação necessária também é um problema (e é contemporâneo à questão da sofística). Em *Orestes*, parece mais provável que a *mathesis* requerida não seja aquela da concepção socrática ou platônica, mas um tipo de experiência que um *autourgos* adquiriria no decorrer de sua própria vida.

Ora, penso que podemos começar a ver que essa crise em relação à *parrhesia* é um problema da verdade, pois o problema é o de reconhecer quem é capaz de falar a verdade dentro dos limites de um sistema institucional no qual todos estão igualmente capacitados a manifestar sua própria opinião. A democracia, por ela mesma, não é capaz de determinar quem tem as qualidades específicas que capacitem a falar a verdade (e

assim, teria o direito de falar a verdade). E a *parrhesia*, como atividade verbal, como pura franqueza ao falar, também não é suficiente para revelar a verdade, uma vez que a *parrhesia* negativa, a franqueza ignorante, também pode daí resultar.

A crise da *parrhesia*, que emerge na encruzilhada de uma interrogação sobre a democracia e uma sobre a verdade, dá origem a uma problematização de algumas relações, até agora não problematizadas, entre liberdade, poder democracia, educação e verdade na Atenas do final do século 5 a.C. Do problema precedente acerca da obtenção do acesso à *parrhesia*, apesar do silêncio do deus, nos movemos para uma problematização da *parrhesia*, i.e. a própria *parrhesia* torna-se problemática, dividida em si mesma.

Eu não desejo sugerir que a *parrhesia*, como uma noção explícita, emerja nesse momento de crise – como se os gregos não tivessem previamente qualquer ideia coerente da liberdade de falar, ou do valor da fala livre. O que eu digo é que há uma nova problematização da relação entre atividade verbal, educação, liberdade, poder e as instituições políticas existentes que marca uma crise no modo que a liberdade de falar é compreendida em Atenas. E essa problematização exige uma nova forma de abordagem e de questionamentos a respeito dessas relações.

Eu enfatizo esse ponto por pelo menos este seguinte motivo metodológico: eu gostaria de distinguir entre a “história das ideias” e a “história do pensamento”. Na maior parte das vezes, um historiador das ideias tenta determinar quando um conceito específico aparece, e esse momento é frequentemente identificado com o aparecimento de uma nova palavra. Porém, o que eu estou tentando fazer como um historiador do pensamento é algo diferente. Estou tentando analisar a maneira como as instituições, práticas, hábitos e comportamento tornaram-se um problema para as pessoas que se comportavam de um modo específico, que tinham certos tipos de hábitos, que se engajavam em certos tipos de práticas e que faziam funcionar tipos específicos de instituições. A história das ideias envolve a análise do nascimento de uma noção, do seu desenvolvimento e das suas relações com outras ideias que fazem parte de seu contexto. A história do pensamento é análise do modo como um campo não problemático da experiência, ou um conjunto de práticas, que antes eram aceitas sem questionamentos, que eram familiares e não discutidas, tornam-se um problema e levantam discussões e debates, incitam novas reações e induzem uma crise no comportamento, no hábito, nas práticas ou instituições que, até então, eram silenciosos. A história do pensamento,

compreendida desse modo, é a história do modo como as pessoas começam a se preocupar com algo, do modo como se tornam ansiosas com isso ou aquilo – por exemplo, com a loucura, com o crime, com sexo, com elas próprias ou com a verdade.

