



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ISABELLE FREIRE VIANA

***A PARRHÊSIA EM AS TESMOFORIANTES DE ARISTÓFANES: CENSURA E
POLÍTICA NA COMÉDIA ANTIGA***

**CAMPINAS
2022**

ISABELLE FREIRE VIANA

***A PARRHÊSÍA EM AS TESMOFORIANTE* DE ARISTÓFANES: CENSURA E
POLÍTICA NA COMÉDIA ANTIGA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como
parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de
Mestra em Linguística.

Orientador: Trajano Augusto Ricca Vieira

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Isabelle Freire Viana e orientada
pelo Prof. Dr. Trajano Augusto Ricca Vieira.

**CAMPINAS
2022**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

V654p Viana, Isabelle Freire, 1993-
A *parrhêsia* em *As Tesmoforiantes* de Aristófanes : censura e política na comédia antiga / Isabelle Freire Viana. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Trajano Augusto Ricca Vieira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Aristófanes - Crítica e interpretação. 2. Teatro grego (Comédia). I. Vieira, Trajano, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: *Parrhesia* in Aristophanes' *Thesmophoriazousae* : censorship and politics in old comedy

Palavras-chave em inglês:

Aristophanes - Criticism and interpretation

Greek drama (Comedy)

Área de concentração: Linguística

Titulação: Mestra em Linguística

Banca examinadora:

Trajano Augusto Ricca Vieira [Orientador]

Josiane Teixeira Martinez

Fernando Brandão dos Santos

Data de defesa: 08-11-2022

Programa de Pós-Graduação: Linguística

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-6960-1355>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3483888018705595>



BANCA EXAMINADORA:

Trajano Augusto Ricca Vieira

Josiane Teixeira Martinez

Fernando Brandão dos Santos

**IEL/UNICAMP
2022**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*Dedico a minha avó Bezinha (in memoriam),
maior incentivadora dos meus estudos.*

AGRADECIMENTOS

A escrita de uma dissertação não é fácil, e muito menos nos tempos conturbados que foram os anos nos quais este trabalho foi concluído. Assim, expresso meus agradecimentos a todos os amigos, colegas e familiares que de um modo ou de outro tornaram esse processo mais leve. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço ao Prof. Dr. Trajano Augusto Ricca Vieira, por aceitar orientar este trabalho, sempre solícito e atencioso, e pelas valiosas lições passadas em aula, tanto nas disciplinas de Língua Grega quanto no curso sobre a *Odisseia*.

Agradeço à Prof. Dra. Josiane Teixeira Martinez e ao Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos, por gentilmente aceitarem fazer parte da banca de defesa e pelos apontamentos e sugestões dados na qualificação.

Agradeço ao Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira, por ter permitido em 2019 que eu assistisse às aulas de Língua Grega, o que eventualmente me instigou a elaborar um projeto de pesquisa nessa área, e pelas aulas inspiradoras sobre tragédia grega em 2020, que contribuíram para alguns pontos deste trabalho. Ainda, por ter se disponibilizado a fazer parte da banca como suplente.

Agradeço à Prof. Dra. Ana Maria César Pompeu por ter aceitado fazer parte da banca como suplente, e pelo curso de extensão em Comédia Antiga e Nova, pois além de animado, me possibilitou maior aprofundamento no tema, tornando a dissertação mais rica.

Agradeço a minha família e a minha sogra pelo apoio, entusiasmo e palavras de incentivo que facilitaram a escrita da dissertação em diversos momentos.

Agradeço aos meus amigos e colegas, especialmente a Maysa, Ícaro e Renato, que sempre estiveram à disposição para ouvir sobre o trabalho e compartilharam causos e risadas, mostrando que o bom humor é essencial para combater as inquietações acadêmicas e da vida.

Last but not least, agradeço a Iago, dostoevskiano da praia, pela solicitude em me ouvir durante todo esse tempo e sanar qualquer dúvida que eu tivesse sobre o processo de escrita, por vezes labiríntico, dentre tantas outras questões que surgiram nesse tempo. E a Clarice, pela compreensão e carinho durante os longos momentos em que precisei me ausentar.

RESUMO

O presente trabalho analisa a relação entre censura e política na comédia *As Tesmoforiantes*, de Aristófanes, sob o viés da *parrhêsia*, ou livre expressão. Essa peça em questão é menos abordada nos estudos de comédia do que as outras, e foi por muito tempo considerada apolítica. Assim, o intuito deste trabalho é fornecer uma chave interpretativa da peça com base na noção de *parrhêsia*, a partir da qual considera a dimensão política de *As Tesmoforiantes* tão presente e relevante quanto a crítica literária e de gênero.

Portanto, considerando que *As Tesmoforiantes* é uma peça política, busco demonstrar como as referências e críticas políticas são abordadas implicitamente na peça, levando em conta o contexto conturbado da política de Atenas, que travava um embate contra Esparta na Guerra do Peloponeso, e no âmbito interno sofria com a ameaça de um golpe oligarca. Nesse sentido, considero a *parrhêsia* um elemento essencial para o entendimento da dimensão política da peça, pois se considerarmos que o texto reflete o contexto em que o comediógrafo vivenciou, Aristófanes se utilizou de autocensura para tratar de temas sensíveis de forma velada.

A dissertação está dividida em três capítulos, que tratam dos seguintes tópicos: 1) a evolução da noção de livre falar até o surgimento do termo *parrhêsia*, e uma breve seleção de passagens de diferentes gêneros e autores em que evidencia-se o entendimento ambíguo dos atenienses em relação a essa concepção; 2) o tema político na comédia de Aristófanes e como ele vem sendo abordado nos estudos mais recentes e relevantes para o objeto de estudo; 3) a análise da *parrhêsia* cômica na peça, após o delineamento geral do contexto histórico em que a peça se situa e é intrínseco ao seu entendimento, a apresentação do argumento da peça e uma breve discussão da questão de datação da mesma.

A partir da discussão supracitada, buscou-se evidenciar o caráter político de *As Tesmoforiantes*, um texto que refletiu o contexto sócio-político como outros da fase inicial da carreira de Aristófanes, porém, ao contrário deles, de maneira implícita.

Palavras-chave: Aristófanes; censura; política; comédia antiga

ABSTRACT

The present work analyzes the relationship between censorship and politics in the comedy *Thesmophoriazusae*, by Aristophanes, from the perspective of *parrhêsía*, or free speech. This play in question is less addressed in comedy studies than others, and for a long time it was considered apolitical. Thus, the aim of this work is to provide an interpretative key to the play based on the concept of *parrhêsía*, from which it addresses *Thesmophoriazusae*'s political dimension as extant and relevant as the literary and genre criticism.

Therefore, based on the assumption that *Thesmophoriazusae* is a political play, I seek to demonstrate how the references and political criticisms are implicitly addressed in the play, considering the troubled context of Athens' politics, which at that time fought against Sparta in the Peloponnesian War, and domestically, it suffered from the threat of an oligarchic coup. In this sense, I consider *parrhêsía* an essential element for understanding the political dimension of the play, because if we consider that the text reflects the context in which the comic writer lived, Aristophanes used self-censorship to deal with sensitive themes in a veiled way.

This thesis is divided into three chapters, which deal with the following topics: 1) the evolution of the notion of free speech until the emergence of the term *parrhêsía*, and a brief selection of passages of different genres and authors in which I highlight the ambiguous understanding of the Athenians regarding this concept; 2) the political theme in Aristophanes' comedy and how it has been approached in the most recent and relevant studies for the object of study; 3) the analysis of the comic *parrhêsía* in the play, after the general outline of the historical context in which the play is situated and which is intrinsic to its understanding, the presentation of the play's argument and a brief discussion of the question of its dating.

From the above discussion, I intended to highlight the political character of *Thesmophoriazusae*, a text that reflected the socio-political context like others from the initial phase of Aristophanes' career, but differently from those texts, in an implicit fashion.

Keywords: Aristophanes; censorship; politics; old comedy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - O conceito de parrhêsia na antiguidade	13
1.1. <i>Eleutherôs legein</i> e parrhêsia, um breve histórico dos conceitos	13
1.2. O surgimento da parrhêsia: direito ou característica?	18
1.3. As diferentes facetas da prática da parrhêsia	21
1.3.1. A parrhêsia em textos filosóficos, retóricos e políticos: Platão, Aristóteles, Isócrates, Demóstenes e Ésquines	22
1.3.2. A parrhêsia na poesia trágica	35
CAPÍTULO II - O teatro cômico e a política	39
2.1 A comédia na Atenas Clássica	39
2.2 O tema político nas comédias	40
2.3 A política de Aristófanes e a política em Aristófanes	45
2.4 <i>As Tesmoforiantes</i> como peça política	58
CAPÍTULO III - Censura e política em <i>As Tesmoforiantes</i>	64
3.1. Considerações iniciais	64
3.2. A datação das peças, a guerra e os festivais dramáticos	65
3.2.1. A Guerra do Peloponeso e os eventos de 411 a.C.	65
3.2.2. A trama de <i>As Tesmoforiantes</i>	68
3.2.3. Problemas de datação	71
3.3. <i>As Tesmoforiantes</i> e a parrhêsia cômica de Aristófanes	73
3.4. A parábase de <i>As Tesmoforiantes</i>	88
CONCLUSÃO	94
BIBLIOGRAFIA	96
ANEXOS	103

INTRODUÇÃO

O presente estudo propõe uma leitura de *As Tesmoforiantes* que evidencia sua dimensão política através da *parrhêsía* [παρρησία] cômica. Esse conceito remete ao livre falar, e no momento em que essa peça foi elaborada e encenada, ele se encontrava ameaçado. Desse modo, busco demonstrar que no período de crise da democracia durante a Guerra do Peloponeso, o rótulo de “apolítica” não pode ser atribuído a esse texto sem considerar outras camadas de entendimento subjacentes à trama.

Dado que Aristófanes é conhecido por suas sátiras políticas mordazes que lhe renderam atritos em tempos politicamente mais brandos, dentre as leituras possíveis de *As Tesmoforiantes* analiso como o conturbado ano de 411 a.C, tanto pela tensão da Guerra do Peloponeso na política externa e pela ameaça de golpe oligárquico na interna, representou um risco para Aristófanes. Assim, demonstro como ele respondeu exercendo a autocensura, isto é, o discurso velado. Com isso, o objetivo geral é evidenciar a intenção política do comediógrafo que teceu críticas implícitas ao propor uma leitura de *As Tesmoforiantes* observando o emprego da *parrhêsía* no texto e a do próprio poeta cômico como *parrhesiasta* [παρρησιαστής], ou seja, aquele que usa a *parrhêsía*.

No primeiro capítulo do trabalho, apresento um breve histórico da *parrhêsía*, iniciando com um debate sobre essa concepção na antiguidade e sua relação com a liberdade de expressão. Em seguida, a *parrhêsía* será discutida em sua dimensão filosófica, política e retórica, além de suas ocorrências na tragédia e na comédia, que nesse caso se resume ao século V a.C. O intuito é traçar um panorama desses usos em um período de tempo delimitado, ilustrar como conceitos arcaicos relativos ao livre falar se desdobraram até o surgimento da *parrhêsía* e como o pensamento grego antigo entendia e lidava com a questão da livre expressão.

O termo “*parrhêsía*” foi amplamente usado da antiguidade até o início da idade média. Dada a extensão do período em que se tem documentadas¹ as ocorrências do termo em textos gregos, que é do século V a. C. até o século VI d.C., essa discussão não pretende ser exaustiva, pois o material de análise é extenso e propor um histórico abrangente dos usos da *parrhêsía* na antiguidade não é o foco deste trabalho. O critério usado para selecionar os textos foi a ocorrência do termo “*parrhêsía*”, além da situação de Aristófanes como *parrhesiasta*, que

¹ Com base no levantamento feito no banco de dados *Perseus Digital Library*

diz respeito à situação de discurso velado experimentada pelo autor, que essa pesquisa se propõe a investigar.

Com diferentes concepções, a *parrhêsía* significou tanto a livre expressão da fala e chegou até os textos patrísticos com um significado relativo à ideia de penitência, de manter o silêncio como forma de virtude. Para fins de esclarecimento, um levantamento foi feito das ocorrências da palavra *parrhêsía* em textos gregos, e os dados encontrados apontam o uso do termo desde o século V a.C., em Eurípides, até o século VI d.C., na obra *Historia Arcana* de Procópio de Cesareia.

O escopo dessas ocorrências é vasto², e por questões de viabilidade não foi analisado todo o período mencionado, restringindo-se apenas aos séculos V e IV a.C. Essa delimitação foi feita por ser o período em que temos as mais antigas ocorrências da *parrhêsía*, nas tragédias, sua única ocorrência na comédia, e quantidade considerável de ocorrências em textos filosóficos e retóricos, para assim constituir um leque compreensivo da concepção de *parrhêsía* no período.

O segundo capítulo trata da relação entre a comédia e a política, fundamental para compreender, mais adiante, a relação que será estabelecida com a *parrhêsía* na análise do capítulo III. Será mostrado como o tema tem sido abordado na comédia, apresentando as principais formulações teóricas nos últimos anos e seus pontos de convergência e divergência, pois nem todos os especialistas concordam com uma abordagem política da comédia de Aristófanes. Busquei incluir as pesquisas mais relevantes e recentes, na medida do possível, ao tema aqui proposto. Ao final, serão expostos os argumentos iniciais que sustentam a visão da peça *As Tesmoforiantes* como uma peça política, que serão complementados com a análise no terceiro capítulo.

O terceiro capítulo adentra na *parrhêsía* cômica em *As Tesmoforiantes*, e está subdividido, de modo geral, em três partes: uma discussão sobre a política ateniense no período que trata dos desdobramentos que levaram ao golpe oligarca, com o intuito de evidenciar como os conflitos políticos da cidade tanto externos quanto internos interferiram no fazer cômico da época, ou seja, se provocaram algum tipo de restrição que moldou a maneira como assuntos de natureza política foram tratados. Em seguida, passo ao detalhamento do argumento da peça e à subsequente questão da datação da mesma. Essa discussão é relevante para a leitura proposta

² A sistematização dessas ocorrências está no sumário apresentado em anexo.

neste trabalho na medida em que apresento as teses conflitantes acerca da datação e a cronologia mais aproximada dos fatos que corroboram com a ideia de encenação de *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes* em fevereiro e abril do ano de 411 a.C. Enfim, apresento a análise da *parrhêsia*, tanto em sua ocorrência no texto da peça quanto nas evidências do texto e aquelas externas a ele a partir de uma seleção de passagens de modo a ilustrar de que maneira convergente tudo o que foi introduzido nos capítulos anteriores, agora de maneira mais detida e com o aporte teórico necessário para embasar os argumentos acerca da dimensão política de *As Tesmoforiantes*. Em outras palavras, como foi possível viabilizar essa leitura da peça ao abarcar diferentes abordagens sobre o emprego de *parrhêsia*, ou seja, sua dimensão política e social, alinhando esse trabalho com aqueles que entendem *As Tesmoforiantes* como uma peça política de Aristófanes não pelo uso de referências políticas diretas como em outras fases de sua carreira, mas de maneira velada, refletindo o período conturbado em que o comediógrafo viveu, e entendendo *As Tesmoforiantes* como uma de suas peças mais políticas.

CAPÍTULO I - O conceito de *parrhêsía* na antiguidade

Nesta seção, apresento um breve esboço do conceito de *parrhêsía* desde as concepções iniciais que constituíram o livre falar, para em seguida percorrer algumas ocorrências do termo em alguns autores da Antiguidade greco-romana, seguido de uma análise das ocorrências em textos filosóficos, discursivos, políticos e trágicos.

1.1. *Eleutherôs legein e parrhêsía, um breve histórico dos conceitos*

A abordagem para descrever e analisar as ocorrências do termo *parrhêsía* no primeiro capítulo parte do pressuposto de que o modo como o termo era empregado em determinada fonte reflete o entendimento de seu autor e o contexto mais amplo em que ele estava inserido. Este capítulo desenvolve um panorama breve do histórico de *parrhêsía*. No segundo e terceiro capítulo, será considerado o uso da *parrhêsía* além da ocorrência da palavra, a prática do discurso velado de Aristófanes. O intuito de apresentar o uso do termo *parrhêsía* em autores greco-romanos é oferecer um apanhado geral de como essa noção foi percebida em diferentes campos do conhecimento, como a filosofia, a retórica e a política, para então analisar seus usos na tragédia e comédia grega do período clássico. Essa análise tomará como base diferentes pontos de vista acerca das dimensões da *parrhêsía* a partir de comentadores contemporâneos, a partir dos quais irei expor uma concepção de *parrhêsía* que servirá de base para o estudo dessa noção em *As Tesmoforiantes*.

A etimologia da palavra *parrhêsía*, vem de *pan*, “tudo”, mais *rhema*, “aquilo que é dito”. Esse termo se refere à relação entre o falante e o que ele tem a dizer, e nesse tipo de relação o falante se expressa claramente. Nisso reside seu caráter ambíguo, positivo ou negativo permeado pelo potencial de ofensa com a prática da *parrhêsía* que pode ser explicado pelo significado da própria palavra: se o termo significa “falar tudo”, implica falar aquilo que é bom e ruim. Tanto a forma verbal *parrhêsíazomai* [παρρησιάζομαι] quanto o substantivo *parrhêsíastês* [παρρησιαστής], ou seja, quem usa a *parrhêsía*, são encontrados em textos posteriores do período greco-romano, apenas *parrhêsía* ocorre nos textos do século V a.C. Exemplos de usos desses termos serão apresentados ao longo do texto.

Na Grécia do período arcaico, liberdade de expressão não existia como um conceito definido como é modernamente ou como a *parrhêsía* surgiu por volta do século V a.C. Das

fontes escritas, na poesia épica o tema é encontrado na *Ilíada* na figura do personagem Tersites no que diz respeito ao uso que ele fazia da linguagem (vv. 211-215³):

Todos então sentaram quietos na assembleia,
excetuando um, Tersites, palrador
incontinente. Um vasto renque de vocábulos
alojava no peito, ao acaso, inepto
e desconexo, para horror dos reis⁴.

Por esses versos, é possível perceber que Tersites não se envergonha diante dos nobres, pelo contrário, fala o que tem em mente, ainda que não domine o uso da linguagem. É válido mencionar que os outros personagens reunidos tinham algum tipo de prerrogativa para emitir a própria opinião, sendo todos nobres à exceção de Tersites, um homem do povo.

Raaflaub (2004, p.44) detalha esse episódio envolvendo Tersites, que a cada falta cometida acabava ou silenciado ou levando uma surra pelas palavras rudes dirigidas aos nobres. Quando se reuniam em conselhos, esses últimos contavam cada um com uma “vantagem” em relação a Tersites, que na verdade são privilégios decorrentes dos costumes e tradições, como Nestor e sua experiência longa e Diomedes por sua linhagem distinta e exímia habilidade de luta. Além disso, Arlene Saxonhouse (2006) discute o tema afirmando que, apesar de Tersites dizer coisas semelhantes a Aquiles, a disposição aristocrática daqueles homens fazia com que excluíssem Tersites das deliberações, não permitindo que falasse livremente e o castigando porque ele não demonstrou *aidôs* [αἰδώς], a vergonha e respeito por aqueles que estavam em posição superior à dele.

Com esse exemplo, nota-se a dimensão social que havia em torno da prática de dizer o que se pensa, pois na sociedade dos tempos homéricos, o conceito de *aidôs*⁵, ou vergonha, era muito presente⁶. Apesar de a sociedade nos tempos homéricos não utilizar

³ ἄλλοι μὲν ῥ' ἔζοντο, ἐρήτυθεν δὲ καθ' ἔδρας: /Θερόσιτος δ' ἔτι μούνος ἀμετροεπὴς ἐκολῶα,/ ὃς ἔπεα φρεσὶν ἦσιν ἄκοσμά τε πολλὰ τε ἤδη / μάψ, ἀτὰρ οὐ κατὰ κόσμον, ἐριζέμεναι βασιλεῦσιν Cf. Homeri Opera in five volumes. Oxford, Oxford University Press. 1920. Todas as passagens gregas de Homero provêm desta edição.

⁴ *Ilíada*. Canto II. Tradução: VIEIRA, 2020, p.63

⁵ O termo *aidôs* é muito mais amplo do que a simplificação “vergonha” permite expressar. Ele também engloba as noções de modéstia e respeito, e ainda assim seu uso na épica e na tragédia é extenso. Um estudo compreensivo por Douglas L. Cairns (1993) examina o *aidôs* desde Homero, Hesíodo até o século V a.C. em diferentes contextos.

⁶ Sobre o conceito de *aidôs* ao longo dos séculos e sua relação com a *parrhêsia*, vide Saxonhouse (2006).

conceitos como livre expressão, nessa situação fica explícita a diferenciação de cunho social sobre quem podia ou não falar em determinados contextos (vv.220-224⁷):

Por Odisseu e Aquiles era odiadíssimo,
com ambos se indispunha. Contra o Atrida agora
estridulava injúrias. Grande era o rancor
dos dânaos contra o rei, mas não o explicitavam:
Tersites, ao contrário, o acusava aos brados⁸:

Do ponto de vista dos nobres, é uma referência ao mau uso da livre expressão de Tersites, atribuindo um sentido negativo à atitude de Tersites de falar o que tinha em mente - que envolvia abusos verbais contra os outros.

Na Odisseia, o tema é mencionado em uma troca entre Telêmaco e Penélope no canto I, quando o jovem diz à mãe que não ela não poderia impedir o aedo, Fêmio, de cantar sobre a chegada dos aqueus mesmo que o assunto a entristeça (vv.346-49⁹):

“Por que vetar que o aedo nos deleite, mãe,
se a mente dita o canto? Poetas não têm culpa,
mas Zeus é responsável: doa ao comedor
de pão, ao ser humano, o que lhe apraz doar¹⁰.

Com o exemplo dessas duas passagens, reforça-se o uso, ainda que de forma difusa e não debatida, da liberdade de expressão no período arcaico. Apenas no contexto da democracia que esse conceito tomará forma.

Há duas dimensões segundo as quais é possível considerar a liberdade de expressão no século V a.C., que tem a ver com a acepção de “cidadão livre” e “povo” por diferentes grupos da sociedade grega. Há diferentes concepções de *dêmos* por democratas e oligarcas, em

⁷ ἔχθιστος δ' Ἀχιλλῆϊ μάλιστ' ἦν ἡδ' Ὀδυσῆϊ: τῷ γὰρ νεικείεσκε: τότε αὖτ' Ἀγαμέμνονι δίω/ ὀξέα κεκλήγων λέγ' ὄνειδεα: τῷ δ' ἄρ' Ἀχαιοί/ ἐκπάγλως κοτέοντο νεμέσσηθέν τ' ἐνὶ θυμῷ.

⁸ *Ilíada*. Canto II. Tradução: VIEIRA, 2020, p.63

⁹ τὴν δ' αὖ Τηλέμαχος πεπνυμένος ἀντίον ἤϊδα: / μήτερ ἐμή, τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἄοιδόν/ τέρπειν ὅππῃ οἱ νόος ὄρνυται; οὐ νύ τ' ἄοιδοι/ αἵτιοι, ἀλλὰ ποθὶ Ζεὺς αἴτιος, ὅς τε δίδωσιν/ ἀνδράσιν ἀλφειστῆσιν, ὅπως ἐθέλῃσιν, ἐκάστω. Cf. *The Odyssey with an English Translation* by A.T. Murray, PH.D. in two volumes. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1919.

¹⁰ *Odisseia*. Tradução: VIEIRA, 2014, p.33

que o primeiro grupo considera como parte do povo toda a pólis, enquanto os oligarcas, de inclinação excludente, consideram todos como parte do *dêmos*, menos a elite. Essa distinção também se faz presente na concepção de “cidadão livre” de cada um desses dois grupos. Para os democratas, quem não era escravo era um cidadão livre. Já os oligarcas tinham uma concepção social diversa, para eles, os cidadãos livres eram aqueles que não trabalhavam e podiam se dedicar a uma educação e ocupações liberais, tais como a política e o serviço comunitário. De um modo geral, essa concepção oligárquica reflete valores da elite que asseguram a esses membros da elite superioridade social e política, o que evidencia o aspecto contrastante da identidade de um cidadão democrata, que é política, e de um oligarca, predominantemente social (RAAFLAUB, 2004, p.43).

O conceito de liberdade de expressão surgiu da esfera social, na distinção entre pessoas livres e escravos, e com o tempo passou a ser debatido em um contexto político. De um modo geral, apenas em momentos em que houve governos de orientação totalitária, seja ele uma tirania ou monarquia, a liberdade de expressão foi suprimida pelo medo das punições.

Como veremos mais adiante, essa diferenciação permanece ao se analisar a dimensão social e política da prática de *parrhêsía*, que leva a diversas abordagens de interpretação a respeito de seu uso nos autores da antiguidade. Essas abordagens não são necessariamente excludentes, mas se complementam na medida em que oferecem mais possibilidades de análise a depender da fonte em questão.

Sobre os conceitos de *isonomía* e *isêgoría*, é possível considerar que tenham surgido de valores aristocráticos. Retomando o que foi dito sobre os privilégios dos nobres que asseguravam seu direito de fala em assembleias e conselhos, no contexto de uma tirania é natural que o indivíduo em posse do poder restrinja as opiniões, principalmente as opostas. Assim, quando a prerrogativa derivada de valores que permitia aos nobres a livre fala passou a sofrer restrições, esses conceitos então surgiram.

Segundo Raaflaub (2004, p. 46), a formulação mais antiga entre os gregos para designar a liberdade de expressão era *eleutherôs legein*, ou falar livremente. A expressão remete ao contraste entre a pessoa livre e o escravo, que tinha a possibilidade de falar restrita e precisava de permissão para tal. O sentido do livre falar passou a significar a “falar a verdade” a partir da relação de oposição com a escravidão, porque enquanto era possível esperar a verdade de um cidadão livre, a dúvida permeava o discurso de um escravo.

Essa formulação antiga no contexto da sociedade nos tempos homéricos diz respeito ao aspecto social da liberdade de expressão, ligado às tradições e costumes. Porém, ao avançar para o início do século V a.C, nota-se o uso político dessa acepção em Ésquilo. Os *Persas* traz uma reflexão do coro sobre a possibilidade da queda de Xerxes soltar a língua dos súditos, já que não haveria mais a figura de autoridade que os mantinham calados, portanto eles falariam livremente (vv. 591-594¹¹):

Não mais a língua dos mortais
terá guarda, pois está solto
o povo para livre falar,
quando solto o jugo da força¹².

A peça *Agamêmnon* traz no prólogo uma breve reflexão sobre a livre expressão no contexto da monarquia, pelo monólogo do vigia do palácio (vv. 34-39¹³):

Que possa na vinda tomar nesta mão
a mão amiga do senhor do palácio!
O mais calo. Grande boi na língua
pisou. A casa mesma, se tivesse voz,
falaria bem claro como eu adrede
a quem sabe falo e aos outros oculto¹⁴.

Essa passagem remete ao fato de o vigia saber o que se passava no palácio na ausência de Agamêmnon, isto é, Clitemnestra ter permitido a presença de Egisto ao seu lado, e não poder falar abertamente sobre a traição, por isso o uso da expressão “grande boi na língua pisou”, que denota o estado de desconforto da personagem ao saber que não possui livre expressão para debater os fatos ocorridos.

¹¹ **Χορός** οὐδ' ἔτι γλῶσσα βροτοῖσιν/έν φυλακαῖς: λέλυται γὰρ/λαὸς ἐλεύθερα βάζειν,/ὥς ἐλύθη ζυγὸν ἀλκᾶς. Cf. Aeschylus. Aeschylus, with an English translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. 1.Persians. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1926

¹² *Os Persas*. Tradução: TORRANO, 2009, p. 85;87

¹³ γένοιτο δ' οὖν μολόντος εὐφιλή χέρα/ἄνακτος οἴκων τῇδε βαστάσαι χερί./τὰ δ' ἄλλα σιγῶ: βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας/βέβηκεν: οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογῆν λάβοι,/σαφέστατ' ἂν λέξειεν: ὥς ἐκὼν ἐγὼ/μαθοῦσιν αὐδῶ κού μαθοῦσι λήθομαι. Cf. Aeschylus, with an English translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. 2.Agamemnon. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1926

¹⁴ *Agamêmnon*. Tradução: TORRANO, 2004, p. 107

Ainda no contexto de monarquia, consta também no livro I das *Histórias*, de Heródoto, uma troca entre o rei lídio Creso e o persa Ciro, que expõe a necessidade de pedir a alguém de posição hierarquicamente superior a permissão para falar com franqueza. Apesar de se tratar de dois reis, na narrativa contada por Heródoto o rei Creso, na condição de escravo de Ciro, estava assistindo à cidade dos Lídios ser saqueada pelos persas quando diz a Ciro: “Ó rei, preciso te dizer o que me vem à mente, ou calar-me nas circunstâncias presentes?”. E Ciro, encorajando-o, ordenou que ele falasse o que quisesse¹⁵.

O diálogo entre os reis não apresenta uma ocorrência da palavra *parrhêsía*, pelo fato já exposto de que ela apenas veio a ser utilizada no período da democracia. Contudo, vale ressaltar a amplitude das situações que envolvem essa dinâmica de tensão hierárquica que já existiam antes da *parrhêsía* se tornar um conceito corrente na língua grega. Independente da busca por ocorrências do termo, é possível encontrar no corpus de textos gregos a situação de tensão hierárquica presente nas trocas em que o livre falar está em jogo, o que demonstra o alcance dessa dinâmica de poder entre indivíduos em diferentes contextos e períodos.

O último termo a ser abordado, igualmente relevante na constituição do livre falar entre os gregos antigos é *isêgoría*, que é a garantia de igualdade no direito à fala. Apesar de ter um significado muito próximo da *parrhêsía*, os dois conceitos não surgiram ao mesmo tempo, como vimos, e possuem diferentes nuances a respeito do contexto em que são aplicados. *Isêgoría* surgiu da necessidade da elite aristocrática, que se opunha à tirania, de manter o poder político. O ideal de liberdade do cidadão ateniense era um aspecto de extrema importância para essa sociedade, por isso valorizavam a igualdade, ainda que dentro de um círculo restrito. Na esfera pública, a igualdade de fala se consolidava na assembleia, em que todos os cidadãos ali presentes podiam se manifestar livremente, sendo que a igual participação de todos no exercício do poder constitui o princípio da *isonomia*, que junto com a *isêgoría* e a *parrhêsía* funcionavam na antiguidade como o mais próximo que entendemos por “direitos”. Desta maneira, *isêgoría* é um conceito anterior à *parrhêsía*, e estava mais ligado à noção de igualdade no contexto político do que à liberdade¹⁶.

1.2. O surgimento da *parrhêsía*: direito ou característica?

Foi apenas no século IV que a democracia ateniense tomou uma forma consolidada a partir da revisão das leis entre os anos de 410 e 399, que mais se aproximariam de uma

¹⁵ *Histórias*. Tradução: SILVA, 2015, p. 92

¹⁶ Cf. RAAFLAUB (2004); CARTER (2004, p. 199)

constituição (RAAFLAUB, 2007, p.3). Na *Constituição Ateniense*, Aristóteles descreve uma parte desse sistema, como o regime de encontros da *ekklesía* [ἐκκλησία], a seleção por sorteio dos presidentes do conselho e assembleia, as diferenças entre a *boulé* [βουλή], o conselho do Areópago e a constituição de seus membros, bem como o tempo de serviço dispensado a cada um.

Foi no período grego clássico (séc. V a.C.) que floresceu o regime democrático, em Atenas. Nessa época, os cidadãos gozavam de alguns princípios, como a *isegoría* [ἰσηγορία], ou o direito igual de fala para todos, a *isonomía* [ἰσονομία], ou a igual participação de todos os cidadãos no exercício do poder, e por fim a *parrhêsía*, ou a liberdade de dizer o que se pensa. Esses conceitos estavam ligados à noção de liberdade democrática, que extrapolavam a esfera política, e que se opunha ao sistema social e politicamente mais rígido adotado por Esparta, a oligarquia. Podemos resumir esse processo nas palavras de Raaflaub (1983, p. 524):

O conceito de liberdade democrática, portanto, emergiu como o produto de uma constelação política específica na qual a liberdade foi aplicada não apenas à constituição política, mas muito mais amplamente a todo um sistema social, um modo de vida, e uma interpretação da função e propósito da pólis e seus cidadãos¹⁷ (tradução minha).

Mesmo com esse sistema articulado de justiça no século V, não foi estabelecida uma lei a respeito da *parrhêsía*, e nem houve um conceito muito rígido sobre ela (ROSEN, 2013, p.17). Esse conceito não encontrou entre os gregos uma relação direta com a moderna acepção de liberdade de expressão, pois a democracia ateniense abarca uma noção de cidadão diferente, como já foi brevemente explicado, pautada por outros requisitos e leis. Na sociedade ateniense, nem todos os cidadãos possuíam os mesmos privilégios. As mulheres, por exemplo, eram excluídas de boa parte da vida civil, participando apenas de algumas cerimônias de cunho religioso, sendo a celebração das Tesmofórias uma delas.

Neste trabalho, concordamos com Raaflaub (2004) ao afirmar que a liberdade da sociedade ateniense advinha do igual exercício de poder e participação entre os cidadãos, e assim como ele, David Carter (2004, p. 202) assume que enquanto a *isêgoría* diz respeito à igualdade na oportunidade de fala,

¹⁷ “The concept of democratic freedom, therefore, emerged as the product of a specific political constellation in which freedom was applied not only to a political constitution, but much more generally to a whole social system, an order of life, and a specific interpretation of the function and purpose of the polis and its citizens”.

Parrhêsia significava uma tendência a falar tudo, desinibido por qualquer medo—não mais presente na democracia—da autoridade tirânica [...]; poderia ser o medo das regras comuns do discurso que impedem a vergonha para quem fala e ofensa para quem ouve¹⁸ (tradução minha).

Discordamos do posicionamento do autor quanto à afirmação da falta de medo por parte do cidadão ao fazer uso de *parrhêsia*, uma vez que, segundo ele, sob o regime democrático não havia as mesmas restrições que uma tirania, nem mesmo, a nível pessoal, o receio da vergonha ao ofender um ouvinte. Ele reforça esse posicionamento afirmando que não haveria nem medo de censura ou outra forma ativa de coerção sob o regime democrático (p.206).

Tomando por exemplo exclusivamente a prática da *parrhêsia* na esfera pública, em sua dimensão política, se pensarmos nos festivais, quando Aristófanes competiu com sua peça *Babilônios*, fragmentária, e criticou vários homens que possuíam cargos públicos em Atenas, dentre eles o demagogo Cléon, isso lhe rendeu problemas com o político, à época um de seus alvos preferidos de críticas mordazes. Pode-se argumentar no caso dos comediógrafos que os riscos que eles corriam não eram válidos, como Aristófanes comenta que sofreu um processo, porém há evidências de decretos e leis que impuseram restrições aos comediógrafos, como a proibição de comentar fatos ofensivos, os *aporrhêta*¹⁹.

De modo geral, essas restrições existiram porque a liberdade de expressão dos comediógrafos de alguma forma feriu ou ameaçou os interesses da pólis, portanto observamos dois fatos: houve censura ativa contra formas de sátira que cometiam certas faltas, faltas essas passíveis desde multa - o que parece ter sido o caso de Aristófanes - até ostracismo; dentro desse contexto, é válido considerar que mesmo sob o regime democrático havia o medo de falar livremente. Em outras palavras, havia livre expressão para proferir algo até ofensivo, mas não se tratava de uma liberdade ampla e irrestrita.

¹⁸ “*Parrhêsia* meant a tendency to say everything, uninhibited by any fear. This might be the fear—no longer present under democracy—of tyrannical authority [...]; it might be the fear of the usual rules of discourse that prevent shame for the speaker or offense for the listener”.

¹⁹ Esse tópico é desenvolvido no estudo de Stephen Halliwell (1991).

1.3. As diferentes facetas da prática da *parrhêsia*

Estabelecido o processo mais provável que originou a *parrhêsia*, apresento nesta seção ocorrências do termo, contando com eventuais flexões da palavra, de modo a oferecer uma leitura que cada autor aqui referido fez desse conceito, seja ela favorável, desfavorável ou as duas coisas. A discussão apresentada neste capítulo não tem pretensão de ser exaustiva, o intuito é ampliar a discussão sobre a *parrhêsia* introduzindo abordagens mais recentes em relação a esse conceito, de modo a contribuir para uma sistematização, apesar de breve, sobre o uso da *parrhêsia* nos textos gregos nos séculos V e IV a.C, que é o período em que o termo se originou e passou a ser debatido e desenvolvido.

Dentro das possibilidades em que a *parrhêsia* pode ser analisada e compreendida, o comprometimento envolvido nessa prática é ligado a uma determinada situação social, uma diferença de status entre quem fala e quem ouve, ao fato de o falante dizer algo potencialmente ofensivo ou perigoso e que constitui um risco. Como vimos, as passagens mostradas anteriormente apresentam duas acepções de *parrhêsia*: a primeira remete ao livre falar associado à liberdade de expressão do cidadão sob o regime democrático, que é uma característica essencial de diferenciação de formas de governo tirânicas.

Por sua vez, a noção pejorativa de *parrhêsia* diz respeito à fala sem filtro, ou seja, dizer o que se tem em mente sem restrições, podendo causar ofensa. No que tange essas acepções, Foucault (1983, p. 3) considera que nos textos clássicos a *parrhêsia* aparecia sob uma luz mais favorável, com exceção de Platão, que a criticava por ser uma característica ruim do regime democrático que dava direito a todos dizerem o que pensassem, independentemente de ser algo prejudicial aos interesses da cidade.

A esse respeito, Carter (2004) resume em Eurípides a única fonte restante que comemora a existência de tal atributo, e ainda assim com ressalvas, e Halliwell (2020, p. 116) reforça esse entendimento e ressalta que afirmação de Foucault deve ser observada com “cuidado histórico”, pois nos textos clássicos há evidências de percepções ambivalentes quanto à *parrhêsia*. Nos excertos apresentados a seguir busco demonstrar essa variedade de sentidos nas diferentes dimensões da *parrhêsia*, seja a social ou política.

1.3.1. A *parrhêsía* em textos filosóficos, retóricos e políticos: Platão, Aristóteles, Isócrates, Demóstenes e Ésquines

Uma característica pertinente da *parrhêsía* apresentada por Michel Foucault (1983, p.5) é sua relação com o dever. O *parrhesiasta* fala não porque é obrigado, mas porque sente que é o seu dever. O autor resume todas essas características ao afirmar que a

parrhêsía é um tipo de atividade verbal na qual o falante tem relação específica com a verdade através da franqueza, uma certa relação com a própria vida por meio do perigo, um tipo de relação com ele mesmo ou outras pessoas através da crítica (autocrítica ou a crítica de outras pessoas), e uma relação específica com a lei moral da liberdade e o dever²⁰ (tradução minha).

A respeito da concepção de dever, Arlene Saxonhouse (2006) direciona a discussão sobre *parrhêsía* de modo que a dinâmica gira em torno do que é escondido e o que é revelado, e as consequências negativas da revelação ao se usar *parrhêsia*. Essa análise é pertinente no tocante às *Tesmoforiantes*, peça sobre a qual a autora se debruça, e que será discutida mais adiante no capítulo II. A esse respeito, a autora chama a atenção para a conduta do tragediógrafo que revelou atitudes das mulheres e com isso prejudicou a vida familiar delas. Acontece que em suas peças, Eurípides vinha retratando suas personagens femininas sob uma luz pouco favorável, então a trama da peça gira em torno desse grupo de mulheres, que insatisfeitas, exigem reparação por essas faltas. Deste modo, Saxonhouse discute o papel do tragediógrafo como aquele com o poder de revelar ou esconder aquilo que pode ser prejudicial à cidade. E essa discussão é estendida a Aristófanes, na medida em que na própria peça o comediógrafo também expõe no palco situações que poderiam levar a conflitos posteriormente, fora do teatro. Portanto, podemos entender que concepção de dever nesses casos está atrelada à consciência de que aquilo que está para ser revelado poderá trazer algum prejuízo para a vida dos cidadãos.

Como foi mencionado anteriormente, há dois outros termos, *parrhêsíazomai* [παρρησιάζομαι] e *parrhêsíastês* [παρρησιαστής] ou *parrhesiasta*, derivados de *parrhêsía*, e que se juntam aos textos gregos a partir do século IV a.C. O primeiro é um verbo, e o segundo

²⁰ [...] *parrhesia* is a kind of verbal activity where the speaker has a specific relation to truth through frankness a certain relationship to his own life through danger, a certain type of relation to himself or to other people through criticism (self-criticism or criticism of other people), and a specific relation to moral law through freedom and duty.

caracteriza aquele que utiliza *parrhêsía*. Na passagem 487d²¹ do Górgias temos uma ocorrência dele:

Uma vez, então, que ouço de ti os mesmos conselhos que deste aos teus melhores companheiros, isso me é indício suficiente de que és benevolente comigo de verdade. Com efeito, que **és franco** e não tens vergonha, tu mesmo o disseste e então, que procedamos da mesma forma²²: [...] (grifo meu)

Na *Ética a Nicômaco*, observamos uma única menção ao termo *parrhêsíastês*, na seção 1124b²³:

Elas também devem ser ostensivas em seu ódio e seu amor (dissimular os sentimentos, ou seja, preocupar-se menos com a verdade que com a opinião pública, é sinal de temor), devem falar e agir ostensivamente (por desdenharem as outras, as pessoas magnânimas têm [1125 a] de ser francas), e devem falar a verdade, salvo quando falam ironicamente (com as pessoas comuns, as pessoas magnânimas devem ser irônicas)²⁴

Quanto a esse termo, faz-se necessário tecer algumas considerações, e o objetivo dessa discussão é apontar a construção de sentidos que formam a dinâmica. Para Foucault (1983), o *parrhesiasta* diz o que é verdadeiro porque é o que ele acredita ser verdadeiro. Assim, o autor estabelece que há convergência entre crença e verdade. Ele então compara a acepção grega da *parrhêsía* com a moderna noção de evidência. Na concepção moderna, cartesiana, essa coincidência entre crença e verdade é obtida a partir de uma experiência de evidência, que se dá no plano mental. Já para os gregos essa coincidência ocorre na atividade verbal da *parrhêsía*. Foucault afirma que nunca encontrou nos textos gregos um *parrhesiasta* que duvidasse da veracidade de seu discurso. Há então a diferença entre a concepção cartesiana e a atitude do *parrhesiasta*, pois Descartes, a menos que obtenha evidência irrefutável, não tem

²¹ ἐπειδὴ οὖν σου ἀκούω ταῦτα ἐμοὶ συμβουλευόντος ἅπερ τοῖς σεαυτοῦ ἐταιροτάτοις, ἰκανόν μοι τεκμήριόν ἐστιν ὅτι ὡς ἀληθῶς μοι εὖνους εἶ. καὶ μὴν ὅτι γε οἷός παρρησιάζεσθαι καὶ μὴ αἰσχύνεσθαι, αὐτός τε φῆς καὶ ὁ λόγος ὃν ὀλίγον πρότερον ἔλεγες ὁμολογεῖ σοι. ἔχει δὴ οὕτως δῆλον ὅτι τούτων πέρι νυνί.

²² *Górgias*. Tradução: LOPES, 2016, p.315

²³ ἀναγκαῖον δὲ καὶ φανερομίσῃ εἶναι καὶ φανερόφιλον (τὸ γὰρ λανθάνειν φοβουμένου, καὶ ἀμελεῖν τῆς ἀληθείας μᾶλλον ἢ τῆς δόξης), καὶ λέγειν καὶ πράττειν φανερώς (παρρησιαστής γὰρ διὰ τὸ καταφρονητικὸς εἶναι, καὶ ἀληθευτικός, πλὴν ὅσα μὴ δι' εἰρωνείαν εἰρωνεία δὲ πρὸς τοὺς πολλούς) Cf. ed. J. Bywater, *Aristotle's Ethica Nicomachea*. Oxford, Clarendon Press. 1894.

²⁴ *Ética a Nicômacos*. Tradução: KURY, 1985, p. 120

certeza de que o que ele fala é verdade. Contudo, a acepção grega de *parrhêsía*, garante a verdade do discurso pela presença de certas qualidades morais em quem fala. Nesse caso, a prova da sinceridade do *parrhesiasta* é a coragem. Com essa reflexão, Foucault levanta um questionamento que se desdobra em outros dois: o primeiro é como saber se alguém fala a verdade, e o segundo é como o *parrhesiasta* tem certeza de que está falando a verdade seguindo aquilo que acredita. O primeiro questionamento, o reconhecimento do *parrhesiasta*, foi um aspecto essencial na sociedade greco-romana. Já o segundo é uma questão moderna desconhecida para os gregos.

Novamente, ressalto que as considerações acima devem ser observadas com cautela no que diz respeito ao *parrhesiasta* não discordar da veracidade do próprio discurso, pois como veremos nas próximas passagens, os oradores do século IV possuíam uma opinião dividida sobre esse atributo de se falar a verdade.

Retomando a categorização apresentada por Foucault (1983), vemos que na dinâmica parrhesiástica o falante deve correr algum tipo de risco para obter o mérito como *parrhesiasta*. É por essa razão que um rei ou tirano não pode usar *parrhêsia*, pois ele não arrisca nada. O perigo sempre vem quando a verdade dita pode ferir ou irritar o interlocutor, ou quando alguém (o falante) aconselha alguém que exerce poder sobre si, e esse outro tem a possibilidade de censurar ou punir o falante. Nesse sentido, a função da *parrhêsía* não é mostrar a verdade para alguém, mas oferecer uma crítica, seja do interlocutor ou sobre o próprio falante. É importante ressaltar que a *parrhêsía* faz um movimento de baixo para cima, pois o *parrhesiasta* é sempre alguém menos poderoso que o interlocutor. Porém, não é qualquer pessoa que pode usar *parrhêsía*. Para tanto, é necessário cumprir com algumas condições, como conhecer o próprio status: ser um cidadão homem, pois quem é destituído de cidadania tem um status próximo ou igual ao de um escravo, logo essa pessoa não pode tomar parte na vida cívica nem fazer parte da dinâmica da *parrhêsía*. Como consequência de o *parrhesiasta* arriscar seu privilégio falando livremente uma verdade que ameaça a maioria, ele poderia sofrer punições como exílio, a exemplo de casos da esfera jurídica em que um líder é exilado por propor algo ao qual a maioria se opunha. O termo liberdade aqui significa por livre e espontânea vontade, porque um crime confessado pelo uso de tortura não é *parrhêsía*, portanto se há algum tipo de coerção à fala, não pode ser considerado como uso de *parrhêsía*. É diferente da *parrhêsía* na monarquia, na qual um conselheiro dá ao monarca conselhos honestos e úteis.

A tensão entre a *parrhêsia* e a retórica é explorada no *Górgias* de Platão, diálogo onde há inclusive uma ocorrência da palavra *parrhêsia*, e no *Fedro*, em que se discute o discurso verdadeiro, a fala franca, ainda que incentivada pela bebida, e o discurso falso na sobriedade. Nessa passagem a menção à *parrhêsia* é posta como negativa porque nesse contexto o homem quando está sóbrio derrama-se em elogios, mas quando bêbado e falando sem restrições incorre em palavras ofensivas. Essa troca não ocorre no âmbito político, e sim no social, mostrando que também no âmbito privado a dinâmica do *parrhesiasta* falar o que lhe é verdadeiro acontece, apesar dos riscos corridos advindos de uma tensão hierárquica.

Encontramos nos escritos de Platão a figura do *parrhesiasta* em Sócrates, apesar do termo não aparecer, fazendo parte do vocabulário apenas tempos depois. Sócrates qualifica-se como *parrhesiasta* por sua atitude de interpelar as pessoas na rua, mostrar a verdade a elas e instigá-las a buscar a perfeição da alma, como nota-se na *Apologia*. No primeiro Alcibíades, Sócrates assume esse papel no diálogo na medida em que arrisca irritar Alcibíades para que este perceba que para governar Atenas e tornar-se mais poderoso que o rei da Pérsia, ele deveria primeiro cuidar de si mesmo. Desse modo, a *parrhêsia* filosófica está associada ao cuidado de si - *epimeleia heatou*²⁵.

Em Isócrates, podemos observar o uso pejorativo de *parrhêsia* em algumas passagens dos discursos *Busiris* e *Arquidamo*:

Portanto, se formos sensatos, não imitaremos as histórias deles. E nem quando passamos leis sobre difamar um ao outro, não deixaremos passar a fala irrestrita contra os deuses. Ficaremos alerta e consideraremos que quem diz tais coisas e quem acredita nelas são igualmente culpados de impiedade²⁶.

Na passagem da seção 40²⁷ de *Busiris*, o autor critica a impiedade contra os deuses, tão reprovada quanto o ato de acreditar nessa fala irrestrita, que deprecia os deuses, e a julga

²⁵ No tempo dos epicuristas, a noção de cuidado de si se desenvolveu de modo que a *parrhêsia* passou a ser considerada como uma arte para guiar espiritualmente na educação da alma. Um dos escritores epicuristas mais importantes do século I, Filodemo, escreveu um livro chamado *Sobre a parrhêsia*, em que descreve diversas práticas sobre como ajudar o próximo. Esses termos não são encontrados nos textos do período clássico, tendo seu uso restrito aos textos do século IV em diante.

²⁶ Versão minha a partir da tradução em inglês. Todas as versões a partir do inglês daqui em diante são de minha autoria: “[40] Therefore, if we are sensible, we will not imitate their stories. And when we make laws about defaming one another we will not make light of loose talk against the gods either. We will stay on guard and hold that those who say such things and those who believe them commit impiety equally”. Cf. *Isocrates I*. Tradução: MIRHADY, 2000, p.58

²⁷ [40] οὐ μιμησόμεθα τοὺς λόγους τοὺς ἐκείνων, οὐδὲ περὶ μὲν τῆς πρὸς ἀλλήλους κακῆγορίας νομοθετήσομεν, τῆς δ’ εἰς τοὺς θεοὺς παρρησίας ὀλιγωρήσομεν, ἀλλὰ φυλαξόμεθα καὶ νομιούμεν

uma mentira, condenando inclusive quem nelas acredita. Aqui, a *parrhêsía* está longe de ser celebrada como motivo de orgulho ateniense. A título de explicação, Isócrates nessa passagem está condenando a representação dada aos deuses pelos poetas, que ele considera uma blasfêmia por retratá-los cometendo imoralidades.

Na passagem 97²⁸ do *Arquidamo*, lamenta-se a tolerância reinante, pois os escravos estariam falando livremente, quando em outros tempos eles não toleravam *parrhêsía* nem por parte de homens livres.

Temos que considerar isso e não esperar até depois e nos frustrarmos quando não houver mais nada, mas pensar em como prevenir que isso aconteça conosco. É particularmente vergonhoso que no passado costumávamos negar o livre falar até para pessoas livres, mas agora precisamos suportar abertamente a fala livre dos escravos²⁹.

O discurso é escrito como se o príncipe Arquidamo se dirigisse à assembleia espartana para tratar de decisões relativas ao embate que travavam contra Corinto. A escolha deste exemplo da ocorrência é meramente para demonstrar o contraste entre o posicionamento dos espartanos perante o livre falar, pois a intenção de Arquidamo é fazer com que os espartanos não ajam com covardia e enumera uma série de feitos pelos quais eles são reconhecidos, até que comenta a suposta decadência que é a permissividade quanto ao livre falar dos escravos.

Nesses dois casos o livre falar não é celebrado, pelo contrário, ressalta-se má condução da *parrhêsía* que resulta em impiedade contra os deuses, no exemplo de *Busiris*. Em *Arquidamo*, reprova-se a atitude tolerante para com escravos usando *parrhêsía*, “É vergonhoso que nós, uma vez que em outros tempos não permitíamos igual direito de fala a homens livres, agora toleramos abertamente a *parrhêsía* por parte dos escravos”. Na passagem de *Busiris*, o uso ofensivo da *parrhêsía* cabe na categoria de uma falta prejudicial à pólis, pois assim era

ὁμοίως ἀσεβεῖν τοὺς τε λέγοντας τὰ τοιαῦτα καὶ τοὺς πιστεύοντας αὐτοῖς. Cf. ISOCRATES. Isocrates with an English Translation in three volumes, by George Norlin, Ph.D., LL.D. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1980

²⁸ [97] ὑπὲρ ὧν χρή βουλευέσθαι, καὶ μὴ τότ' ἀγανακτεῖν ὅτ' οὐδὲν ἡμῖν ἔσται πλεόν, ἀλλὰ νῦν σκοπεῖν ὅπως μὴδὲν συμβήσεται τοιοῦτον. ὥς ἔστιν ἐν τῶν αἰσχρῶν πρότερον μὲν μὴδὲ τὰς τῶν ἐλευθέρων ἰσηγορίας ἀνέχεσθαι, νῦν δὲ καὶ τὴν τῶν δούλων παρρησίαν ὑπομένοντας φαίνεσθαι. Cf. ISOCRATES. Isocrates with an English Translation in three volumes, by George Norlin, Ph.D., LL.D. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1980

²⁹ “[97] We must consider this and must not wait until the future and get frustrated when you have nothing left, but think now how to prevent this from happening to us. It is particularly shameful that in the past we used to deny even free people an equal right to speech, but now we must openly endure the free talk of slaves”. Cf. *Isocrates II*. Tradução: PAPILLON, 2004, p.130

considerada a impiedade contra os deuses. Já em *Arquidamo*, a atitude de reprovação quanto a *parrhêsía* dos escravos toma a dimensão social dessa discussão, em que apenas os cidadãos tinham essa possibilidade.

No diálogo *Clitofon* de Platão, há uma ocorrência do termo *parrhêsía* na passagem 406a-407a³⁰ que não mostra uma carga negativa em sua troca entre Clitofon e Sócrates. Clitofon inicia sua fala informando Sócrates de um mal-entendido e pede para usar *parrhêsía* de modo a contar a Sócrates o que se passou:

Clit. [...] Pelo visto, podes não ter ouvido toda a verdade, pois pareceis mais irritado comigo do que mereço. Se me permitis falar livremente, adoraria aproveitar a oportunidade – estou pronto para falar tudo.
Socr. De fato seria vergonhoso se eu não tolerasse isso quando é vós que oferecis ajuda para o meu aperfeiçoamento. Obviamente, assim que perceber quais são meus pontos fortes e fracos, usarei toda minha energia aos primeiros, e evitarei os últimos como praga³¹.

Este último, por sua vez, responde positivamente ao pedido, enaltecendo o fato de Clitofon falar livremente de modo a ajudá-lo citando seus defeitos e qualidades. Essa passagem exemplifica uma acepção positiva da *parrhêsía* em Platão, mas também o contexto da passagem é de uma conversa privada, em que não está em jogo algum tipo de risco ou perigo à pólis.

Em Aristóteles, retiramos de *Ética a Nicômacos* a única menção à *parrhêsía* nessa obra, na passagem 1165a³²:

Devemos também reverenciar as pessoas mais idosas de maneira apropriada à sua idade, levantando-nos para recebê-las e oferecendo-

³⁰ [...] νῦν γὰρ ἴσως οὐκ ὀρθῶς ἀκήκοας, ὥστε φαίνει πρὸς ἐμὲ ἔχειν τραχυτέρως τοῦ δέοντος: εἰ δέ μοι δίδως παρρησίαν, ἥδιστα ἂν δεξαίμην καὶ ἐθέλω λέγειν. **Σωκράτης** ἀλλ' αἰσχρὸν μὴν σοῦ γε ὠφελεῖν με προθυμουμένου μὴ ὑπομένειν: δῆλον γὰρ ὡς γνοῦς ὅπῃ χείρων εἰμὶ καὶ βελτίων, τὰ μὲν ἀσκήσω καὶ διώξομαι, τὰ δὲ φεύξομαι κατὰ κράτος. Cf. *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903

³¹ “Clit. [...] As it is, you may not have heard the whole truth, so it looks as if you’re more irritated with me than I deserve. If you allow me to speak freely, I’d be delighted to take the opportunity – I’m ready to tell you all. Socr. Why, it would indeed be disgraceful of me not to put up with it when it’s you who offer to help improve me. Obviously, once I realise what my bad and good points are, I’ll devote all my energy to the one, and I’ll avoid the other like the plague”. Cf. *Clitophon*. Tradução: SLINGS, 1999, p.241;243

³² [...] [1165a] καὶ παντὶ δὲ τῷ πρεσβυτέρῳ τιμὴν καθ’ ἡλικίαν, ὑπαναστάσει καὶ κατακλίσει καὶ τοῖς τοιοῦτοις: πρὸς ἐταίρους δ’ αὖ καὶ ἀδελφοὺς παρρησίαν καὶ ἀπάντων κοινότητα. Cf. *Aristotle's Ethica Nicomachea*, ed. J. Bywater, Oxford, Clarendon Press. 1894.

lhês lugares, e assim por diante; quanto aos companheiros e irmãos, devemos compartilhar com eles o uso da palavra e tudo mais.³³

Aqui a *parrhêsía* surge no âmbito das trocas privadas, em sua dimensão social. A dinâmica da hierarquia aparece na forma de respeito aos mais velhos e uma postura mais solta aos amigos e irmãos, a quem seria reservada a fala sem restrições.

Novamente em contexto de trocas privadas, temos na passagem 649β³⁴ das *Leis* uma crítica ao caráter negativo do livre falar, contribuindo para o entendimento que essa característica não era glorificada, mas sim aceita com reservas.

[...] [a pessoa que bebe] não se torna inchado de boas esperanças e opinião do próprio poder? E então acaba se enchendo de total permissão para falar e acredita que é sábio; ele não está cheio de liberdade e total falta de medo, que não hesita em dizer nem mesmo fazer nada? Todos concordariam com essa descrição³⁵.

Na passagem 671b³⁶ das *Leis*, o Ateniense, que conversa com seu interlocutor Clínias, sobre a formação do coro de Dionísio e ambos discutem uma reunião hipotética desse coro em que eventualmente ocorre uma bebedeira:

Aten. Todos ficam mais leves do que são, alegram-se, se enchem de licença para falar, e deixam de ouvir seus vizinhos; cada um se considera capaz de governar os outros tão bem quanto a si mesmo³⁷.

O ateniense afirma que à medida que se exaltam, falam demais e falam sem restrições, tendendo a não ouvir o próximo, julgando-se aptos para governar a si mesmos e aos demais. Este é mais um exemplo dos vários momentos em que a bebida é associada à prática

³³ *Ética a Nicômacos*, Tradução: KURY, 1985, p. 259

³⁴ [649β] μάλλον ἢ πρότερον, καὶ ὁπόσω ἂν πλεον αὐτοῦ γεύηται, τοσοῦτω πλειόνων ἐλπίδων ἀγαθῶν πληροῦσθαι καὶ δυνάμεως εἰς δόξαν; καὶ τελευτῶν δὴ πάσης ὁ τοιοῦτος παρρησίας ὡς σοφὸς ὢν μεστοῦται καὶ ἐλευθερίας, πάσης δὲ ἀφοβίας, ὥστε εἰπεῖν τε ἀόκνως ὅτιοῦν, ὡσαύτως δὲ καὶ πράξει; πᾶς ἡμῖν, οἶμαι, ταῦτ' ἂν συγχωροί. Cf. Platonis Opera, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903

³⁵ “[...] doesn't he become more puffed up with good hopes and an opinion of his own power? Then, finally, doesn't he wind up being filled with complete license of speech, believing himself wise; isn't he filled with freedom and total fearlessness, so that he doesn't hesitate to say or even to do anything? Everyone would agree with us on this description”. Cf. *The Laws of Plato*. Tradução: PANGLES, 1980, p.30

³⁶ [671β] [...] **Κλεινίας**: ἀνάγκη. **Ἀθηναῖος**: πᾶς δέ γε αὐτὸς αὐτοῦ κουφότερος αἶρεται καὶ γέγηθέν τε καὶ παρρησίας ἐμπίμπλεται καὶ ἀνηκουστίας ἐν τῷ τοιοῦτῳ τῶν πέλας, ἄρχων δ' ἱκανὸς ἀξιοῖ ἑαυτοῦ τε καὶ τῶν ἄλλων γεγονέναι. **Κλεινίας**: τί μὴν; **Ἀθηναῖος**: οὐκοῦν ἔφαμεν, ὅταν γίγνηται ταῦτα, καθάπερ τινὰ σίδηρον τὰς ψυχὰς τῶν πινόντων διαπύρους γιγνομένης μαλθακωτέρας γίγνεσθαι καὶ νεωτέρας, ὥστε εὐαγῶγους [...] Cf. Platonis Opera, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903

³⁷ Ath. Everyone becomes lighter than he really is, rejoices, becomes filled with license of speech, and fails to listen to his neighbors; each considers himself capable of ruling the others as well as himself. Cf. *The Laws of Plato*. Tradução: PANGLES, 1980 p. 53)

da *parrhêsia* negativamente, pois quando ébrio, quem fala diz coisas que não deveriam ser reveladas e/ou são de alguma forma ofensivas ou prejudiciais seja à pólis ou a nível mais pessoal.

No discurso de Ésquines *Contra Timarco*, temos na passagem 14³⁸ o assunto de um pai que perde seus direitos ao oferecer o filho, Timarco, para prostituição.

Observem como é justo, homens de Atenas. Em vida, a lei o priva das vantagens da paternidade, assim como ele privou o filho do direito de livre falar, enquanto após a morte, quando o beneficiário não poderá receber o benefício conferido a ele, mas é a lei e a religião que recebem a honra, finalmente instrui o filho a enterrar seu pai e realizar os ritos de costume³⁹ [...].

De acordo com a legislação, esse pai perde os benefícios da parentalidade e devido a essa condição, Timarco acaba perdendo sua *parrhêsia*. Isso acontece porque apesar de filho de um cidadão, no momento em que passa a se prostituir, por lei ele não pode mais falar na assembleia, conforme é explicitado na seção 3 do discurso. Na passagem 172⁴⁰ desse discurso, Ésquines narra a punição violenta de um homem que por falar livremente, acabou morrendo de forma cruel.

[...] e Nicodemo de Aphidna foi violentamente assassinado por Aristarco, tendo ambos os olhos arrancados, pobre diabo, e a língua

³⁸ σκέψασθε δὴ, ὡς καλῶς, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι. ζῶντος μὲν αὐτοῦ ἀφαιρεῖται τὴν ὄνησιν τῆς παιδοποιίας, ὥσπερ ἐκεῖνος ἐκείνου τὴν παρρησίαν, τελευτήσαντα δὲ αὐτόν, ἥνίκα ὁ μὲν εὐεργετούμενος οὐκ αἰσθάνεται ὧν εὖ πάσχει, τιμᾶται δὲ ὁ νόμος καὶ τὸ θεῖον, θάπτειν ἤδη κελεύει καὶ ἄλλα ποιεῖν τὰ νομιζόμενα. καὶ τίνα ἕτερον νόμον ἔθηκε φύλακα τῶν ὑμετέρων παίδων; Cf. Aeschines with an English translation by Charles Darwin Adams, Ph.D. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1919

³⁹ “[14] Observe how fair this is, men of Athens. In life the law deprives him of the advantages of parenthood, as he deprived his son of the right of free speech, while after death, when the recipient cannot perceive the benefit conferred on him but it is the law and religion that receive the honor, finally it instructs the son to bury his father and to perform the other customary rites [...]”. Cf. Aeschines. Tradução: CAREY, 2000, p.28

⁴⁰ κατάλογον ἀποφαίνων, τοιοῦτων εἰσηγητῆς αὐτῷ καὶ διδάσκαλος ἔργων ἐγένετο, ἐξ ὧν ἐκεῖνος μὲν φεύγει τὴν πατρίδα, οὗτος δ’ αὐτοῦ τὰ τῆς φυγῆς ἐφόδια προλαβὼν τρία τάλαντα ἀπεστέρηκε, Νικόδημος δ’ ὁ Ἀφιδναῖος ὑπ’ Ἀριστάρχου τετελεύτηκε βιαίῳ θανάτῳ, ἐκκοπεῖς ὁ δαίλαιος ἀμφοτέρους τοὺς ὀφθαλμοὺς καὶ τὴν γλῶτταν ἐκτμηθεὶς, ἧ ἐπαρρησιάζετο πιστεύων τοῖς νόμοις καὶ ὑμῖν. Cf. Aeschines with an English translation by Charles Darwin Adams, Ph.D. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1919

cortada com a qual ele exerceu o livre falar com confiança nas leis e em sua autoridade⁴¹.

Esse trecho corrobora as consequências negativas desse atributo, e pelas notas de Adams (1919) em sua tradução, sabemos que o homem morto, Nicodemo, possuía laços com inimigos políticos de Demóstenes, o que colocava este último em uma posição delicada. Por esse contexto, podemos inferir uma motivação política nesse silenciamento da livre expressão, levada às últimas consequências. Chris Carey (2000, p. 80) explica que se sabe pouco sobre o caso, mas à época foi considerado um escândalo, pois é citado novamente por Ésquines e pelo orador Dinarco.

De modo geral, Saxonhouse (2006, p. 91) aponta que os oradores do século IV a.C. consideravam que a prática da *parrhêsía* de falar a verdade havia se desvirtuado, pois os antigos oradores como Péricles, Temístocles e Aristides falavam com a mão dentro da capa, e se envergonhavam de exibi-la, enquanto os seus contemporâneos agitavam as mãos como forma de distração da verdade, um processo que mostravam a decadência da fala parrhesiástica em adulação verbal. Se o discurso retórico se caracteriza por usar uma linguagem elaborada com o intuito de convencer o interlocutor, a expressão da *parrhêsía* se opõe a ele na medida em que não usa nenhum artifício para manipular o interlocutor, ou seja, é uma fala direta, sem ornamentos. Contudo, ressalto que de modo geral a relação entre o discurso retórico e sua relação com o convencimento dependerá em larga medida do uso que determinado autor faz em certos contextos.

Nesse sentido, podemos observar que a oposição entre a *parrhêsía* e a retórica é até comum entre os oradores do século IV a.C. exemplificados pela autora, pois para eles, os recursos retóricos “impedem a prática da “*parrhêsía*” e enfraquecem o papel do discurso livre como uma atividade de busca da verdade dentro do regime democrático.” (SAXONHOUSE, 2006, p. 92)

Na passagem 806d⁴², no livro VII das *Leis*, Megilo se dirige a Clínias, ofendido pelas palavras do estrangeiro em relação a Esparta.

⁴¹ “[172][...] and Nicodemus of Aphidna has been violently murdered by Aristarchus, with both his eyes gouged out, poor wretch, and the tongue cut out with which he exercised free speech in confidence in the laws and in your authority”. Cf. *Aeschines*. Tradução: CAREY, 2000, p.80

⁴² **Μέγιλλος** τί δράσομεν, ὦ Κλεινία; τὸν ξένον ἐάσομεν τὴν Σπάρτην ἡμῖν οὕτω καταδραμεῖν; [806δ] **Κλεινίας** ναί: δεδομένης γὰρ αὐτῷ παρρησίας ἐατέον, ἕως ἂν διεξέλθωμεν πάντη ἱκανῶς τοὺς νόμους. Cf. *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903

Meg. O que faremos, Clínias? Deixaremos o estranho atacar Esparta deste modo na nossa frente?

Kl. Sim. A ele foi dada liberdade de expressão, e devemos deixá-lo continuar até que tenhamos passado pelas leis de modo que seja de todo suficiente⁴³.

Clínias responde que se eles haviam dado ao estrangeiro *parrhêsía*, deveriam prosseguir com a discussão das leis, uma opinião mais alinhada com a defesa do livre falar. Nessa ocorrência, a *parrhêsía* não é colocada sob um prisma negativo, e sim defendida na fala de Clínias.

Há uma pertinente menção à *parrhêsía* na passagem 835c⁴⁴, no livro VIII das *Leis*, que a situa como a franqueza de um homem audacioso, em oposição “às almas corrompidas”:

[...] Neste ponto, o que requer-se, de todo modo, é um ser humano audacioso, que ao honrar de modo incomum a franqueza irá dizer em sua opinião o que é melhor para a cidade e os cidadãos. Ao falar perante uma audiência de almas corrompidas, ele irá ordenar o que é adequado e correto para o regime político como um todo; opondo os grandes desejos, e tendo nenhum ser humano aliado, sozinho ele seguirá a razão⁴⁵.

Na passagem 908c⁴⁶ discute-se dois grupos de pessoas que não creem nos deuses, enquanto o primeiro deles teria disposição justa e não cometeria atos ruins por ojeriza à injustiça, o segundo é descrito como:

⁴³ “Meg. What are we going to do, Kleinias? Are we going to let the stranger run down Sparta in front of us this way? Kl. Yes. Freedom of speech has been granted him, and we have to let him go on until we've gone through the laws in a way that is entirely sufficient”. *The Laws of Plato*. Tradução: PANGLES, 1980, p.196

⁴⁴ [835ξ] ἂ δὲ μὴ σμικρὸν διαφέρει, πείθειν τε χαλεπὸν, θεοῦ μὲν μάλιστα ἔργον, εἴ πως οἷόν τε ἦν ἐπιτάξεις αὐτὰς παρ' ἐκείνου γίνεσθαι, νῦν δὲ ἀνθρώπου τολμηροῦ κινδυνεύει δεῖσθαι τινος, ὃς παρρησίαν διαφερόντως τιμῶν ἐρεῖ τὰ δοκοῦντα ἄριστ' εἶναι πόλει καὶ πολίταις, ἐν ψυχαῖς διεφθαρμέναις τὸ πρέπον καὶ ἐπόμενον πάσῃ τῇ πολιτείᾳ τάττων, ἐναντία λέγων ταῖς μεγίσταισιν ἐπιθυμίαις καὶ οὐκ ἔχων βοηθὸν ἀνθρώπων οὐδένα, λόγῳ ἐπόμενος μόνῳ μόνος. Cf. *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903

⁴⁵ “[835c] [...] as things stand now, what is required, in all probability, is some daring human being, who by giving unusual honor to outspokenness will say what in his opinion is best for the city and the citizens. Speaking before an audience of corrupt souls, he will order what is fitting and becoming to the whole political regime; opposing the greatest desires, and having no human ally, all alone he will follow reason alone”. Cf. *The Laws of Plato*. Tradução: PANGLES, 1980, p.226

⁴⁶ [908ξ] τῶν ἀνθρώπων φεύγουσι καὶ τοὺς δικαίους στέργουσιν: οἷς δ' ἂν πρὸς τῇ δόξῃ τῇ θεῶν ἔρημα εἶναι πάντα ἀκράτειαί τε ἡδονῶν καὶ λυπῶν προσπέσωσι, μνημαὶ τε ἰσχυραὶ καὶ μαθήσεις ὀξεῖαι παρῶσι, τὸ μὲν μὴ νομίζειν θεοὺς ἀμφοῖν ἂν ἐνυπάρχοι κοινὸν πάθος, τῇ δὲ τῶν ἄλλων ἀνθρώπων λώβῃ τὸ μὲν ἐλάττω, τὸ δὲ πλείω κακὰ ἐργάζοιτ' ἂν. ὁ μὲν γὰρ λόγῳ τε ἂν περὶ θεοῦ παρρησίας εἴη μεστὸς καὶ περὶ θυσίας τε καὶ ὅρκους, καὶ ὡς τῶν ἄλλων καταγελῶν τάχ' ἂν [908δ] ἐτέρους τοιοῦτους ἀπεργάζοιτο, δίκης μὴ τυγχάνων: ὁ δὲ δὴ δοξάζων μὲν καθάπερ ἄτερος, εὐφυῆς δὲ ἐπικαλούμενος, δόλου δὲ καὶ

[...] aqueles que, além da opinião que todas as coisas estão desprovidas de deuses, podem estar afetados pela falta de restrição nos prazeres e dores, e podem também possuir fortes memórias e capacidades afiadas para aprender. A descrença nos deuses seria uma doença inerente a ambos, mas quanto a ruína de outros seres humanos, uma faria menos mal, a outra, mais. Pois o primeiro estaria cheio de franqueza em sua fala sobre os deuses, bem como sobre sacrifícios e juramentos, e pela ridicularização do resto talvez fizesse outros como esse, caso não sofresse punição; por outro lado, este último, mesmo tendo a mesma opinião do primeiro, tem o que se entende por “boa natureza”, e é cheio de culpa e enganação. Deste tipo vêm muitos adivinhadores e homens equipados para todo tipo de mágica, e às vezes tiranos, demagogos e generais, e aqueles que tramam através de ritos de mistério privados, e os artifícios daqueles que se chamam “sofistas”⁴⁷.

Platão faz uma distinção entre eles, classificando-os de acordo com o uso da franqueza e da astúcia para enganar os outros. É nesse contexto que há uma pertinente menção à *parrhêsía*, cuja representação de franqueza aqui é vista de maneira positiva sobre o homem audacioso, em comparação com a caracterização que Platão faz do segundo grupo de pessoas, os astuciosos, enganadores, e também os sofistas, e nesse ponto cabe ressaltar a oposição entre o discurso retórico, de caráter manipulador, e o falar claro e direto de quem prática a *parrhêsía*.

No âmbito da política, a *parrhêsía* é um aspecto intrínseco à democracia ateniense. Nesse contexto, além de ser empregada na interação entre dois cidadãos, estava também presente na assembleia⁴⁸.

ένέδρας πλήρης, ἐξ ὧν μάντεις τε κατασκευάζονται πολλοὶ καὶ περὶ πᾶσαν τὴν μαγγανείαν κεκινημένοι, γίνονται δὲ ἐξ αὐτῶν ἔστιν ὅτε καὶ τύραννοι καὶ δημηγόροι καὶ στρατηγοί, καὶ τελεταῖς δὲ ἰδίαις ἐπιβεβουλευκότες, σοφιστῶν τε ἐπικαλουμένων μηχαναί. Cf. Platonis Opera, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903

⁴⁷ “[908c] But there are those who, in addition to the opinion that all things are bereft of gods, may be afflicted by lack of restraint as regards pleasures and pains, and may also possess strong memories and sharp capacities to learn. The disbelief in gods would be a disease that inheres in both, but as regards the ruin of other human beings, the one would do less, the other more, harm. For the former would be full of frankness in his speech about gods, as well as about sacrifices and oaths, and by his ridicule of the rest would perhaps make others like himself, if he didn't get a judicial penalty; the latter, on the other hand, while having the same opinion as the other, has what is called a “good nature,” and is full of guile and trickery. From this type come many diviners and men equipped in all of magic, and sometimes tyrants, demagogues, and generals, and those who plot by means of private mystery-rites, and the contrivances of those called ‘sophists’”. Cf. *The Laws of Plato*. Tradução: PANGLES, 1980, p. 308)

⁴⁸ De modo geral, foi verificado que o termo aparece de maneira recorrente em Demóstenes na abertura do discurso, indicando à audiência que o orador falará com toda franqueza, pois diz respeito a uma fórmula comum de abertura dos discursos. Ele também pede em alguns casos que a audiência não se ofenda “se falo a verdade com franqueza”.

Diz Aristóteles na *Política* (1317a 40- b 2⁴⁹ apud GUINSBURG, 2016, p. 321):

O fundamento então da constituição política é a liberdade. É isto o que costumam dizer: que somente nesta constituição política se compartilha da liberdade, pois afirmam que toda democracia visa a liberdade.

Contudo, isso muda no período helenístico, durante as monarquias. A *parrhêsía* passa então a ter seu sentido político ligado à relação do soberano com seus conselheiros e outros homens da corte, assim como o povo que, apesar de não estar presente, é em nome de quem os conselheiros falam ao aconselhar o monarca, exercendo a função de *parrhesiastas* para ajudá-lo a tomar as decisões.

Um exemplo de *parrhêsía* que nos escritos de Platão está relacionada à figura do rei e possui uma conotação positiva, está na passagem 694a⁵⁰ das *Leis*, livro III:

Ath. Escutemos: os persas sob Ciro, possuindo a medida certa de escravos e liberdade, começaram por tornar-se livres e então se tornaram déspotas de muitos outros. Pois os governantes compartilhavam sua liberdade com os súditos e miravam a igualdade; como resultado, os soldados ficaram mais amigáveis com os generais e enfrentavam perigos com entusiasmo. Além disso, se alguém dentre eles fosse prudente e capaz de dar conselho, o rei não se enciumava e permitia liberdade de fala e honrava aqueles capazes de aconselhar; portanto, um homem estava propenso a compartilhar sua habilidade, entre eles, como algo comum. Tudo prosperava para eles naqueles tempos por causa da liberdade e amizade e a troca comum de informações⁵¹.

⁴⁹ ὑπόθεσις μὲν οὖν τῆς δημοκρατικῆς πολιτείας ἐλευθερία (τοῦτο γὰρ λέγειν εἰώθασιν, ὥς ἐν μόνῃ τῇ πολιτείᾳ ταύτῃ μετέχοντας ἐλευθερίας. Cf. Aristotle's *Politica* ed. W. D. Ross, Oxford, Clarendon Press. 1957

⁵⁰ Ἀθηναῖος: ἀκούωμεν δὴ. Πέρσαι γάρ, ὅτε μὲν τὸ μέτριον μᾶλλον δουλείας τε καὶ ἐλευθερίας ἦγον ἐπὶ Κύρου, πρῶτον μὲν ἐλεύθεροι ἐγένοντο, ἔπειτα δὲ ἄλλων πολλῶν δεσπότες. ἐλευθερίας γὰρ ἄρχοντες μεταδιδόντες ἀρχομένοις καὶ ἐπὶ τὸ ἴσον ἄγοντες, μᾶλλον φίλοι τε ἦσαν στρατιῶται στρατηγοῖς [694β] καὶ προθύμους αὐτοὺς ἐν τοῖς κινδύνοις παρείχοντο: καὶ εἴ τις αὐτῶν φρόνιμος ἦν ἐν αὐτοῖς καὶ βουλευεῖν δυνατός, οὐ φθονεροῦ τοῦ βασιλέως ὄντος, διδόντος δὲ παρρησίαν καὶ τιμῶντος τοὺς εἰς τι δυναμένους αὐτοῖς δι' ἐλευθερίαν τε καὶ φιλίαν καὶ νοῦ κοινωνίαν. Cf. Platonis *Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903

⁵¹ “Ath. Let's listen then: the Persians under Cyrus, possessing the proper amount of slavery and freedom, began by becoming free and then became despots over many others. For the rulers shared their freedom with the ruled and drew toward equality; as a result the soldiers felt more friendly toward their generals and faced danger with eager spirits. Moreover, if someone among them was prudent and capable of giving counsel, the king wasn't jealous but allowed freedom of speech and honored those capable of giving counsel; hence, a man was willing to share his capacity, in their midst, as something common. Everything prospered for them in those days because of

Esse trecho d'As *Leis* ilustra uma situação em que a *parrhêsía* não se restringiu apenas aos conselheiros do rei, mas foi estendida a soldados que foram colocados em posição de igualdade, que puderam também aconselhar o rei e conseqüentemente demonstram mais devoção.

Platão, no trecho 567b⁵² da *República*, traz uma discussão sobre a restrição do livre falar por parte do tirano. Essa passagem mostra que o autor espera a restrição de fala por parte do tirano, no contexto em que ele promoveria muitas guerras, cobraria altos impostos dos cidadãos, que passariam a vê-lo com maus olhos:

- Mas assim procedendo, torna-se cada vez mais odioso aos cidadãos.
- Como não se tornaria?
- E não sucede que, entre os que contribuíram para sua elevação e gozam de influência, muitos falem livremente em sua presença, ou entre si, e critiquem o que se está passando, pelo menos os mais corajosos?⁵³

Essa situação remete o que Aristóteles narra na Constituição de Atenas, capítulo 16, como Pisístrato ouviu críticas francas de um homem que trabalhava no solo e, por ter ficado satisfeito com a honestidade da fala do homem, liberou-o dos impostos.

Portanto, a ideia de risco associada à *parrhêsía* diz respeito a uma verdade dita que pode ferir ou irritar o interlocutor, ou quando alguém (o falante) aconselha outra pessoa que exerce poder sobre si e esse outro tem a possibilidade de censurar ou punir o falante. Nesse sentido, a função da *parrhêsía* não é mostrar a verdade para alguém, mas oferecer uma crítica, seja do interlocutor ou sobre o próprio falante. Portanto, o uso da *parrhêsía* faz um movimento de baixo para cima, pois quem a usa é em geral alguém menos poderoso que o interlocutor.

De modo geral, as preocupações acerca da democracia se resumem ao fato de o regime democrático permitir a igualdade de modo que cidadãos de estratos sociais mais baixos, sem educação formal e incapazes, governassem em interesse próprio, enquanto os nobres, ricos

freedom and friendship and a common sharing in intelligence". Cf. *The Laws of Plato*. Tradução: PANGLES, 1980, p. 79

⁵² ταῦτα δὴ ποιοῦντα ἔτοιμον μᾶλλον ἀπεχθάνεσθαι τοῖς [567β] πολίταις; πῶς γὰρ οὐ; οὐκοῦν καὶ τινὰς τῶν συγκαταστησάντων καὶ ἐν δυνάμει ὄντων παρρησιάζεσθαι καὶ πρὸς αὐτὸν καὶ πρὸς ἀλλήλους, ἐπιπλήττοντας τοῖς γιγνομένοις, οἱ ἂν τυγχάνωσιν ἀνδρικώτατοι ὄντες; Cf. *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903

⁵³ A *República*. Tradução: GUINSBURG, 2016, p. 335.

e capazes perderiam a exclusividade em governar a cidade (RAAFLAUB, 1983, p. 519). Nesse sentido, a crítica de Platão e outros autores, como Isócrates, à liberdade concedida com a *parrhêsía* gravita em torno da possibilidade de um cidadão “incapaz” tenha maior participação política e acabe abusando desse atributo de modo a prejudicar a cidade.

1.3.2. A *parrhêsía* na poesia trágica

No âmbito das tragédias, em *Orestes*, de Eurípides, encontramos o termo *parrhêsía* sob um prisma não muito positivo, pois o termo aparece como livre expressão ignorante (vv. 904-905⁵⁴):

argivo - só que não -, impertinente, na
retinitência e estúpida língua-solta confiado⁵⁵,

A descrição do homem feita em *Orestes*, é sem dúvidas negativa e até semelhante à descrição atribuída a Tersites em relação ao uso que esse faz da linguagem. Nesse contexto, a palavra aparece com uma conotação pejorativa que ressalta o lado negativo de ser livre para falar o que bem entender sem restrições.

Nas *Fenícias*⁵⁶ de Eurípides, Polinices lamenta que se for viver como estrangeiro, a pior coisa que poderia acontecer é não ter *parrhêsía*, pois deveria aturar a ignorância, ou *amathía* [ἀμαθία], do poderoso (vv. 390-393):

JOCASTA⁵⁷

Que mal é esse? É tão penoso assim o exílio?

POLINICES

Ele é de todas as desgraças a pior,

pois tira-nos a liberdade de falar.

JOCASTA

Ver-nos privados de dizer o que pensamos

é não ter liberdade, é condição de escravo.

⁵⁴ Θορύβῳ τε πίσυνος κάμαθεῖ παρρησίᾳ/Ἀργεῖος οὐκ Ἀργεῖος, ἠναγκασμένος Cf. Gilbert Murray (ed.) Euripidis Fabulae, vol. 3. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1913. Todas as passagens em grego provêm desta edição.

⁵⁵ *Orestes*. Direção de trad: BARBOSA, 2017, p.133

⁵⁶ Ἰοκάστη: τίς ὁ τρόπος αὐτοῦ; τί φυγάσιν τὸ δυσχερές;/Πολυνείκης: ἐν μὲν μέγιστον, οὐκ ἔχει παρρησίαν./Ἰοκάστη: δούλου τόδ' εἶπας, μὴ λέγειν ἅ τις φρονεῖ./Πολυνείκης: τὰς τῶν κρατούντων ἀμαθίας φέρειν χρεών.

⁵⁷ *Fenícias*. Tradução: KURY, 1993, p.20

POLINICES

Os servos sofrem com a presunção dos donos.

Essa situação ocorre porque para um indivíduo ter *parrhêsía*, ele precisa ser um cidadão que conhece seu próprio status, ser livre. Esse status não é válido se ele não for reconhecido como tal vivendo em uma cidade estrangeira. Essa angústia é compartilhada por Fedra em *Hipólito*, de Eurípides, ao desejar que os filhos sejam cidadãos plenos e desfrutem de *parrhêsía* em Atenas (vv. 419-423⁵⁸), onde também ocorre o mais antigo registro do termo:

A mim, amigas, eis o que me mata:
 jamais ser surpreendida denegrindo
 marido e filhos, livres, sem que tolham
 a fala, vicejantes na ilustríssima
 Atenas, fama que provém da mãe⁵⁹

Em *Os Persas*, vv. 591-4, o coro celebra o fim da tirania e a subsequente possibilidade de falar livremente, já que não há mais restrições. Embora tanto esses versos quanto os de *Agamêmnon* sugiram restrições à fala, ainda mais abertamente no caso de *Os Persas*, eles não implicam uma restrição *ativa* ao livre falar por parte do tirano. Não há como inferir que havia algum tipo de censura em forma lei limitando a liberdade de fala desses cidadãos porque ela não era um direito assegurado por lei. É diferente da *eleuthería* [ἐλευθερία], que possuía situações bem definidas quanto ao seu exercício e restrição. A situação de *parrhêsía* nesses casos era, portanto, ligada ao medo associado à figura do tirano como resposta a uma tensão de hierarquia. É possível então inferir a partir dessa relação que o tirano não restringia o livre falar por meio de leis, pois não havia um direito estabelecido em lei para assegurar tal atividade em primeiro lugar. Quando uma tirania cai, esse medo deixa de existir no momento em que a democracia é instaurada e entra em jogo a confiança para falar livremente.

Contudo, não é porque uma democracia permite que um cidadão tenha essa confiança para usar a *parrhêsía* que isso ocorrerá de forma irrestrita. Embora haja evidências

⁵⁸ ἡμᾶς γὰρ αὐτὸ τοῦτ' ἀποκτείνει, φίλοι,/ὥς μήποτ' ἄνδρα τὸν ἐμὸν αἰσχύνασ' ἀλῶ,/μὴ παῖδας οὐς ἔτικτον· ἀλλ' ἐλεύθεροι/παρρησίᾳ θάλλοντες οἰκοῖεν πόλιν/κλεινῶν Ἀθηνῶν, μητρὸς οὐνεκ' εὐκλεεῖς.

⁵⁹ *Hipólito*. Tradução: VIEIRA, 2011, p. 51

na tragédia que celebram essa característica atribuída a um cidadão na democracia, ela também aparece carregando seu lado negativo, como em *Orestes*.

Em termos gerais, a *parrhêsía* se refere à relação entre o falante e o que ele tem a dizer, e nesse tipo de relação o falante se expressa claramente, sem recursos retóricos encobrindo sua fala. Além disso, o comprometimento envolvido na *parrhêsía* é ligado a uma determinada situação social, uma diferença de status entre o falante e a audiência, ao fato de o falante dizer algo perigoso que representa risco para si. Nesse sentido, um rei ou tirano não pode usar *parrhêsía* porque ele não arrisca nada.

Foi possível constatar nesse breve delineamento de textos, que o status da *parrhêsía* causou preocupação quanto seu potencial prejudicial, mas ainda assim encontramos autores que, como afirmou Halliwell (2020, p. 116-7), atribuíam valor democrático positivo à *parrhêsía*, tanto quanto autores que demonstravam preocupações com possíveis abusos de seu uso. Se a tradição discursiva do século IV puder oferecer pistas das práticas discursivas do século V, junto com o que é possível extrair de Eurípides, podemos concluir que em geral havia uma preocupação em preservar as leis e os interesses da pólis.

Como vimos, o termo *parrhêsía* foi amplamente usado na antiguidade até o início da idade média. Para fins de esclarecimento, um levantamento foi feito das ocorrências da palavra *parrhêsía* em textos gregos. Como se pode notar na tabela em anexo, a janela temporal em que a *parrhêsía* foi usada é imenso, por volta de mil anos, e ao longo desse período o termo possui conotações das mais diversas, desde os significados ambíguos dos textos poéticos do século V a.C., seu desdobramento nos textos filosóficos que lhe conferem a dimensão do cuidado de si, até os textos patrísticos do século a partir do século III d.C.⁶⁰.

Os dados encontrados apontam o uso do termo desde o século V a.C., em Eurípides, até o século VI d.C., na obra *Historia Arcana* de Procópio de Cesareia. O escopo dessas ocorrências é vasto e por questões de viabilidade não foi analisado todo o período mencionado, restringindo-se apenas aos séculos V e IV a.C. Essa delimitação foi feita por ser o espaço de tempo que abarca as mais antigas ocorrências da *parrhêsía* nas tragédias, além de ser o período em que Aristófanes escreveu suas peças. Ademais, é quando temos também parte considerável

⁶⁰ Segundo Foucault (1982), a noção de *parrhêsía* na espiritualidade cristã do século IV-V diz respeito a duas formas de dizer a verdade em si mesma, que seriam tanto a obrigação de manifestar essa verdade, e a obrigação de dizê-la. Nesse texto o autor traça um panorama de como essa concepção no cristianismo primitivo se desenvolveu até seu florescimento nos séculos XVI e XVII. Ademais, nas conferências de 1983 o autor aponta o sentido pejorativo de *parrhêsía* nesse contexto abarca a oposição à disciplina do silêncio, ou como um obstáculo ao requisito de silêncio para a contemplação de Deus.

de ocorrências em textos filosóficos e retóricos. No caso desses últimos, não chegou até os dias de hoje os textos retóricos do século V, o que temos são os discursos de Demóstenes, Ésquines e Isócrates com diversas ocorrências do termo *parrhêsia*, exemplificando seu uso no contexto jurídico no século IV.

Das ocorrências do termo relativas ao século V, temos apenas os registros encontrados em Eurípides e Aristófanes. No caso do tragediógrafo, são sete ocorrências contra uma única na comédia antiga. As tragédias são *As Bacantes*, *Orestes*, *Hipólito*, *Electra*, *As Fenícias* e *Íon*. Na comédia, apenas nas *Tesmoforiantes* foi empregado o termo *parrhêsía*.

Para além do drama grego, no século IV já abunda o uso da palavra. Em Platão foram encontradas dezesseis ocorrências, sendo que seis estão presentes só nas *Leis*. Os outros diálogos contemplados são a *República*, *Fedro*, *Banquete*, *Górgias*, *Clitofon*, *Laques*, e a carta 8. No âmbito do discurso retórico, é em Demóstenes que encontramos o maior número de ocorrências. Em Plutarco, apenas na obra *Quomodo adulator ab amico internoscatur*, temos 64, fora dezenas de ocorrências no restante de sua obra. No autor mais tardio que menciona *parrhêsía*, Procópio de Cesareia, temos as obras *de Bellis* e *Historia Arcana*.

CAPÍTULO II - O teatro cômico e a política

Neste capítulo, apresento um quadro geral sobre o lugar da comédia em Atenas no período clássico, depois demonstro como a relação da comédia grega com a política é entendida nos debates pertinentes cujos pontos de vista concordam mais ou menos com o enfoque político da comédia. Também explico a subsequente discussão acerca da seriedade das intenções do poeta cômico por trás das peças. Após expor os argumentos, estabeleço a linha de pensamento adotada neste trabalho, necessária para esclarecer o contexto no qual a *parrhêsía* se desdobrou. Partindo do conceito de *parrhêsía*, pretendo articular a prática do discurso velado para argumentar sobre a dimensão política da peça *As Tesmoforiantes*, abrindo o caminho da discussão no capítulo III.

2.1 A comédia na Atenas Clássica

O teatro grego teve sua origem em festivais religiosos em homenagem ao deus Dioniso. Foi a partir dos ditirambos e cantos fálicos, respectivamente, que a tragédia e a comédia se consolidaram. Dentre os vários festivais dramáticos de Atenas, era nas Leneias e nas Grandes Dionísias que ocorriam competições dramáticas em que tragédias e comédias eram produzidas e competiam pelo primeiro lugar. Seguindo os termos de Aristóteles, em sua *Poética*, a poesia trágica e cômica recebem diferentes atribuições de acordo com o respectivo objeto de imitação. A comédia é considerada um gênero inferior por sua imitação da ação de homens de má índole, em comparação com a tragédia e a épica, gêneros superiores, que em geral imitam homens iguais ou melhores⁶¹ (1449a).

As Leneias ocorriam no mês que corresponde aproximadamente a janeiro, e esse era um festival restrito ao público ateniense em decorrência das dificuldades de acesso apresentadas pelas condições climáticas da época do ano somadas aos obstáculos topográficos que juntos constituíam uma complicação natural para a mobilidade entre as cidades gregas.

Já as Grandes Dionísias, que ocorriam por volta do mês de abril, eram abertas ao público onde estavam também presentes aliados de Atenas. Essa diferenciação levanta alguns questionamentos acerca do tipo de peça cômica que era produzida em cada festival, considerando seu público. O primeiro deles está relacionado ao tipo de conteúdo abordado nas

⁶¹ *Poética*. Trad. SOUZA, 1994, p. 109.

peças. Em um festival como as Grandes Dionísias, aberto ao grande público, nota-se em geral que nas comédias sobreviventes há escassez de referências políticas explícitas⁶².

2.2 O tema político nas comédias

A política na comédia é um debate antigo nos estudos clássicos, que ao longo dos anos vem ressignificando suas visões com a mudança das perspectivas a respeito da comédia satírica e suas relações com a cidade, a política e a sociedade. Muitos estudos pertinentes foram publicados nos últimos vinte anos, seja retrabalhando questões propostas por estudiosos na primeira metade do século XX, seja propondo novas abordagens. Contudo, faz-se necessário diferenciar a moderna acepção de “político” daquilo que os gregos entendiam como tal.

Christian Meier (1990, p. 13) aponta que o sentido de “político” para os gregos dizia respeito a tudo o que era relativo à pólis, ou cidade, portanto, ao que se referia à comunidade cívica, em oposição ao que é privado, pois a noção de político remete àquilo que é comum a todos. O conceito remetia tão fortemente ao sentido de cidade que significava o oposto de “despótico”, e nesse sentido se opunha a qualquer forma de governo que aluda a poucos governando a maioria.

Ao longo dos séculos, com as diferentes relações que se estabeleceram entre o povo e o Estado, a noção de “político” se ressignificou. Com isso, essa concepção tomou outras formas, que não mais abarca apenas os assuntos relativos à cidade, então resumidamente, sobre os diferentes entendimentos do “político” atualmente, podemos considerar que

Nós agora alcançamos circunstâncias em que o mundo político, uma vez tão bem estruturado, com divisões precisas entre estados e entre assuntos internos e externos, é entrecortado por uma gama de forças políticas intencionais e efetivas que não são, elas próprias, estados, e cujas atividades não estão, de maneira óbvia, confinadas dentro de estados individuais⁶³ (MEIER, 1990, p. 18, tradução minha).

Portanto, uma vez existindo forças que mesmo não se autodenominando políticas, exercem algum tipo de influência de modo a dividir contrariamente posições sobre determinada

⁶² Em *Acarnenses*, Aristófanes se gaba por Cléon não poder processá-lo novamente porque caluniava a cidade na presença de estrangeiros. É possível inferir que na peça anterior, *Babilônios*, perdida em sua íntegra, foi apresentada no festival das Grandes Dionísias pela referência aos estrangeiros.

⁶³ “We have now reached a state of affairs in which the political world, once so neatly structured, with clear-cut divisions between states and between internal and external affairs, is crisscrossed by a plethora of purposeful and effective political forces that are not themselves states and whose activities are not obviously confined within individual states”.

questão, elas agem politicamente. Nesse sentido, é clara a diferenciação entre a noção grega de “político” do que ocorre na modernidade. Para eles, questões de outras esferas não diziam respeito ao político, apenas os assuntos relativos à pólis.

Em linhas gerais, o tema da política na comédia antiga pode ser compreendido de duas maneiras. A primeira busca compreender a *política do poeta*, ou seja, seu alinhamento dentro do sistema político da época, que se dividia entre os democratas e os oligarcas. Nesses estudos sobre posicionamento político, os autores fazem um paralelo com as polaridades políticas contemporâneas que pode incorrer em anacronismo ao tentar estabelecer uma ligação entre as oposições de conservadorismo e liberalismo com os posicionamentos políticos divergentes da Atenas clássica, mas ser de pouca relevância para esta dissertação, esse tópico não será abordado em profundidade⁶⁴. A segunda abordagem gira em torno de análises de temas trabalhados nas peças que possuam referências políticas, a voz do poeta, intenções políticas, em suma, abordam a *política na comédia*. Aqui entram, por exemplo, os estudos que debatem a natureza política de *As Tesmoforiantes*, uma linha com a qual o presente trabalho se identifica.

Apesar das diferenças em perspectiva de estudo, é consenso que a sátira na comédia é um aspecto complexo de se analisar, pois é quase impossível determinar qual a real visão política desses poetas cômicos, se devemos ou não as levar a sério e, em caso positivo, quando fazer isso. Além do mais, o entendimento de uma peça está ligado ao seu contexto de produção, portanto é contraproducente isolar elementos para então buscar significados. Um dos motivos são os personagens que fazem a mediação da sátira cômica, podem ou não estar se passando pela voz do poeta cômico. (ROSEN, 2020, p.11)

Apesar de alguns autores aceitarem a premissa de que há algum tipo de intenção séria inserida no texto cômico, ainda assim, tanto a distância desse texto quanto a impossibilidade de acesso à performance original significam, para o pesquisador moderno, uma eventual perda das nuances do que tornava algo engraçado, e essa análise da comédia parte então da percepção moderna do que é cômico. Malcolm Heath (2007, p.2) propõe uma maneira de tentar contornar esse obstáculo ao usar evidências externas aos textos cômicos como uma espécie de controle ao contrapô-las com determinadas passagens. Certamente não é possível efetuar essa verificação em todas as ocasiões, pois acontece de algum fato ou personagem ser mencionado apenas em um texto cômico, e, portanto, a referência se torna obscura e difícil de

⁶⁴ Keith Sidwell (2009) explora o tema da agenda política de Aristófanes, argumentando que o autor se alinha com as ideias democráticas, e não com as de cunho conservador, oligárquico.

ser analisada. Na teoria, a proposta inicial de Heath satisfaz algumas demandas de quem pesquisa comédia e política. Na prática, contudo, a dificuldade de propor uma leitura política dos textos cômicos é justamente a escassez das tais evidências externas com as quais os textos cômicos seriam contrapostos.

Em *As Tesmoforiantes* há referências políticas obscuras, algumas que só aparecem nesse texto. Porém, ainda é possível encontrar algumas evidências externas que serviriam de controle, como fatos mencionados por Tucídides na *História da Guerra do Peloponeso* e outras evidências externas que podem ser esclarecidas em outros contextos.

A respeito do conteúdo político presente nas peças, há que se considerar primeiro como funcionava o ato de criticar ou zombar alguém. Como foi explicitado no capítulo anterior, não havia nenhum tipo de legislação específica que protegesse o livre falar de quem quer que fosse. Contudo, isso não significa que um cidadão poderia falar o que bem entendesse sem consequência alguma. Existiam algumas leis que regulavam os cidadãos para coibi-los de cometer *aporrhêta* [ἀπόρρητα], ou acusações impronunciáveis. Os poetas cômicos deveriam evitar zombarias com acusações absolutamente proibidas nas peças, que são: chamar alguém de covarde⁶⁵, evitar o serviço militar, ser matricida ou parricida, ter dívida pública, ser uma prostituta, dentre outros. Era grave fazer uma falsa acusação, mas não porque a lei se preocupava em proteger o indivíduo, e sim porque prejudicava os interesses da cidade. É possível afirmar que a autocensura dos poetas cômicos possui um papel ativo na reprodução de “regras sociais não escritas” tendo em vista que não existem acusações de assassinatos, impiedade, aspirações à tirania e maus-tratos dos pais nos textos e fragmentos das peças que sobreviveram (HENDERSON, 2020, p. 47-8).

A sátira política não era um elemento tradicional da comédia antiga. Era um gênero em essência popular e carnavalesco, que embora trouxesse a zombaria como um elemento comum, passou a deixar a faceta do carnavalesco um pouco de lado, uma vez que passou a se alinhar com questões políticas contemporâneas. Isso se deu no mesmo período em que as comédias passaram a ser produzidas apenas para audiência de atenienses nos festivais das Leneias por volta de 440 a.C., momento em que foi passado o primeiro decreto anti-cômico do qual se tem notícia. Esse período coincidiu com a invasão de Péricles à ilha de Samos, fato que

⁶⁵ Parafraseando o termo “ῥίψασπις”, chegaríamos a “aquele que joga o escudo”, pois tal feito era repudiado e pesadamente punido, quando um ateniense abandonava a batalha e “jogava o escudo”.

piorou as relações de Atenas e mais tarde levou à Guerra do Peloponeso (HENDERSON, 2020, p. 52-3).

Desde o florescimento da democracia na metade do século V a.C., a sátira de cunho político levou um tempo até se tornar explícita. Henderson elabora uma divisão das sátiras políticas segundo a qual as comédias obedeciam a uma ordem cronológica desde seu primórdio, que inicia com as peças da categoria de ênfase mítica. Essa época, que vai de 431 a 429, compreende três peças de Crátino - *Nêmesis*, *Plutoi*, *Dionisalexandre* e uma de Hermipo - *Moirai*, cuja característica principal é o uso de referências míticas para representar figuras políticas. Esses comediógrafos teriam se apropriado de um tipo de comédia famoso no período, a comédia-mito, que possuía predileção por temas da Guerra de Troia.

Na primeira fase, a sátira ocorria de maneira indireta através de simbolismo e alegorias míticas. Após a Guerra Sâmia, apenas muitos anos depois Crátino e Hermipo introduziram a sátira política de modo a criticar Péricles tanto por sua vida privada como sua conduta política na vida pública. No caso da peça *Dionisalexandre* de Crátino, a alegoria ocorreu através de mitologia relacionada à Guerra de Troia. Na peça, Dioniso se disfarçou de Páris no Julgamento, em que Péricles foi “transformado em piada de maneira bastante convincente por dedução (ênfase⁶⁶) por levar os atenienses à guerra” (T1 de Crátino apud Henderson, 2020, p.53). Após esse período das alegorias míticas, as comédias passaram por um período de transição que coincidiu com a morte de Péricles em 429 e o surgimento de líderes como Cléon.

A próxima categoria de sátiras é denominada “transicional”, e nela constam, em sua maioria, peças de Aristófanes. Vai desde 426 até 421, quando foram encenadas as peças de Aristófanes *Babilônios*, *Acarnenses*, *Cavaleiros e Fazendeiros*, *As Vespas* e *A Paz*; de Êupolis, *Cidades* e *Marikas*. Com exceção de *As Vespas* e *A Paz*, as outras traziam referências diretas ao demagogo Cléon, enquanto *Marikas*, a Hipérbolo. Aristófanes teria então liderado esse grupo de poetas da nova geração, e as peças *Babilônios* e *Acarnenses* ainda possuiriam algo da alegoria mítica e ênfase — Dioniso visitando Atenas no caso da primeira, e a estrutura semelhante à peça *Télefo*, de Eurípides, no caso da última. Após esse período, é apenas em

⁶⁶ Ao citar o fragmento de Crátino, Henderson chama atenção para o fato de que se tratava de um recurso de ênfase o que no texto é colocado como dedução. A ênfase, como colocada por Henderson em sua categorização de comédias com teor de sátira política, diz respeito ao caráter alegórico de suas referências, alcançado por ênfase mítica. No exemplo da peça em questão, a referência indireta a Péricles havia sido feita por meio da personificação de Páris feita por Dioniso, traçando um paralelo entre o advento da Guerra de Troia pelo ato de Páris e a culpabilização de Péricles por também ter trazido guerra para os atenienses.

Cavaleiros que Aristófanes produz sua primeira peça política sem alegoria mítica. O personagem Cléon-Paflagônio é um escravo, mas também não é explícito.

A última categoria é a “explícita”, que vai de 420 até 402 e compreende a maior quantidade de peças das três categorias. Ela se caracteriza pelo emprego de sátira política direta, sem recursos que suavizassem seu propósito. As peças de Aristófanes presentes nessa categoria são *Lisístrata* e *As Rãs*, além de outros comediógrafos, como Platão, com as peças *Pisandro*, *Hipérbolo* e *Cleofonte*; Hermipo com *As Vendedoras de Pão*, Êupolis com *Demos*; Arquipo e Theopompo com *Rhinon* e *Teisamenus*, respectivamente, e há forte indicação de que essas últimas satirizavam os políticos de mesmo nome.

É válido mencionar que, quando houve o golpe oligárquico, as comédias-mito ressurgiram, permanecendo nos palcos até o próximo período de ameaça à Democracia representado pela Macedônia, até a próxima oligarquia de 322. Nesse sentido, as comédias-mito não foram populares ao mesmo tempo que as comédias de sátira política (HENDERSON, 2020, p.55)

Algumas das peças citadas acima são indicadas pelo autor como referências “categóricas”, - *As Vespas*, *Cidades*, *A Paz*, e *Lisístrata*, ou seja, não nomeiam um alvo em específico, mas fazem sátira política de maneira mais generalizada. Henderson afirma que as peças com engajamento político tanto do século V quanto do IV surgiram em momentos de reação populista - em específico, momentos em que a elite estava eclipsada e políticos populares ascenderam.

Em linhas gerais, para Henderson, a comédia satírica possui teor político consistente “de direita” e que se as evidências dependessem exclusivamente da comédia, não saberíamos, por exemplo, do contexto turbulento de 411 a respeito do golpe oligárquico. O autor levanta a hipótese de censura ser a causa da falta de sátira criticando a “direita”, mas logo a descarta como sendo “bastante improvável” baseado no argumento de que se houvesse existido algo como comédias nesse teor, os estudiosos de Alexandria teriam registrado de algum modo essas peças.

Apesar de o termo “direita” não ser amplamente usado por outros autores por recair em anacronismos, Henderson levanta um ponto a respeito das referências políticas que deve ser comentado. Ele afirma que as comédias envolvidas em assuntos políticos possuíam um caráter “direitista” e por isso, em épocas de ascensão dos políticos populistas, existiam tantas

sátiras políticas a essas figuras. Como esclarecimento, Henderson cita o ano de 423, em que não havia uma figura política populista como Cléon, e o mesmo já se encontrava em esquecimento, os alvos dos ataques na comédia eram Sócrates e Eurípides.

Nesse sentido, o trabalho de Henderson é determinante ao oferecer uma nova perspectiva ao entendimento das comédias a partir da classificação proposta, apesar de designar espectros políticos contemporâneos na comédia antiga. Ele julga a ausência de referências à expedição da Sicília e ao golpe oligárquico ou à oligarquia de modo geral como conivência a esse tipo de regime. No entanto, devemos considerar a possibilidade de referências implícitas, que serão analisadas em *As Tesmoforiantes* no Capítulo III, como forte indicação de críticas às movimentações políticas de cunho oligárquico, e a subsequente censura.

2.3 A política de Aristófanes e a política em Aristófanes

Dentro da discussão sobre intenção política, os posicionamentos dos autores variam. Há os que consideram a existência de críticas com a intenção de influenciar a política ateniense, ou seja, com função de formar opinião da audiência ao chamar a atenção para aspectos da política da cidade e figuras públicas que eram alvo de piada nas peças. Já outros consideram que o teatro cômico não tinha a intenção de causar impressões na audiência para além do que acontecia no anfiteatro, ou seja, sem reais intenções de influenciar politicamente.

Para melhor compreensão desse tópico, abordarei as principais análises sobre o tema político na comédia de Aristófanes de modo a compor um panorama de como o teatro e a política se relacionavam, seja pela possibilidade de o teatro influenciar na decisão política do espectador ao exercer uma função de formação cívica do cidadão, seja a política influenciando a produção teatral e impondo algum tipo de censura. De modo geral, os autores diferenciam os tópicos da “política de Aristófanes” e da “política em Aristófanes”. O primeiro sentido evoca uma reflexão a respeito das intenções políticas do poeta, especificamente uma possível agenda política executada através das peças. A esse respeito, há estudos que discorrem sobre o tema da ideologia em Aristófanes, como os de David Konstan (1995) e Keith Sidwell (2009), ambos argumentando que o poeta cômico promovia uma agenda política como apoiador das ideias democráticas, não dos oligarcas conservadores. Já a “política em Aristófanes” abarca os estudos que deixam de lado o foco em interpretar possíveis intenções do comediógrafo a respeito de agenda política própria, e debatem como a obra dele reflete os acontecimentos contemporâneos ao autor.

Konstan (1995, p.5-6) faz uma leitura ideológica de Aristófanes, evidenciando que aborda o autor a partir da teoria crítica, em que se põe em destaque as tensões de cunho social (como classe, gênero e status) e as contradições que ocorrem em um texto literário. Na visão do autor, a unidade estética não é o elemento ideal de um texto, a unidade é fruto de um esforço ideológico, isto é, na análise feita por Konstan nos textos de Aristófanes - e Menandro, contradições ocorrem no processo de construção do texto cômico, mas a intenção do autor não é apontar falhas nos comediógrafos, e sim mostrar a coesão que existe no texto fruto de um “trabalho ideológico” - o texto engloba diferentes valores, mas que juntos formam a unidade do texto. Segundo o autor, essa é a premissa de acordo com a qual as comédias se estruturam, e não a provocação pura e simples do riso. O processo de unificação se dá uma vez que o texto literário traz sinais que indicam as tensões supracitadas, cuja tarefa de decodificação do material ficaria a cargo do crítico que iria organizar as contradições aparentes para então alcançar a unidade.

E não é como se os poetas não tivessem a intenção de provocar o cômico em detrimento de uma agenda política ideológica, mas era por meio da comicidade que eles exploravam as tensões sociais, as contradições que surgiram à medida que o absurdo era exposto e o riso era provocado às custas de convenções e personagens ridicularizados. O autor considera que enquanto as peças são políticas no sentido de “interferir em processos de produção ideológica, elas não tinham necessariamente uma mensagem ou conselho à audiência” (KONSTAN, 1995, p.6).

Definir a política de Aristófanes faz parte de um impasse metodológico resultante na impossibilidade de se afirmar o que quer que seja sobre as intenções de um poeta cômico. Em linhas gerais, nas palavras de Konstan, as inconsistências dos textos sinalizam a camada de tensão ideológica neles presente, que também se manifesta de forma imprevisível.

Apesar de o autor direcionar seu estudo da política em Aristófanes sob o ângulo da utopia de igualdade nas peças *As Vespas*, *As Aves*, *Lisístrata*, *As Rãs* e *Pluto*, sua leitura do cômico como expositor das tensões sociais ressoa com a leitura da comédia adotada neste trabalho, a partir da análise da *parrhêsia* do poeta em sua dimensão política.

O estudo de Konstan expande o leque de possibilidades segundo as quais podemos interpretar as comédias antigas, assim como Keith Sidwell (2009) analisa o que ele considera as peças principais de Aristófanes, com o intuito de demonstrar a tese de que Aristófanes e seus

rivais faziam parte de facções políticas opostas e as sátiras presentes nas peças eram usadas pelos respectivos poetas para se atacarem mutuamente e cada um deles promover sua própria agenda política.

Em um primeiro momento de seu estudo, ele analisa em profundidade a parábase de *As Nuvens* junto com evidências externas - outros textos para além das comédias que fornecem informações possíveis de cruzar com o que é dito no texto cômico - e oferece a apresentação de quatro categorias a partir das quais seria possível estudar o comprometimento político de Aristófanes nas comédias. A primeira envolve a “orientação intelectual”, retomando as críticas contra Sócrates e os sofistas; depois a “rivalidade poética”, que em essência teria um cunho político; o “posicionamento político”, trazendo em lados opostos Hipérbolo e o demagogo Cléon contra o conservadorismo do grupo representado pelos *Cavaleiros*; por último, o “uso de caricatura disfarçada” (SIDWELL, 2009, p.27).

Analizando as peças cronologicamente, o autor busca mostrar uma ação consistente do poeta em adotar um ponto de vista político e a forte rivalidade principalmente com Êupolis, que culminou na peça *As Rãs* como “radicalmente democrática” (p.30) São as peças de Aristófanes produzidas durante a Guerra do Peloponeso que o autor analisa, e *As Tesmoforiantes* recebe uma breve análise no capítulo em que Sidwell analisa essas peças para relacioná-las com as contradições presentes na parábase de *As Nuvens*, sempre levando em consideração um delineamento político dessa última, que nortearia a análise das demais.

Sidwell propõe uma reinterpretação da parábase de *as Nuvens*, em sua versão revisada, para questionar a visão estabelecida de que, em termos políticos contemporâneos, Aristófanes estava no espectro da “extrema direita” da política ateniense. Em seu estudo, o autor argumenta que o contexto somado a evidências parcas e negligenciadas apontam para o contrário, para o espectro democrático. Ele ainda considera a rivalidade política entre Aristófanes e Êupolis, mas por razões diferentes, baseada nos ataques de um ao outro. Sidwell considera, como já foi mencionado, a metacomédia como método satírico para subverter a dinâmica de hostilidade. Em um primeiro momento, Aristófanes soa paradoxal ao criticar seus rivais por usar determinados artifícios em suas comédias uma vez que ele mesmo os usa. Nesse sentido, Sidwell então reexamina essa passagem e sugere que o mecanismo da subversão encontra eco na obra do comediógrafo. Por se tratar de uma versão revisada, contém evidências de artifícios cômicos usados por Aristófanes que teriam tornado a peça mais popular (criticados por ele e amplamente usados por seus rivais, os “homens vulgares”). Sidwell sugere que isso

não recairia necessariamente em contradição ao criticar mecanismos que ele mesmo usa se o intuito também for de autopromoção, e a causa disso seria a paródia de Êupolis, permitindo assim compreendermos melhor as acusações de plágio, que aparecem no fragmento de Crátino 213, de colaboração, em Êupolis fr. 89 e réplica, em *As Nuvens*, v. 554. Segundo o autor, a justificativa maior para a paródia se dá na medida em que é necessário conservar as similaridades com o veículo da paródia, até mesmo sua voz (SIDWELL, 2009, p. 19).

O ponto de partida da sua investigação é a metacomédia que permeia as referências entre as peças, isto é, Sidwell chama de metacomédia a reutilização de forma intencional de material cômico de comediógrafos rivais como um modo de “identificar o que agora deve ser entendido como uma batalha política entre Aristófanes e Êupolis” (p.30).

Em *As Tesmoforiantes*, por exemplo, Sidwell concorda que há intenção política na peça, mostrando como alguns elementos podem ser considerados referência metacômica que resgatam uma linha de raciocínio que vem de outras peças. Um desses casos é um personagem se travestindo. Sidwell diverge da constatação de Austin & Olson (2004, p. xxxii), na qual os autores afirmam que esse fato apenas representa um debate acerca das diferenças entre os gêneros. Para Sidwell, a discussão vai mais além na medida em que as mulheres destinadas a maior papel na sátira representariam “as forças antidemocráticas que no momento acometiam a cidade” (p.271). Além do mais, o autor estabelece uma ligação metacômica entre *As Tesmoforiantes* e certos pontos estruturais em *Acarnenses*, esta última uma peça que traz notáveis referências políticas e críticas a figuras públicas.

Essa visão é contraposta por outros autores, que discordam das tentativas de atribuir a Aristófanes uma agenda política ou até mesmo que suas críticas tinham a intenção de serem levadas a sério. O segundo tópico é mais amplo e compreende diversas discussões sob mais de um aspecto, incluindo o tema da *parrhêsia* e estudos sobre censura na comédia.

Neste trabalho, adotaremos a premissa de que há nos textos das comédias críticas assertivas à política da época, que variam em grau a depender da década em que foram escritas, dialogando com diferentes períodos da Guerra do Peloponeso. Não será discutida a questão de agenda política nem interpretações a respeito das tendências ideológicas de Aristófanes, pois foge do escopo deste trabalho⁶⁷. O que concerne a esta dissertação é evidenciar a intenção

⁶⁷ Há estudos recentes explorando a relação entre Aristófanes e a política em Mhire e Frost (2014). A temática é uma teoria política de Aristófanes, ressaltando o papel do poeta como educador cívico. Os capítulos presentes nesse estudo abrangem a maior parte das peças de Aristófanes, e têm por objetivo explorar a faceta de Aristófanes

política de Aristófanes nas *Tesmoforiantes* ao analisar o texto pelo viés do uso de *parrhêsia*, assim como o próprio poeta como *parrhesiasta* ao produzir tal peça no delicado contexto político em que se encontrava, tanto pela ameaça de golpe oligárquico quanto o momento de tensão bélica entre Atenas e Esparta.

De modo geral, Aristófanes pode ser considerado um poeta político tanto pelos temas que perpassam sua obra, a exemplo da discussão de questões contemporâneas ao poeta, quanto pela relação com a Atenas do século V a.C. em seu processo de organização como sociedade. Esse processo inclui a interação com outras cidades e sociedades, as ideologias por trás dos valores cívicos. E esses elementos, por sua vez, podem ser encontrados em diferentes níveis nas peças de Aristófanes.

Em contrapartida, a tese principal de Heath (2007) é que a comédia de Aristófanes não tinha por objetivo influenciar a política fora do escopo do teatro e, portanto, não era política. O autor critica a interpretação de outros especialistas, os quais atribuem a Aristófanes uma intenção séria por trás de suas comédias. A análise de Heath sobre a relação de Aristófanes com o papel do poeta como conselheiro, os ataques pessoais, o tratamento de temas como riqueza e pobreza e o poder do povo embasam esse ponto de vista.

Em sua proposta de entendimento das comédias, Heath critica as abordagens mais recentes que tratariam os temas políticos das peças tão somente como parte da estrutura literária do texto. O autor afirma que a função comunicativa do texto deve ser considerada uma vez que é necessário conhecimento da audiência à qual os textos se dirigiam, já que eles provocariam alguma resposta dessa audiência. Essas questões levariam, então, a uma discussão sobre a intenção política de Aristófanes.

Esse tópico apresentaria dificuldade ao especialista moderno por não ser possível deduzir, tal como o texto se mostra, o tom ou o sentido de alguma alusão, quando elas são identificadas. Esses significados provenientes da fantasia e da distorção seriam compreensíveis apenas aos que conheciam as convenções de determinado gênero cômico, e que constituem uma "barreira interpretativa" para quem não estava naquele meio. (HEATH, 2007, p. 2)

como um pensador político. Essa abordagem claramente se alinha à daquele grupo de trabalhos que enfatizam a existência de agenda política. E Henderson (2002) comenta sobre o dom persuasivo dos poetas cômicos antigos, defendendo que havia também a intenção de Aristófanes de promover uma agenda política, já que a comédia em si seria uma arma do governo do demos. Esse trabalho é criticado por Rosen (2020, p. 11) como um exemplo de estudo recente em que os autores ainda insistiam em falar na "política de Aristófanes".

Heath então sugere que seria necessário um aparato de controle para medir essas particularidades de tom e ironia, provenientes de evidências externas à peça. Essas indicações seriam indicativas do contexto em que a peça foi escrita e produzida, restrições tanto ao poeta quanto à audiência, a fim de apontar as intenções do poeta e a recepção da audiência.

As *Nuvens* é a primeira peça que Heath analisa. Contradizendo outros autores, ele afirma que a peça não possui intenção de influenciar questões políticas fora do teatro, no que concerne às ideias sofistas ou ataques a Sócrates, e apresenta evidências que corroboram com seu argumento.

Em primeiro lugar, Heath mobiliza *A Apologia de Sócrates* para mostrar que o filósofo trata Aristófanes em bons termos. Nas passagens 18-19, em que Sócrates aponta seus acusadores em dois grupos, sendo que no segundo, o dos acusadores mais remotos, um poeta cômico seria responsável por macular a reputação de Sócrates⁶⁸.

Mais adiante, Aristófanes é nomeado como tal poeta. Segundo Heath, Platão está fazendo uma distinção implícita entre Aristófanes e os acusadores distantes de Sócrates. O autor sugere que Platão se refere à comédia naquele ponto porque a maneira como Sócrates havia sido retratado por Aristófanes tivera o efeito descrito, portanto, Heath conclui que se peças como as *Nuvens* foram escritas com essa intenção, as palavras na *Apologia*, por sua vez, não representariam uma atitude hostil de Platão em relação a Aristófanes.

Outra possibilidade levantada por Heath é que Platão procurou desacreditar as acusações insinuando que muito do que Sócrates foi acusado era baseado em invenções do texto cômico. Heath junta que para essa ter sido a intenção de Platão, seria necessário aceitar que o que é dito na comédia seria levado a sério fora do contexto teatral, e a *Apologia*, por conseguinte, se mostra um texto inconclusivo. No *Banquete*, Aristófanes é apresentado em relações amigáveis com Sócrates. Heath reforça que a verossimilhança não sairia prejudicada pelo esforço de Platão em mantê-la. Apesar desse episódio narrado muito provavelmente ser fictício, existem fatos que corroboram com a presença de Aristófanes nos círculos socráticos. Apresentados os argumentos acima, Heath conclui que os ataques pessoais a Sócrates na peça

⁶⁸ 18c-d: “Além do mais, constituem legião os detratores que, anos a fio, lançaram contra mim sua invectivas, sem contar que vos falavam quando vos encontráveis em idade de acreditar em tudo, por ainda serdes crianças – alguns já seriam adolescentes – desfechando seus ataques na ausência do acusado, que nunca teve defensor. O mais absurdo é que ninguém os conhecia nem podia nomeá-los, salvo a hipótese de entre eles haver certo fazedor de comédias.” 19b: Como num processo regular, precisarei apresentar-vos o teor da acusação: Sócrates erra por investigar indevidamente o que se passa em baixo da terra e do céu, por deixar bons os argumentos ruins e também por induzir outros a fazerem a mesma coisa. Cifra-se mais ou menos nisso a acusação. Proposições desse jaez vós mesmos vistes na comédia de Aristófanes [...]”. *Apologia de Sócrates*. Tradução: NUNES, 1980, p.44-5.

não apontam necessariamente para uma hostilidade fora do teatro, e não há uma evidência externa contrária a isso.

Quanto à peça *Cavaleiros*, no que concerne a influência das críticas de Aristófanes a Cléon para além do teatro, Heath sugere que a audiência havia sido capaz de não as levar tão a sério a ponto de mudar de opinião, já que pouco tempo depois de Aristófanes ter ganhado o primeiro lugar com *Cavaleiros*, Cléon foi eleito general. De acordo com o autor, seria o mesmo tratamento em relação a *As Nuvens* e os ataques a Sócrates, que também não possuiriam a força necessária para influenciar a opinião da audiência.

Em *Acarnenses*, a discussão das intenções sérias gira em torno da associação feita entre o personagem Diceópolis e Aristófanes. Essa ligação através da quebra da ilusão dramática, em que o poeta "fala" através do personagem é uma técnica cômica bem difundida, usada para efeito cômico, porém Heath sugere uma possível intenção além da cômica ao interligar essa associação com as preparações do discurso de defesa de Diceópolis, mas logo descarta as referências como alusões burlescas a Eurípides. Em seguida, a identificação com o poeta reaparece quando Cléon é diretamente mencionado, na passagem em que Diceópolis desdenha que Cléon não poderia mais acusá-lo de maldizer a cidade na presença de estrangeiros.

Apesar de Heath fazer parte do grupo de pesquisadores que tendem a não considerar totalmente as intenções políticas na Comédia Antiga, seu estudo fornece contribuições em termos metodológicos para a análise das comédias, além das interpretações que o autor dá a certas questões, como a tensão entre Aristófanes e Sócrates, a partir desse método proposto. Feito um delineamento do estudo do autor, procuramos demonstrar uma questão metodológica pertinente que será utilizada na análise desse trabalho, o uso das evidências externas às peças como controle de aspectos como a ironia, a recepção da audiência e a questão da censura.

Há também que se considerar a possibilidade de o tema da política em Aristófanes aparecer como uma oposição entre valores antigos a respeito da “boa” democracia, contra as ideias dos mais jovens que flertam com ideias a favor da oligarquia, como aponta Sommerstein. Nas peças analisadas pelo autor há uma divisão daquelas que apresentam um “programa político” de Aristófanes que ora mostra uma democracia alternativa, ora uma alternativa à democracia. Nesse último caso, um mundo fantasioso que tem seus problemas solucionados após a implementação de uma “monarquia absoluta” (2009, p.212). O autor sugere que

apresentar as soluções em uma configuração fantasiosa é utopia por parte de Aristófanes. É interessante notar a ausência de menção por parte do autor ao longo dessa discussão à peça *As Tesmoforiantes* quando ele discute as peças com tema político ou até mesmo a tensão política em Atenas e seu conflito com Esparta em 411 a.C. Apesar de ter sido um de seus artigos que anos atrás levantou a discussão sobre a datação de *As Tesmoforiantes* e as diferenças de tratamento de questões políticas entre as duas peças encenadas naquele ano, Sommerstein tende a considerar essa peça como apolítica.

Tratando em específico da censura na comédia, a *parrhêsía* é comentada por Stephen Halliwell (1991), que discute evidências do *status* especial da *parrhêsía* cômica e de algumas restrições políticas à liberdade de expressão na comédia, especificamente para a prática de ridicularizar uma pessoa fazendo referência direta a ela, a *onomasti komoidêin* [ὀνομαστί κωμοιδεῖν]. O autor fornece um panorama para compreender a Comédia Antiga por um viés histórico em que ele frisa a importância do contexto político da época, justificando o escopo e existência dessas restrições.

Também tomando como exemplo *As Tesmoforiantes*, Arlene Saxonhouse (2006) discorre sobre a noção de *parrhêsía* na comédia. Mas antes de adentrar na discussão referente à comédia, é importante ressaltar que a autora considera a *parrhêsía* como a prática democrática da “falta de vergonha”. Ao indicar uma separação com a tradição homérica da “vergonha”, ou *aidós*, na transição para o contexto da democracia ateniense, a *parrhêsía* abrange a igualdade ao rejeitar as hierarquias como nos tempos homéricos⁶⁹ e a expectativa de que o discurso falado revela a verdade, assim como a esconde. Em *As Tesmoforiantes*, as mulheres se reúnem em uma assembleia para chegar a um acordo sobre como acusar Eurípides por escrever peças que denigrem a imagem das mulheres⁷⁰.

Como essa representação as afetava na vida privada, elas decidem contra a vida de Eurípides. Ao mostrar o que as mulheres faziam quando estavam sozinhas a *parrhêsía* de Eurípides iria trazer benefícios à cidade ou contribuir para a opressão das mulheres que buscariam afirmar sua autoridade nas Tesmofórias? A partir dessa reflexão, a autora dá um exemplo da natureza ambivalente da *parrhêsía*, salientando o poder imputado ao dramaturgo, que tem a capacidade de manipular o que é ou não visto.

⁶⁹ Aqui, a autora se refere à história de Tersites, na *Ilíada*, que se intromete em uma reunião enquanto os reis deliberam sobre a guerra, e é agredido por um ofendido Odisseu por dizer o que pensa. Cf. Saxonhouse (2006).

⁷⁰ Ver na página 86 a passagem em que as acusações são proferidas.

Com uma perspectiva centrada no contexto social, a autora questiona o papel do discurso desvelado dos poetas, que teria consequências práticas na vida dos cidadãos e suas mulheres (SAXONHOUSE, 2006, p.138). O trabalho de Saxonhouse é um dos poucos que exploram *As Tesmoforiantes* sob o prisma da *parrhêsia* e como o poeta, a partir da posição de controle do próprio discurso, tem a possibilidade de afetar a vida pública e privada a depender do que ele escolher revelar. Apesar de não trazer a questão das intenções políticas do poeta como centro do debate, a autora explora como a manipulação de acontecimentos afetou a dinâmica da vida familiar do cidadão a partir do que é retratado em *As Tesmoforiantes*. No contexto desta dissertação, o trabalho de Saxonhouse oferece o aporte teórico necessário para compreender a dimensão social da *parrhêsia* e a dinâmica da revelação e encobrimento de fatos que afetam um grupo específico, as mulheres, excluídas de participação na vida civil, mas que ganham voz nessa peça por meio da transformação do espaço ritual em uma assembleia, tipicamente masculina.

Explorando as relações entre as concepções de livre expressão, David Konstan (2012) discute sobre o anacronismo ao se considerar a *parrhêsia* como um direito do cidadão nos moldes das democracias contemporâneas. O autor explica que um cidadão tinha a liberdade de falar na assembleia do mesmo modo que tinha a liberdade de ir e vir, pois isso era o que significava ser um cidadão ateniense. Escravos e estrangeiros, por sua vez, não possuíam essa mesma liberdade, eles não tinham *parrhêsia*. Ele aborda esse sentido político em *Hipólito*, mas esse trecho será comentado mais à frente. Logo em seguida o autor cita a única menção que Aristófanes faz do termo *parrhêsia*, em *As Tesmoforiantes*, em que o parente de Eurípides disfarçado de mulher pergunta se ele dispunha de liberdade para falar livremente entre as mulheres. Nesse caso não se depreende um sentido político, como em *Hipólito*, mas sim a franqueza para conversar entre amigos. Esse ponto também será abordado no capítulo III.

Andrew Hartwig (2015) oferece uma análise da *parrhêsia* sob a perspectiva da autocensura na Comédia Antiga, em que analisa dois casos em que poetas cômicos foram acusados de ferir os interesses do estado. O primeiro é a disputa entre Aristófanes e o político Cléon, e o segundo, um embate similar entre Filípides e o político Estrátocles.

Sua perspectiva está alinhada com a de Han Baltussen e Peter Davis, para quem a noção de *parrhêsia* na Grécia antiga era tanto política quanto social, e estava presente no contexto da assembleia e em escritos históricos e filosóficos. Nesses casos, seria muito mais uma questão de não ter impedimentos para falar livremente do que um direito do cidadão. Para

esses autores, a questão da censura e da liberdade de expressão é algo que não pertence só à esfera política, mas é também fruto de convenções culturais e sociais, que impõem limites ao que pode ser dito, seja nas interações a nível privado, seja na esfera pública (BALTUSSEN; DAVIS, 2015, p. 6).

Pressupondo que o poeta precisaria correr algum risco para exercer a autocensura, Hartwig analisa a disputa entre Aristófanes e Cléon, um político e demagogo que era alvo constante das críticas do comediógrafo, a partir da peça *Acarnenses* e fragmentos de *Babilônios*. O autor sugere que risco que os poetas corriam de sofrer repercussões ao ir além da chacota, adentrando o território da sátira política, teve como uma grande consequência a disparidade entre o conteúdo político das peças apresentadas nas Leneias e nas Grandes Dionísias, um fenômeno pouco explorado sob o viés da autocensura (HARTWIG, 2015, p. 19).

Não existe consenso sobre a legalidade dos ataques pessoais nas comédias, representadas nos festivais, que foram cometidos pelos poetas em relação aos cidadãos comuns, ou se o contexto dos festivais por si só era mais permissivo. Contudo, se por um lado afirmar a incerteza da seriedade de um poeta cômico ao retratar determinado conteúdo político conduz ao enfoque da poética de uma comédia política, por outro lado devemos considerar que essa visão pode excluir outras possíveis influências, como fatores históricos, jurídicos e políticos. É necessário salientar também que a comédia política não está isenta de controvérsia. No final do século V a.C., com Atenas em guerra, o festival das Grandes Dionísias passava por um período politicamente carregado, um contexto que teria influenciado o comportamento poético e atitudes públicas. Assim, como a Guerra do Peloponeso foi um período de muita turbulência política, esse contexto moldava as regras não-ditas do que podia ou não na comédia, evidenciando, assim, um conflito com os objetivos políticos de Atenas. Um exemplo é a evidência de uma censura temporária, de 440/39 a. C. até 437/6, que restringiu algumas formas de humor, como piadas sobre a Guerra Sâmia (p.20).

Apesar de alguns estudos considerarem detalhes sobre a disputa entre Aristófanes e Cléon um exagero, Hartwig argumenta que são esses mesmos detalhes que provam a autenticidade da disputa. Aristófanes reitera que a audiência foi testemunha do embate, apesar da indiferença da mesma. De acordo com Pelling (apud Hartwig, 2015, p.21), esses detalhes não poderiam ser inventados porque a audiência não entenderia a piada e Aristófanes ainda seria alvo das piadas de seus rivais.

A suposta ofensa de Aristófanes pode ser depreendida de *Acaruenses*, nos vv. 502-3, em que o comediógrafo diz: “[p]ois Cléon agora não me caluniará porque / maldigo a cidade enquanto estrangeiros estão presentes⁷¹” pouco antes de anunciar nos versos imediatamente anteriores que falará coisas terríveis e justas. Outras reclamações são a cobrança exagerada de impostos aos comerciantes e chantagem política com os aliados de modo a suborná-los para conseguir se livrar de processos. A represália por parte de Cléon foi iniciar um procedimento chamado *eisangelia*, ou impedimento, para Aristófanes, pela acusação de falar mal da cidade. Esse procedimento era usado para casos sérios de traição ou, como no caso de Aristófanes, para “quem realiza um encargo público e abusa de sua posição” (HARTWIG, 2015, p. 22).

O autor aponta a possibilidade de que Aristófanes teria sido irônico ao mostrar alívio por ter se livrado por pouco da condenação. Contudo, indica que isso não explica a atitude defensiva do comediógrafo em *Acaruenses* com relação à audiência, e sugere que deveria ser interpretada como irônica também.

A respeito dos festivais, Hartwig afirma que havia uma divisão deliberada sobre o conteúdo das peças. As comédias preservadas de Aristófanes que foram produzidas nas Grandes Dionísias evitam a predominância de temas políticos, a exemplo de *A Paz*, que apesar de aludir ao tratado de paz que Atenas faria com Esparta pouco depois do festival, não contém mais do que alusões a alguns políticos. Em 411 a.C., nota-se essa discrepância entre *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes*. Para o autor, se os dados dos festivais a que foram atribuídas estiverem corretos – assim como a provável datação de *As Tesmoforiantes*, temos o caso de uma peça cujo tema é um tratado de paz com Esparta (*Lisístrata*) para as Leneias e outra apolítica (*As Tesmoforiantes*) produzida nas Grandes Dionísias.

Por fim, Hartwig argumenta que a discriminação de um comediógrafo entre os festivais era um comportamento que só poderia ser fruto da autocensura. Não seria por cortesia aos estrangeiros, pois nas Grandes Dionísias houve comédias com temas e tópicos muito centrados em Atenas que poderiam ser confusos a pessoas de fora, assim como os aliados de Atenas presentes nesse festival estariam, por certo, interessados na política da pólis, a que eram sujeitos.

Nesse sentido, Hartwig justifica atitudes contraditórias de Aristófanes observando a *parrhêsia* como um fenômeno sociocultural, o que o leva a argumentar que uma análise

⁷¹ No original: οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι/ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω. Tradução minha.

centrada unicamente no aspecto histórico e político não forneceria uma resposta totalmente satisfatória para a assimetria entre o conteúdo político nas comédias produzidas nas Dionísias e nas Leneias. O autor defende que essa disparidade foi consequência da autocensura.

Hartwig foi o único autor no levantamento bibliográfico feito que dá ênfase à análise da noção de dimensão social da *parrhêsia*, mas seu o argumento generalizado para a prática de autocensura de que a *parrhêsia* é um fenômeno sociocultural não se aplica ao caso de *As Tesmoforiantes*. E ressalte-se que o autor em questão não considera essa peça política, apesar de propor nova chave de entendimento a respeito das comédias políticas, de modo geral, baseada na dinâmica entre *parrhêsia* e autocensura. A provável justificativa para tal conduta seria a delimitação que o pesquisador faz de analisar os textos de Aristófanes sob o viés da *parrhêsia*, em sua dimensão social, exercida através da autocensura. Hartwig propõe que ela é o motivo pelo qual há divergência de conteúdo na forma de sátira política nas comédias apresentadas nos diferentes festivais. A razão para haver disparidade é claro: nas Grandes Dionísias, com estrangeiros presentes, não seria possível fazer sátira política escrachada por causa das consequências judiciais, que já foram previamente explanadas neste trabalho. O autor apenas considera pontualmente *As Tesmoforiantes*; ele menciona a fala do Parente evocando a *parrhêsia* para falar livremente naquele grupo em que “todas” eram mulheres. Nesse contexto específico do texto não há implicações políticas, e ele é tomado por totalmente apolítico, sem maiores explicações nem nenhuma retomada a ele no decorrer do capítulo.

Ora, se estivermos falando somente do enredo, *As Tesmoforiantes* tem uma trama longe de ser política, muito diferente de *Lisístrata*, encenada pouco tempo antes. De fato, no diálogo do Parente⁷² vemos a faceta social da *parrhêsia* que o autor menciona no início de seu texto, porém Hartwig deixou de considerar *As Tesmoforiantes*, mesmo que brevemente, sob o aspecto do discurso velado que exerce a *parrhêsia* devido à censura política, que no texto em questão se dá pelos disfarces ambíguos e referências veladas ao momento conturbado da produção da peça.

Analizando por esse lado, retomo a problemática da delimitação do *corpus* que justificaria o rótulo de “apolítica”: Hartwig busca alinhá-lo com sua tese de dimensão social da *parrhêsia* em um trabalho de dimensões limitadas, ao passo que *As Tesmoforiantes* requer uma

⁷² Ver página 82

discussão mais ampla, multifacetada, cujas chaves de interpretação extrapolam a análise ligada unicamente à trama.

Em contrapartida, no tocante à atmosfera de risco e perseguições exposta pelos poetas cômicos, Ralf Rosen (2013) põe em xeque a seriedade das reclamações de Aristófanes, ao argumentar que elas seriam apenas uma estratégia para ter uma comédia bem-sucedida. Ele afirma que as restrições impostas aos comediógrafos, que tanto reclamavam de represálias, eram, em parte, bem-vindas, pois era necessário mostrar à audiência certa afronta. O objetivo era que os espectadores simpatizassem com os poetas, que corriam riscos e eram perseguidos por denunciar a má conduta dos políticos. No âmbito da comédia em si, o efeito humorístico era potencializado já que a audiência sabia que certos tipos de ridicularização eram, de certa forma, proibidos.

O autor questiona: se o sucesso de um satirista está atrelado a sua capacidade de abalar a ordem, até que ponto o risco de repressão é totalmente indesejado? Ao mesmo tempo em que houve momentos de restrições externas à liberdade de expressão, em outras ocasiões o comediógrafo praticou a autocensura. Nesse sentido, o gênero cômico em si, em seu período áureo que coincidiu com a democracia ateniense, gozou de livre expressão ao mesmo tempo em que houve restrições à *parrhêsia*. Foi por causa da existência de restrições que o gênero usufruiu dos riscos de represálias para o seu desenvolvimento

Tanto em Halliwell (1991) quanto em Rosen (2013) temos uma gama de questionamentos e considerações pertinentes para se pensar a liberdade de expressão na democracia ateniense, e mais especificamente na Comédia Antiga.

Rosen pretende mostrar que ao mesmo tempo em que os comediógrafos repudiavam a repressão, eles a abraçavam. Sem tensão entre o comediante e o alvo, Rosen afirma que o comediante falha em seu objetivo e o alvo perde notoriedade. Rosen analisa as evidências de acusação contra Aristófanes e embora concorde com a existência dessas acusações, ele afirma que elas não dizem nada sobre a motivação do material que causou a acusação. Nesse ponto, o posicionamento adotado nesta dissertação difere do de Rosen porque apesar de concordamos que a tensão é necessária para o bom efeito da comédia, seguimos o ponto de vista de Andrew Hartwig (2015), pois não faria sentido as reclamações de perseguição serem apenas fruto de estratégia, além do mais, caso não existisse uma real animosidade entre Aristófanes e Cléon, o efeito cômico perderia sua força.

Outra perspectiva adotada sobre política e Aristófanes por Foley e Rosen (2020) sugere que o poeta pode ser considerado “político” tanto pelos temas quanto pela relação com Atenas em seu processo de organização como cidade. Esse processo inclui a interação com outras cidades e sociedades, as ideologias por trás dos valores civis, contudo, esses temas ligados às questões contemporâneas da época são encontrados em todas as peças de Aristófanes. Rosen questiona o motivo pelo qual Aristófanes trata da política contemporânea como ele faz, o papel da comédia e do drama cômico como um tipo de performance social. No caso de Aristófanes, a complexidade da comédia se reflete em seus personagens, que podem estar ou não refletindo a voz do poeta. Essa linha de raciocínio mais recente proposta por Rosen agrega à discussão prévia sobre a política em Aristófanes na medida em que o autor reforça a manifestação do político nas peças em sua relação com o desenvolvimento da cidade. Nesse sentido, é possível traçar um paralelo entre o desenvolvimento do gênero cômico em Atenas e o desenrolar do próprio processo democrático.

2.4 As *Tesmoforiantes* como peça política

Uma vez tendo mostrado as teorias acerca do tratamento da política na comédia antiga, apresentaremos um delineamento seguindo duas linhas de raciocínio: um apanhado geral dos estudos críticos de *As Tesmoforiantes* e estudos que de algum modo abrangem essa peça sob um viés político, de modo a abrir caminho para a análise principal sobre essa peça no capítulo III.

Desde meados do século XX e até a década de 1980, *As Tesmoforiantes* foi menosprezada pelos estudiosos da comédia como uma peça menos importante de Aristófanes. As razões foram várias, tais como a falta de heroína forte, a peça se resumir a um aglomerado de paródias de Eurípides, ou à evidência de diferenças entre o masculino e o feminino. (FARIA, 2010)

Até Alan Sommerstein (1977) produzir um estudo relacionando à datação de *As Tesmoforiantes* com o momento crítico de Atenas em 411, os críticos até então consideravam-na despreocupada e apolítica. Acontece que a questão de datação dessa peça não tem consenso entre os estudiosos. Há os que afirmam que *As Tesmoforiantes* foi encenada nas Grandes Dionísias de 411 e *Lisístrata* nas Leneias do mesmo ano, enquanto outros dizem o contrário. A questão da datação da peça será abordada com mais profundidade posteriormente, mas há

que se considerar aqui como esse artigo de Sommerstein foi importante na medida em que ele evidencia certos pontos como a referência à Era do Terror mencionada por Tucídides e a diferença de tratamento a questões políticas nas duas peças encenadas no mesmo ano, sob o mesmo período de tensões que acometia Atenas no momento.

Uns anos depois do estudo de Sommerstein, Froma Zeitlin (1981) vai além das análises feitas até o momento e relaciona as questões de gênero já estudadas em *As Tesmoforiantes* com o gênero literário, mostrando como o foco na sexualidade e psique feminina está conectado com a natureza ambígua das mulheres e da arte literária. Nesse sentido, ela buscou refletir sobre a problemática da representação a partir da “interrelação do cruzamento de gêneros literários e gêneros sexuais” que formam um exemplo de “intertextualidade e intersexualidade” (ZEITLIN, p.303). Esse estudo, apesar de não entrar na questão política das *As Tesmoforiantes*, põe a peça em maior destaque dentro dos estudos clássicos do que ela já tinha, além de propor uma nova forma de se pensar a relação das paródias de Eurípides com uma estrutura mais profunda de crítica ao gênero literário do que a mera imitação sem propósito.

Em linhas gerais, os estudos que antecederam o de Zeitlin se concentraram em comentar a relação entre Aristófanes e Eurípides a partir das paródias, ou em como *Lisístrata* é uma peça política, mas não *As Tesmoforiantes*, cujo espaço nos estudos se resume a análise da estrutura da peça. Henderson (1975) até chegou a comentar questões de gênero, mas afirmou que não havia nenhum tipo de menção política em *As Tesmoforiantes*, explícita ou implícita⁷³.

Os estudos que se seguiram desenvolveram análises baseadas nesse eixo temático da peça como crítica literária e sua relação com a representação feminina. São trabalhos ainda muito voltados à questão dos gêneros (literário e sexual) e em geral não abordam a nuance política da peça. É apenas na edição crítica das *As Tesmoforiantes* de Austin e Olson (2004) que os autores fornecem em uma vasta introdução à obra uma discussão sobre referências políticas em *As Tesmoforiantes*, e que serviria de ponto de partida para outros trabalhos que buscam debater esse tema⁷⁴.

⁷³ É interessante observar como em seus trabalhos iniciais Henderson não considerava *Tesmoforiantes* uma peça política, porém em seu trabalho mais recente sobre o tema, ele afirma que Aristófanes fez menção à ameaça oligárquica de maneira clara, mas implícita. Cf. Henderson (2020, p.56)

⁷⁴ O trabalho de Milena Faria (2010) traz um panorama extenso desses estudos que se debruçaram na crítica de *As Tesmoforiantes*.

A pesquisa de Sidwell (2009) traz uma contribuição assertiva para o estudo da comédia antiga ao apresentar outro ângulo de interpretação da parábase das *Nuvens* e os pontos de partida oriundos dessa análise, através da qual ele se vale da metacomédia entre as peças para investigar a intenção política de Aristófanes que se alinhava, segundo o autor, às ideias democráticas em oposição ao forte movimento de tendência oligárquica naquele período. No que diz respeito às *Tesmoforiantes*, esse estudo contribui, ainda que não seja seu foco, para reforçar o caráter político da peça, seja através da conexão com estruturas encontradas em *Acarnenses*, ou as demais reflexões que situam *As Tesmoforiantes* como uma peça cuja camada mais profunda revela a intenção do poeta de comentar sobre os acontecimentos relativos à situação política da cidade no período.

Apesar de centralizar sua análise do humor como intervenção política na peça *Cavaleiros*, Robin Osborne (2020) comenta sobre a posição política de Aristófanes em termos gerais pelo fato de o poeta chamar a atenção para os tipos de argumentos usados no conselho ou assembleia, que são considerados persuasivos, como uma maneira de ressaltar que um elemento importante na tomada de decisões estaria sendo usado indevidamente, ideia essa compatível com as de um democrata. Osborne investiga como o humor efetua uma intervenção política e, no caso do que é risível em *Cavaleiros*, é o que Aristófanes faz com Cléon, através de sua referência indireta como o personagem Paflagônio.

Um questionamento pertinente levantado por Osborne é a respeito do papel do povo no processo de tomada de decisão. A autora convida o leitor a pensar *Cavaleiros* como uma peça cujo tema indaga se o que é dito pelos conselheiros políticos é apenas para ganhar os favores de conselho ou assembleia.

Apesar de Aristófanes colocar as mulheres no poder por causa da incompetência masculina ao tomar decisões como em *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*, não significa que ele apoiava a troca dos homens pelas mulheres na assembleia ou a instituição dos direitos femininos. Podemos retirar de relevante desses apontamentos que Aristófanes julgou importante questionar a sustentação de uma decisão da assembleia que representa apenas uma parte da população, e ressaltar que o tema político, em vez de estar apenas nas piadas diretas ou no enredo, jaz nas entrelinhas nos temas trabalhados. Eles não deixam de estar interligados às piadas e ao enredo, mas pelo efeito causado na audiência, de fazê-la refletir sobre o que acabaram de rir e então poder reconhecer essas questões trabalhadas como um problema (OSBORNE, 2020, p. 42).

Dentre os trabalhos publicados no Brasil nos últimos anos, não foram encontradas pesquisas que trouxessem uma análise específica da *parrhêsia* em *As Tesmoforiantes* ou em outras comédias políticas de Aristófanes. Contudo, algumas tangenciam o tema desta dissertação pela abordagem de questões políticas nas comédias. Milena Faria (2010) analisa *As Tesmoforiantes* e a partir da discussão de seus problemas de datação, seu objetivo é oferecer uma leitura do drama sob um prisma político, ao apresentar evidências de que a *As Tesmoforiantes* demonstram uma complexidade maior ao levar em consideração essa outra chave interpretativa.

O trabalho não aborda a questão da liberdade de expressão diretamente, mas toca no tema da censura ao defender que *As Tesmoforiantes* foram apresentadas nas Grandes Dionísias em 411 a.C., pois esse festival demandaria um “modo de protesto mais velado”. Ela acrescenta que se *Lisístrata*, uma peça politicamente agressiva e apresentada no mesmo ano, tivesse sido apresentada nas Dionísias, Aristófanes “teria sofrido censura” por fazer críticas diretas a um político (FARIA, 2010, p. 129). Um dos pontos altos desse trabalho é apresentar um panorama detalhado dos estudos críticos de *As Tesmoforiantes* até o momento de sua publicação, algo que até então não havia sido feito, além da discussão promovida sobre referências políticas obscuras presentes na peça como outra chave de leitura para pensar *As Tesmoforiantes*.

Ainda na temática de peças políticas de Aristófanes, Faria (2016) analisa a maneira como poesia e política se entrelaçam em *As Rãs* de Aristófanes. Seu trabalho parte da associação de políticos zombados na peça com os poetas trágicos Ésquilo e Eurípides, que disputam o trono no Hades. A proposta de Faria é mostrar como esse entrelaçamento de poesia e política permeia *As Rãs*, mas não lida especificamente com questões de censura e liberdade de expressão.

Luiz Cordeiro (2015) apresenta um breve debate sobre como a conjuntura política da democracia influenciou a prática literária dos gregos no século V a.C. O autor entende que a comédia tinha a função de tecer críticas ao sistema democrático, pois o cidadão ateniense tinha ciência de sua contribuição para o regime político. Esse autor associa o estudo do desenvolvimento da comédia com a da própria *pólis*, mas sua análise não se aprofunda no tema da liberdade de expressão.

Fernanda Rivetti (2009) apresenta um estudo comparativo de *Os Cavaleiros* e *Os Acarnenses* analisando a construção da crítica de Aristófanes à democracia ateniense. Ela examina como ambas as obras apresentam uma crítica semelhante à prática política ateniense em tempos de guerra, com um enfoque na dicotomia público/privado no caso de *Acarnenses* e a relação do povo e seus governantes em *Cavaleiros*. A análise da autora menciona as críticas de Aristófanes a Cléon, mas a discussão não é centrada no prolongamento desse embate nem em questões ligadas à repressão da livre expressão.

O grupo de trabalhos expostos acima apresenta uma discussão sobre a *parrhêsia* pertinente para o estudo das comédias de Aristófanes. São estudos que se complementam, porém ainda não abarcam toda a obra do poeta cômico, além do mais, posteriormente a esses trabalhos, nos últimos anos surgiram novos estudos acerca da liberdade de expressão, censura e política na Comédia Antiga. A questão inicial que motivou a presente pesquisa foi justamente apresentar um ângulo de visão diferente a partir da relação entre *parrhêsia* e censura na comédia em *As Tesmoforiantes*, uma peça que não recebe tanta atenção quanto *Lisístrata*, encenada no mesmo ano. Para atingir esse objetivo, esta pesquisa trouxe os debates mais recentes encontrados sobre Aristófanes e a política, e sobre liberdade de expressão na comédia antiga.

Um trabalho que contribuiu para o direcionamento desta dissertação foi a análise de Emiliano Buis (2011) sobre *As Tesmoforiantes*. Ele parte da transformação do espaço da Assembleia pelas mulheres para fornecer uma chave de leitura sobre o direito na antiguidade, relacionando essa dinâmica com uma questão política. A estrutura do discurso de Mica e das outras mulheres oradoras é analisada a partir do emprego da sintaxe e linguagem próprias de uma sessão de Assembleia.

Ao usar recursos como a imitação de uma sessão formal da Assembleia, Buis aponta que Aristófanes, partindo da reprodução das acusações de Eurípides, lançando mão tanto das particularidades do exercício político quanto as regras de do gênero cômico - que o autor reforça serem de conhecimento dos atenienses - para desenrolar “uma manobra textual na qual recorre a apresentação de dois marcos sobrepostos capazes de abarcar os discursos das duas mulheres que denunciavam Eurípides” (BUI, 2011, p.218).

Como se trata de uma peça de protagonismo feminino, Buis afirma que Aristófanes logrou em “realçar a importância do *logos* feminino a partir de uma multiplicidade de

vertentes” (p. 218). Buis generaliza para o gênero cômico a estratégia de criticar ao extremo o “absolutismo jurídico” com o intuito de mostrar uma imagem imperfeita subordinada a condutas impostas pelos deuses.

Com os usos retóricos nos discursos das mulheres ocorre uma substituição gradual do âmbito religioso para um espaço político, em que se consolida uma oposição entre o castigo divino, próprio do universo trágico, e as leis atenienses que são manipuladas pelas mulheres na comédia.

Nesse sentido, é possível considerar que as Tesmofórias são um ritual complexo que, ao mesmo tempo em que exclui as mulheres impedindo a participação masculina, as incorpora na vida civil por fazerem a manutenção de seu estado cívico enquanto cidadãs e esposas. Em *As Tesmoforiantes*, esse ritual coloca as mulheres, através de suas vozes, em uma posição de questionamento pela subversão de papéis e espaços.

No capítulo seguinte, percorrerei os principais acontecimentos do período histórico no qual a peça está situada, a Guerra do Peloponeso, relacionando-os às circunstâncias de produção da peça em Atenas e as tensões políticas internas daquele ano, sem deixar de lado a discussão sobre a datação da mesma.

CAPÍTULO III - Censura e política em *As Tesmoforiantes*

3.1. Considerações iniciais

No capítulo anterior, foi apresentado em linhas gerais como a comédia antiga funcionava no período clássico, de modo a abrir a discussão sobre o contexto em que *As Tesmoforiantes* se insere. Em seguida, passou-se à exposição dos debates mais relevantes sobre a relação entre a comédia antiga e a política, o que possibilitou adentrar com mais precisão no tema desta dissertação, que é a articulação entre a autocensura e a política na comédia. Por fim, tratando especificamente da peça que é o objeto de estudo deste trabalho, mobilizei argumentos para inseri-la no escopo das peças políticas e instrumento de discurso velado, tópico a ser explorado no presente capítulo.

De modo geral, vimos que *As Tesmoforiantes* não foi objeto de estudo como as demais peças, mas isso mudou do meio para o final do século XX, principalmente com a eclosão dos estudos de gênero, quando os estudiosos passaram a considerar a peça para além da ótica de paródias das tragédias de Eurípides. E é a partir do estudo de Sommerstein (1977) sobre a datação de *As Tesmoforiantes* e a comparação dessa peça com *Lisístrata* que outro viés interpretativo surge: a relação da primeira com os eventos históricos contemporâneos a elas, principalmente pela forte indicação da maioria dos autores de que ambas as peças foram encenadas em 411.

Neste capítulo, discuto em maiores detalhes a questão da datação dessas peças, assim como os pontos principais acerca da autocensura de Aristófanes ao tratar do contexto político de seu tempo, isto é, os artifícios usados para fazer referências e críticas políticas de forma velada. À vista disso, exponho passagens de *As Tesmoforiantes* em que as analiso como um meio de disfarce, um instrumento para tecer críticas de modo velado devido aos altos riscos que o contexto impunha. Em vista dos estudos que relacionam *As Tesmoforiantes* e a política não demonstrarem de maneira taxativa que Aristófanes representou em cena questões sensíveis referentes às ideias oligárquicas, expus no capítulo anterior outras formas possíveis de interpretação para essa relação. Nesse sentido, busco investigar como a sutileza e o disfarce nesse texto constituíram a conduta de Aristófanes para apresentar referências e críticas implícitas à conduta política característica daquele momento.

Não pretendo apresentar *As Tesmoforiantes* como uma peça de intenções puramente políticas, até porque a riqueza de temas trabalhados por Aristófanes em suas comédias é bastante clara e extensivamente analisada em outros estudos. A proposta desta

dissertação é aprofundar a visão acerca dessa peça, menos estudada do que as outras, a partir da temática da censura na comédia antiga, e assim contribuir para fomentar mais interpretações nesse viés.

3.2. A datação das peças, a guerra e os festivais dramáticos

3.2.1. A Guerra do Peloponeso e os eventos de 411 a.C.

Em linhas gerais, a Guerra do Peloponeso foi um conflito entre Atenas e Esparta que durou entre 431 a.C. e 404 a.C. O conflito é resultado de desentendimentos prévios entre as duas maiores potências da região que buscavam a hegemonia da Hélade. Contudo, o período que nos interessa é por volta do ano de 411 a.C., portanto, faz-se necessário esclarecer os desdobramentos do conflito nesse período para entendermos de que maneira isso impactou as peças de Aristófanes apresentadas nesse ano, especialmente *As Tesmoforiantes*.

Quando souberam do desastre que foi a expedição à Sicília, com a qual Atenas esperava obter os recursos da região para somar aos seus, os atenienses ficaram bastante temerosos por causa da situação precária em que se encontravam: perda significativa de soldados, naus e falta de dinheiro, e com medo de sofrerem ataques por terra e pelo mar. Em 413 a.C, Esparta e seus aliados estavam animados com a perspectiva de vencerem a guerra devido à falha ateniense na expedição, por outro lado, os atenienses contavam com isso e com revolta dos seus aliados. Assim, se organizaram para reduzir gastos e conter a situação da melhor maneira possível, construindo novas naus e angariando mais recursos, além de instituir um grupo de homens mais velhos para lidar com a supervisão de questões relativas a finanças e preparativos de guerra⁷⁵. (TUCÍDIDES, VIII, 1).

Enquanto isso, os espartanos começaram a construir navios, e aliados de Atenas procuraram o rei espartano buscando apoio em caso de revolta. Nesse meio tempo, dois sátrapas⁷⁶ persas, Farnabazos e Tissafernes, mandaram arautos a Esparta oferecendo apoio no campo naval, ambos com o objetivo de reverter o tributo pago a Atenas para eles mesmos, além de caírem nas graças do rei persa Dario II ao cooptar aliados para ele (TUCÍDIDES, VIII, 3-5).

⁷⁵ Se considerarmos passagens de *As Tesmoforiantes* (v.809) e *Lisístrata* (v.423) como evidências de alguns poderes dos próbulos, ele eram capazes de levar suas questões diretamente à Assembleia, dispensando o Conselho, além de poder retirar fundos emergenciais diretamente do Tesouro. Cf. Henderson (2002, p. 15)

⁷⁶ Governadores de províncias persas.

Alcibíades, que estava exilado junto aos espartanos por causa de um escândalo de profanação de estátuas do deus Hermes⁷⁷, aconselhou os espartanos a fechar acordo com os quianos e Tissafernes, e após várias revoltas dos aliados de Atenas e confrontos menores pela Hélade, o general espartano Calcideu e Tissafernes formalizaram a aliança entre seus povos. (TUCÍDIDES, VIII, 6; 17)

A consequência disso, depois que os espartanos além de financiados pelos persas passaram a saquear e tomar cidades ainda leais a Atenas, foi a necessidade de os atenienses arcarem sozinhos com os gastos da guerra, o que escalonou as dificuldades financeiras e se mostrou a principal causa da queda da democracia (AUSTIN E OLSON, 2004, p. xxxvii).

Nesse ponto, apesar de não haver uma cronologia exata dos eventos até o golpe oligarca, sabe-se que Alcibíades foi para a corte de Tissafernes, pois os espartanos passaram a desconfiar dele, e junto aos persas maquinou o desgaste entre as duas potências da Hélade com o intuito de fazer dos atenienses futuros aliados devido à compatibilidade com os interesses do rei (TUCÍDIDES, VIII, 45-46).

Resumidamente, os acontecimentos que dizem respeito às movimentações oligárquicas começam com uma reunião secreta entre atenienses ricos que viviam em Samos e Alcibíades. Aqueles homens estavam animados com a ideia de eles mesmos governarem com o apoio do rei persa, enquanto Alcibíades vinha se comunicando com os atenienses no sentido de voltar a sua terra natal, mas sob um regime oligárquico, e não sob a democracia que o banuiu. Assim, Pisandro e outros homens são enviados a Atenas para negociar a volta de Alcibíades, o fim da democracia, e a aliança com Tissafernes (TUCÍDIDES, VIII, 49). Ao chegar em Atenas, de acordo com o relato de Tucídides, eles foram até a Assembleia expor suas ideias, e foram prontamente hostilizados. Mas Pisandro contornou a situação e argumentou que a única maneira de sair da situação em que Atenas se encontrava era adotar a oligarquia para ganhar a confiança do rei persa, com a garantia de reverter tais mudanças se elas não dessem certo, além de trazer de volta Alcibíades. Os atenienses concordaram depois de certa relutância, e Pisandro e seus homens partiram para negociar com Tissafernes (VIII, 53-54).

Desse ponto em diante, Pisandro e outros oligarcas protagonizaram uma série de eventos relevantes para a interpretação proposta de *As Tesmoforiantes*, levando em consideração as características do festival dramático em que ela mais provavelmente foi encenada. Austin e Olson (2004) esclarecem que as negociações entre a comitiva de Pisandro,

⁷⁷ Durante o período de preparação para a expedição à Sicília, a cidade de Atenas amanheceu com as hermas mutiladas, e um dos acusados foi Alcibíades. O episódio é narrado no livro VI, 28.

Alcibíades e Tissafernes não havia ido bem para o lado dos atenienses, pois o sátrapa acreditava que Esparta seria uma aliada mais adequada, prejudicando a posição de Alcibíades entre os oligarcas, até que esses partiram por causa da falta de acordo e Tissafernes tratou de reestabelecer boas relações com os espartanos. Nesse sentido, foi no começo de junho que ocorreu a derrubada da democracia (p. xxxix).

Pisandro e seus homens partem então rumo a Atenas com ordens de derrubar a democracia e fazer o mesmo com os governos aliados durante o percurso. Porém, quando chegam na cidade, a situação já estava encaminhada para o propósito deles. Houve o assassinato de Ândrocles, líder democrata e inimigo de Alcibíades, além de outros cidadãos igualmente inconvenientes. Apesar de ainda funcionar, o Conselho era controlado por esses homens que iludiam os cidadãos, pois tinham o objetivo de mudar por completo a forma de governo, e nenhum cidadão ousava se manifestar por medo, pois perante qualquer oposição o mesmo era executado e não havia qualquer tipo de investigação ou processo judicial para apurar o caso. Outra forma de solapar uma característica típica da democracia ateniense daquele período foi uma moção para que apenas os que servissem na guerra recebessem salário, além de fazerem uma seleção de cinco mil cidadãos escolhidos com base em seus bens e qualidade para participar do governo (TUCÍDIDES, VIII, 65-66).

Friso aqui que essa foi a situação que Pisandro encontrou quando chegou no início de junho, portanto podemos depreender que esses acontecimentos narrados já vinham tomando forma muito antes desse período, o que é compatível com a leitura que propomos para *As Tesmoforiantes*: a peça refletia a atmosfera de medo e conspiração que pairava sobre a cidade desde a época em que o texto fora elaborado até o momento da encenação da peça.

Retomando a cronologia dos eventos, assim que Pisandro chegou, ele e seus homens convocaram uma assembleia e decidiram instaurar um grupo de dez homens que iriam redigir uma nova constituição, e ressaltou a proposta deles de remover restrições legais para todo tipo de moção, isto é, eles estavam propondo total livre expressão, sem receio de punição, mas se alguém tentasse “inculpar o proponente por apresentar uma moção contra a lei, ou tentasse prejudicá-lo de qualquer modo, estaria sujeito a severas penas” (TUCÍDIDES, VIII, 67⁷⁸). Ou seja, esse é um exemplo de ataque direto à democracia e à *parrhêsía*, pois a ideia dos oligarcas era usá-la amplamente a favor deles, para estabelecerem seu regime de governo antidemocrático, e então dirimi-la, pois não admitiriam acusações de estarem indo contra a lei.

⁷⁸ *História da Guerra do Peloponeso*. Tradução. KURY, 2001, p. 514.

Austin e Olson (2004, p. xl) afirmam que por causa de falta de consenso entre os grupos oligarcas, a proposta inicial deles de uma nova constituição naquele momento não foi atingida, então eles estabeleceram o grupo dos Quatrocentos para ficar no lugar do Conselho, e partir daí designaram um grupo maior, os Cinco Mil, que seria a nova assembleia (TUCÍDIDES, VIII, 67). Os Quatrocentos permaneceram no poder por alguns meses, e após uma reunião no Pnix, os Cinco Mil hoplitas tomaram o poder, mas a democracia só foi novamente restaurada no verão de 410 (AUSTIN E OLSON, 2004, p. xl).

Um ponto intrigante a respeito de *As Tesmoforiantes* é o fato de não haver nenhuma menção ao episódio narrado por Tucídides no livro VIII, uma época violenta de 411 conhecida como Era do Terror. A justificativa para esse e outros fato aparentemente conflitantes dada por Austin e Olson (2004, p.xliii) é um equívoco na cronologia dos fatos apresentados por Tucídides acerca da Era do Terror, ainda mais se considerarmos que o livro VIII não está finalizado.

Diante do exposto acima, temos um panorama dos acontecimentos mais relevantes para compreendermos a turbulência política que permeou o período próximo dos festivais e como isso veio a afetar (a falta de) referências políticas tanto em *Lisístrata* quanto em *As Tesmoforiantes*. Dito isso, questões mais específicas acerca de certas referências nesta última e possíveis disparidades na cronologia dos eventos serão tratadas ao longo do capítulo.

A seguir, passemos à explanação da trama da peça, para começarmos a traçar um paralelo entre o seu enredo e as possibilidades de ele refletir os acontecimentos contemporâneos.

3.2.2. A trama de *As Tesmoforiantes*

Em *As Tesmoforiantes*, temos um grupo de mulheres revoltadas com o tragediógrafo Eurípides por denegrir a figura feminina em suas tragédias. O intuito delas é decidir puni-lo por tais atos, porém Eurípides fica sabendo do perigo, e busca uma maneira de salvar a própria pele.

A peça abre com Eurípides caminhando com seu escravo e lamentando sobre a ameaça das mulheres até que param em frente à casa de Agatão, outro poeta, conhecido também por ser afeminado. Eurípides pede que Agatão interceda por ele junto às mulheres, já que o segundo teria mais facilidade em se entender com elas. Quando Agatão pergunta o porquê de Eurípides não ir pessoalmente se defender, este justifica que é barbudo, grisalho e seria reconhecido, enquanto Agatão não tinha barba e tinha a pele pálida e era belo; em resumo, Agatão poderia se misturar com mais facilidade.

Quando este nega o pedido por não querer se indispor com as mulheres, o Parente, que escoliastas identificam como Mnesíloco, o sogro de Eurípides, se oferece para ir até lá. A cena cômica se desenlaça então à medida que os homens iniciam o processo de transformação do Parente, em que ele tem a barba raspada, é depilado e vestido com as roupas femininas emprestadas por Agatão. Em seguida, o Parente pede que Eurípides jure que irá salvá-lo caso algo der errado, ao que Eurípides acata, e ao soar o sinal do Tesmofórion, o Parente segue para o templo. O Parente chega no templo para desempenhar seu papel e vai fazer os sacrifícios às deusas. Uma mulher se pronuncia, com preces às deusas, seguida de manifestações do coro, uma mulher toma a palavra, e apresenta a configuração de uma assembleia entre elas, e pergunta quem quer falar primeiro, oferecendo inclusive, uma coroa de louro a quem se manifestar.

A Primeira Mulher⁷⁹ inicia então seu discurso de abertura listando os crimes de Eurípides. Ela explica em detalhes como Eurípides as caracteriza, como viciadas em homem, bebedoras de vinho, traidoras, etc. e descreve as represálias sofridas no ambiente doméstico decorrentes da desconfiança dos maridos que saíam do teatro já “contaminados” com essas ideias, fora a acusação de que Eurípides quis convencer os homens da inexistência dos deuses, que não tem a ver diretamente com as mulheres. A Segunda Mulher⁸⁰ toma a palavra e sugere que castiguem Eurípides. Em seguida, o parente se manifesta, “confessando” atrocidades ainda piores do que as coisas descritas em Eurípides, o que acaba gerando revolta entre as mulheres.

Eventualmente, chega o personagem Clístenes anunciando o plano de Eurípides de infiltrar um espião entre elas. As mulheres começam a questionar as demais ali presentes e descobrem que o Parente é a única “mulher” desconhecida, e então a verdadeira identidade dele é revelada.

A partir desse momento acontecem várias situações em que Aristófanes parodia Eurípides; enquanto o Parente tenta escapar da fúria feminina, ele rouba o filho da Primeira Mulher, como alusão à *Télefo*⁸¹, depois usa uma estratégia retirada do *Palamedes*⁸², escrevendo uma mensagem em tábuas de madeira e jogando-as no ar. O coro entra em cena com um elogio às mulheres, em contraparte aos ataques difamadores até então apresentados, e provam como as mulheres são melhores que os homens, a exemplo da comparação entre os nomes femininos e os masculinos, em perfeita contraposição, em que os femininos representam atos virtuosos,

⁷⁹ Também identificada como “Critila”.

⁸⁰ Também identificada como “Mica”.

⁸¹ Tragédia perdida de Eurípides.

⁸² Outra tragédia perdida.

enquanto os masculinos representam derrota ou seus portadores não alcançaram nada do que se vangloriar.

Quando o artifício do Parente de usar *Palamedes* para trazer Eurípides não surte efeito, ele decide parodiar a *Helena* e toma um vestido para se disfarçar. Essa tentativa é bem sucedida, e enfim Eurípides aparece, dialogando com o Parente imitando a *Helena*. Porém, o prítane chega com um guarda arqueiro e, antes de levarem o Parente, Eurípides promete livrá-lo.

O Parente entra em cena com o guarda arqueiro e Eurípides cumpre o combinado de salvá-lo, o que se dá em uma nova sucessão de trocas em que o tragediógrafo lança mão de vários artifícios de suas próprias tragédias para enganar o arqueiro e finalmente libertar o parente. Só que o arqueiro não se deixa enganar pelas artimanhas, de modo que Eurípides desiste dos disfarces e vai negociar com as mulheres. Os termos do acordo são: elas libertam o Parente e Eurípides não fala mais mal delas, e ameaça contar o que elas estavam fazendo aos maridos delas se o acordo não for cumprido. Elas aceitam, mas Eurípides precisaria dar um jeito no arqueiro.

O desfecho da peça então se resume em Eurípides novamente disfarçado, agora como uma velha, trazendo uma suposta bailarina para distrair o guarda. O truque dá certo, na medida em que o arqueiro deixa as armas de lado e “a velha” fica vigiando o Parente. Dessa maneira, os dois conseguem escapar e o na cena final o arqueiro ainda volta, percebe a fuga e, com as indicações do coro, sai em perseguição dos dois fugitivos.

A título de comparação, encontramos também na trama de *Lisístrata* um grupo de mulheres que se reúne para mudar determinada situação por meio de algum tipo de intervenção. Em linhas gerais, as mulheres nessa peça se propõem a promover uma greve de sexo com o objetivo de fazer os homens pararem de guerrear. Para atingir esse objetivo, Lisístrata procura Lampito, uma espartana, para garantir o empreendimento em ambos os lados da guerra. O plano delas é fazer com que os homens, privados de sexo, eventualmente acatassem a condição das mulheres de pôr um fim na guerra. Para isso funcionar, elas tomam a Acrópole - o centro do poder da cidade - e lá se estabelecem durante o desenrolar da trama, protegidas pela muralha fortificada.

Dado o contexto que vem sendo mencionado ao longo deste trabalho, a diferença principal entre as tramas dessas duas peças femininas reside na temática explícita de *Lisístrata* a respeito de questões políticas. Como aponta Halliwell (2016, p. 88), a trama chega a ser uma provocação ambígua, posto que se trata de mulheres se organizando em uma “conspiração oligárquica” para tomar a cidade. Enquanto em *Lisístrata* resolução do enredo gira em torno

de acordos para atingir a paz, em *As Tesmoforiantes* a ação dramática é sobre um grupo de mulheres se reunindo secretamente para planejar a punição mais adequada do tragediógrafo Eurípides. E é no sigilo do encontro, planejando um assassinato enquanto falam de ameaças ao “povo das mulheres” que as atitudes das mulheres ressoam bastante com uma conspiração. Nesse quesito, há uma semelhança com os objetivos de Lisístrata sob o ponto de vista do coro dos velhos, que acredita na ameaça de tirania por parte delas, mas essa passagem não remete diretamente a uma crítica aos oligarcas, pois trataria de um chiste aos retóricos. Mas de modo geral, é de se esperar que o comediógrafo tenha intensificado a autocensura pois à medida que se desdobraram os eventos que levaram ao golpe, na época da produção de *As Tesmoforiantes* nas Grandes Dionísia já pairava uma forte ameaça à democracia.

3.2.3. Problemas de datação

Por muitas décadas, os comentadores de *As Tesmoforiantes* a consideraram uma peça de importância menor, apolítica, cujo teor dos estudos se resumia a discutir questões literárias e de gênero. O objetivo aqui não é fornecer uma discussão exaustiva dos estudos existentes acerca da datação da peça, detalhando cada ponto de evidência existente, mas apenas elaborar um apanhado geral sobre o tópico, de modo a situar o posicionamento deste trabalho em relação à data de encenação da data, o que é diretamente relevante para a argumentação acerca da natureza ambígua de *As Tesmoforiantes* refletir veladamente os acontecimentos contemporâneos.

O principal estudo que respalda a inserção da peça no grupo de peças políticas de Aristófanes é o de Alan Sommerstein (1977), que escreve um artigo acerca dos eventos de 411 e sua relação com o comediógrafo. O autor não busca, com esse estudo, defender o posicionamento de *As Tesmoforiantes* como peça política; ele discute as fontes sob as quais se debruça o debate de datação de *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes* a partir de evidências dentro e fora dos textos.

As evidências externas dizem respeito aos comentários de escoliastas e comentários de outros autores, como um comentário atestando que Eurípides faleceu seis anos depois da produção de *As Tesmoforiantes* e as referências dentro de uma peça em relação a outra. Já as evidências internas observadas pelo autor são as referências à estação do ano em que a peça foi produzida e a eventos e fatos contemporâneos que diziam respeito às movimentações da guerra contra Esparta e os próprios atritos políticos em Atenas.

De modo geral, há conflitos nas evidências apresentadas pelos escoliastas no que diz respeito às referências a outras peças, a exemplo da indicação de um escoliasta que há menções em Aristófanes a peças de Eurípides que ainda não haviam sido escritas. Encontramos também referências obscuras na peça a fatos que não podem ser atestados, pois são mencionados apenas ali. Sommerstein (1977) afirma que é amplamente aceita a menção ao general Carminos no verso 804⁸³ de *As Tesmoforiantes* como referência direta à batalha naval de Sime e uma forte indicação de que a peça não poderia ter sido encenada antes de 411. De qualquer modo, não é uma opinião popular entre os pesquisadores o estabelecimento do ano 410 para *As Tesmoforiantes*.

As evidências menos problemáticas apontadas pelo autor para a datação da peça são a data da morte de Eurípides, duas referências a *Andrômeda* e aquela à batalha naval de Sime. Ele afirma que a referência no verso 808⁸⁴ ao Conselho não é decisiva e não há pistas acerca do festival em que a peça foi encenada. Sobre esse verso, Austin e Olson (2004) afirmam que se trata muito provavelmente de uma alusão a um episódio ocorrido no verão de 413, em que um grupo de dez próbulos é nomeado para compartilhar alguns dos poderes do Conselho (p.xxxiv). A partir das considerações acima, neste trabalho adotamos a visão de que *As Tesmoforiantes* foi encenada em 411.

Tendo sido estabelecido que *As Tesmoforiantes* foram encenadas pouco tempo depois de *Lisístrata*, é possível relacionar os eventos de 411 com a falta de referências políticas explícitas, como em *Cavaleiros* e *Acarnenses*. Para além desse fator, as peças eram apresentadas em diferentes festivais: as Leneias, em que apenas os atenienses estavam presentes, e as Grandes Dionísias, que contavam também com a presença dos aliados de Atenas. Há uma disparidade entre o conteúdo político das peças produzidas em cada festival. As Leneias, por serem um festival restrito ao público ateniense, eram mais propícias a peças com conteúdo político, enquanto as Grandes Dionísias abarcariam peças com conteúdo mais ameno, ou implícito. A questão do explícito *versus* implícito é marcante no final do século V, quando a guerra atingiu um ponto crítico após o fracasso da expedição ateniense na Sicília e a sucessão de acontecimentos que levou ao golpe oligarca. Peças como *Os Cavaleiros* e *Acarnenses*, por exemplo, formam um contraste com *As Rãs* e *As Tesmoforiantes* no tratamento de referências políticas.

⁸³ “Que Nausímaca Carminos é pior, os fatos são claros”. Cf. Duarte (2000, p. 197)

⁸⁴ “E Eubula? Algum conselheiro do ano passado, tendo entregue seu cargo/ é melhor do que ela? Nem mesmo Anito afirmaria isto”. Cf. Duarte (2000, p. 197)

Em termos práticos, a atmosfera de medo e insegurança que precederam o golpe se deu de modo que as pessoas temiam se manifestar contra Pisandro e seus homens. Havia execução de cidadãos opositores sem que nada fosse investigado nem feito em relação aos suspeitos. Na esfera privada, os cidadãos silenciavam inclusive entre eles mesmos, pois ninguém sabia em quem confiar por medo de estarem lidando com conspiradores (TUCÍDIDES, VIII, 66).

Nesse sentido, é possível que, de acordo com a ampla convenção estabelecendo a produção de que *As Tesmoforiantes* foi encenada nas Dionísias de 411, em meio à atmosfera política carregada, Aristófanes tenha empregado um modo de expressão mais velado ao tecer críticas políticas. Os artifícios usados pelo comediógrafo para atingir esse fim serão examinados na seção seguinte.

3.3. *As Tesmoforiantes* e a *parrhêsía* cômica de Aristófanes

Foi estabelecido anteriormente que o termo *parrhêsía* surgiu no século V a.C. e, de acordo com Michel Casevitz (1996), ele apareceu durante a Guerra do Peloponeso. Possivelmente, seu uso teria fins propagandísticos por parte de Atenas, que tinha a intenção de fazer oposição à Esparta, pois em Atenas reinaria a livre expressão enquanto em Esparta isso não ocorria. Após a guerra, o uso do termo ficou restrito à política interna ateniense. O fato das ocorrências do termo nas peças de Eurípides se concentrarem durante boa parte da guerra sustenta a hipótese de Casevitz, mas o que se pode retirar de mais pertinente para este trabalho é como a *parrhêsía* e o livre falar assumiram uma posição de destaque naquele período, especialmente no momento de produção de *As Tesmoforiantes*. A esse respeito, Raaflaub (1983, p. 524) ressalta que esse termo surgiu nas fontes na época em que Pseudo-Xenofonte comenta com perplexidade o atual sistema político que dava a todos os cidadãos o direito de falar em reuniões políticas, pois foi um conceito que apareceu em um momento em que a democracia já estava consolidada e causou comoção entre aqueles de ideais ligados à oligarquia, pois viam pessoas de classes “inferiores” desfrutando de liberdades em demasia.

Por fim, por “*parrhêsía* cômica” entendemos o processo em que o comediógrafo se vale da autocensura mediante o discurso velado como forma de evitar as perseguições e consequências piores, isto é, os elementos externos da censura política.

O argumento central deste trabalho é que Aristófanes empregou discurso velado em *As Tesmoforiantes*, de modo que o contexto vivido pelo comediógrafo se refletiu em seu

texto, e se baseia na análise dos artifícios usados pelo comediógrafo para entregar um discurso velado na peça. O motivo da autocensura, como já foi explicitado anteriormente, era evitar exposição para não criar indisposição com o grupo dos oligarcas e sofrer as consequências. Se Aristófanes produziu *As Tesmoforiantes* sob uma atmosfera de insegurança, de que maneira as referências a esse contexto foram inseridas?

Ora, era um momento em que a *parrhêsía* estava em jogo, pois como vimos, na Assembleia de Colonos de 411 os oligarcas fizeram campanha para que houvesse total liberdade de expressão e eles então pudessem pedir a revisão de leis sem incorrer em ilegalidade (TUCÍDIDES, VIII, 67). O objetivo dos oligarcas era tão somente garantir que eles pudessem propor nova redação das leis em benefício próprio, se apropriando de uma característica basilar da democracia ateniense, que é o livre falar, para então instituir um sistema de governo contrário a ela. Em poucas palavras, se por um lado a facção dos oligarcas queria permissão irrestrita de falar, por outro os seus opositores eram perseguidos e executados. Esse ataque claro à *parrhêsía* e, por conseguinte, à democracia, pede, portanto, uma atitude diferente do comediógrafo para com as questões políticas do que vemos, por exemplo, nas peças da fase inicial de sua carreira e *Lisístrata*, produzida com tão pouco tempo de diferença⁸⁵.

Como vimos, apesar de muitos estudos estabelecerem a peça como uma crítica literária, além de fonte de estudos sobre gênero, há que se considerar também o uso das mulheres na peça como disfarce, assim como o travestimento de personagens como subterfúgio para encobrir as referências políticas na peça. Uma das ferramentas usadas para tal fim é o vocabulário usado pelas personagens, como constata Casevitz (1996).

O estudo do autor se debruça na questão específica do tema político em *As Tesmoforiantes* trabalhado através do vocabulário presente no texto, que de modo geral denota medo e conspiração, e centra-se no uso exclusivo nessa peça da palavra *parrhêsía*. Casevitz toma como pontapé inicial a aproximação de duas peças femininas de Aristófanes - *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres* - e, dentre outros aspectos, o modo como elas tratam de questões políticas. Como vimos, *Lisístrata* traz um forte teor político e apelo à paz, assim como *Acarnenses*. Porém, a heroína daquela peça está tentando fazer com que o conflito entre Atenas e Esparta acabe, ou seja, é uma peça que faz clara referência à política externa. Em *Assembleia de Mulheres*, Praxágora organiza uma revolução feminina que diz respeito a assuntos políticos

⁸⁵ De modo geral, aceita-se que *Lisístrata* foi encenada nas Leneias e *As Tesmoforiantes* nas Grandes Dionísias. O primeiro festival ocorria em fevereiro, pelo nosso calendário, e o segundo, no meio de abril. Enquanto as Leneias eram fechadas para o público ateniense por ocorrer em uma época do ano desfavorável à participação de aliados por causa do deslocamento dificultado pela topografia do local, ainda mais no inverno, as Grandes Dionísias era um festival aberto a todos.

restritos à cidade, no contexto de um utópico governo feminino que é melhor do que o dos homens.

Enquanto Casevitz deixa claro que o enredo de *As Tesmoforiantes* não traz nada político como no caso das peças femininas supracitadas, ele explica que o tema está presente, envolvido nas ambiguidades contidas na peça, ao contrário de Hartwig (2015, p.19) que embora tenha comentado que o contexto político influenciaria o comportamento cômico, ele não deixa claro o motivo de considerar *As Tesmoforiantes* como apolítica, se pelo enredo ou pela total falta de conexão com questões políticas⁸⁶. A seguir, perpasso os pontos levantados por Casevitz acerca das ambiguidades presentes em *As Tesmoforiantes* para reforçar a interpretação de que esse texto também possui um caráter crítico à censura política.

A primeira ambiguidade tratada por Casevitz diz respeito à questão da datação de *As Tesmoforiantes*. O contexto de produção dessa peça é inseparável da discussão sobre a sua natureza política. A peça é situada temporalmente em um período crucial da política em Atenas, que estava em um delicado momento do conflito com Esparta e dentro da própria cidade, sob ameaça de um golpe oligárquico. Tucídides narra que ainda na primavera aconteceu um embate malsucedido para os lacedemônios e seus aliados (VIII, 61) e mais ou menos na mesma época caiu a democracia em Atenas (VIII, 63, 2). De acordo com o autor, o emprego do mais-que-perfeito por Tucídides marca que a queda da democracia não foi algo brusco, mas sim um processo resultado de várias empreitadas dos oligarcas na tentativa de derrubar o regime (CASEVITZ, 1996, p. 95). Desse modo, fica estabelecido que a campanha de terror começou antes de abril de 411, ou seja, das Dionísias. Portanto, já havia agitação política o suficiente para ser perigoso expor críticas.

A segunda ambiguidade indicada pelo autor diz respeito ao espaço temporal das Tesmofórias reais e o festival recriado no espaço da peça. Este último caracteriza um festival fora de época, o festival situa-se nas Grandes Dionísias de 411, no mês *Elaphebolion*, que seria entre março e abril, enquanto as Tesmofórias em si são celebradas no mês *Pyanepsion*, em nosso calendário o mês de outubro. De acordo com Casevitz, o comediógrafo institui essa distância de vários meses como uma maneira da peça “refletir toda a vida política, militar e social do último semestre” (p.96, tradução minha). De modo similar, o autor sugere que os detalhes indicados na peça serviriam para indicar sua própria datação.

Certamente, pesquisas posteriores a essa se debruçaram na questão proposta, como já foi visto, além do trabalho de Sommerstein (1977), anterior a esse, sobre os eventos de 411.

⁸⁶ Essa questão foi abordada no Capítulo II, página 56

Em outras palavras, há referências obscuras no texto de *As Tesmoforiantes*, pois não houve menções dos mesmos nomes e fatos em outros textos, de modo que torna difícil a compreensão do pesquisador contemporâneo, ou como propôs Heath (2007, p.2), a falta de referências em outros textos para que seja feito um controle externo do que é mencionado nas peças. Apesar desses contratempos, vimos que a questão da datação situa, de acordo com a maioria dos estudiosos, a peça *As Tesmoforiantes* como tendo sido encenada pouco depois de *Lisístrata*. Além disso, este trabalho segue reforçando o teor político do texto em questão através do mecanismo de discurso velado, o que remete ao ponto levantado por Casevitz em sua enumeração de ambiguidades, que é a menção, como crítica velada, a fatos cotidianos daquele período em específico.

A terceira e última ambiguidade elencada por Casevitz estabelece que o enredo dramático dialoga com a realidade em uma relação de inspiração, de modo que o processo literário é delineado pelo político. Essa dinâmica ocorre na medida em que Aristófanes concebeu *As Tesmoforiantes* em meses de agitação política, e isso influencia diretamente a escrita, ainda que sua elaboração tenha ocorrido muito antes dos festivais, o processo que levou ao golpe foi lento e vinha tomando forma desde a derrota ateniense na Sicília. O que ressalto é que até mesmo durante a produção de *Lisístrata* dois meses antes, não seria possível ignorar o que vinha acontecendo na esfera política.

Austin e Olson argumentam de maneira similar a Casevitz no tocante à impossibilidade de se ignorar movimentações políticas em torno de uma conspiração oligárquica. É válido lembrarmos que os acontecimentos refletidos no texto da peça não correspondem exatamente com a peça produzida devido a uma questão de distância razoável entre esses momentos, de modo a incorporar o processo de produção da peça. Austin e Olson também consideram o silêncio das duas comédias de 411 por uma razão que posteriormente será chamada de autocensura por Baltussen e Davis (2015), uma vez que seria um tópico sensível demais para trazer à tona.

A seguir, veremos algumas passagens onde podemos observar a dinâmica dos disfarces. A primeira delas (vv. 331-351⁸⁷) menciona conspirar um mal contra o povo das

⁸⁷ **Κηρύκαινα** εὔχεσθε τοῖς θεοῖσι τοῖς Ὀλυμπίοις/ καὶ ταῖς Ὀλυμπιάσι καὶ τοῖς Πυθίοις/ καὶ ταῖσι Πυθιάσι καὶ τοῖς Δηλίοις/ καὶ ταῖσι Δηλίσσι τοῖς τ' ἄλλοις θεοῖς,/ εἴ τις ἐπιβουλεύει τι τῷ δήμῳ κακὸν/ τῷ τῶν γυναικῶν ἢ 'πικηρυκεύεται/ Εὐριπίδῃ Μήδοις τ' ἐπὶ βλάβῃ τινὶ/τῇ τῶν γυναικῶν, ἢ τυραννεῖν ἐπινοεῖ/ ἢ τὸν τύραννον συγκατάγειν, ἢ παιδίον/ὑποβαλλομένης κατεῖπεν, ἢ δούλην τινὸς/ προαγωγὸς οὖσ' ἐνετρύλλισεν τῷ δεσπότη/ ἢ πεμπομένην τις ἀγγελίας ψευδεῖς φέρει,/ ἢ μοιχὸς εἴ τις ἐξαπατᾷ ψευδῇ λέγων/καὶ μὴ δίδωσιν ἂν ὑπόσχηται ποτε,/ ἢ δῶρά τις δίδωσι μοιχῷ γραῦς γυνή,/ ἢ καὶ δέχεται προδιδοῦσ' ἑταῖρα τὸν φίλον,/κεῖ τις κάπηλος ἢ καπηλὶς τοῦ χοῶς/ ἢ τῶν κοτυλῶν τὸ νόμισμα διαλυμαίνεται,/ κακῶς ἀπολέσθαι τοῦτον αὐτὸν κῶκίαν/ἀρᾶσθε, ταῖς δ' ἄλλαισιν ὑμῖν τοὺς θεοὺς/εὔχεσθε πάσαις πολλὰ δοῦναι κάγαθά.

mulheres, “εἴ τις ἐπιβουλεύει τι τῷ δήμῳ κακὸν τῷ τῶν γυναικῶν”, negociações com Eurípides e os medos, “ἢ 'πικηρυκεύεται Εὐριπίδῃ Μήδοις τ' ἐπὶ βλάβῃ τινὶ τῇ τῶν γυναικῶν” e comentários sobre tirania, “ἢ τυραννεῖν ἐπινοεῖ ἢ τὸν τύραννον συγκατάγειν”.

MULHER

Orai aos deuses olímpicos
e às olímpicas, aos píticos
e às píticas, aos délios
e às délias, e a todos os outros deuses.
Se alguém conspirar algum mal ao povo
das mulheres, ou enviar arautos
a Eurípides e aos medas sobre algum prejuízo
ao povo das mulheres, ou planejar ser tirano,
ou ajudar a repor o tirano, ou denunciar
uma mulher com um filho postiço, ou uma serva
seduzindo a patroa vá cochichar no ouvido do patrão,
ou encarregada de uma mensagem portar mentiras,
ou se um amante enganar dizendo mentiras
e não dê jamais o que prometeu,
ou presentes uma mulher velha dê a um amante,
ou a cortesã receba e vá trair o amigo,
e se o taberneiro ou a taberneira do côngio
e do cótilo na medida legal enganar,
rogai para que pereça de modo terrível este
e sua família, suplicai para vós outras
que os deuses vos deem todas as coisas boas.⁸⁸

Essa passagem como um todo parodia o discurso de abertura do Conselho e da Assembleia para amaldiçoar traidores da democracia. Ela consiste em uma prece aos deuses, uma descrição de atos contra o povo das mulheres e a tentativa de estabelecimento da tirania, a maldição aos faltosos e uma prece final. Exceto ao que cabe ao universo da peça, isto é, os versos sobre as acusações contra Eurípides, a estrutura é a mesma da fala do arauto na Assembleia real, inclusive, Austin e Olson (2004, p.160) apontam para a semelhança entre a

⁸⁸ Tradução: POMPEU, 2015, p. 61

forma das denúncias fantasiosas e das denúncias reais, assim como a maldição proferida no final junto com uma prece à prosperidade.

Sabemos que as frases destacadas acima fazem parte de uma fórmula usada na verdadeira Assembleia, contudo, observo alguns pontos a esse respeito a partir da leitura de Austin e Olson (2004, p.xliii). Os autores afirmam que, apesar de as menções às negociações com os medos, ao perigo de atentado à democracia e à tentativa de reescrever a constituição fazerem parte da fórmula proferida na Assembleia, não necessariamente elas significariam apenas isso. Para justificar esse posicionamento, eles chamam atenção para a invocação de Atena como inimiga dos tiranos nos vv. 1138-1445⁸⁹, a qual teria a intenção de deixar uma impressão na audiência.

CORO

Palas, amiga de coros que eu
costumo invocar para a dança,
virgem sem julgo, jovem.
Que tem a nossa cidade
a única de poder evidente,
que é chamada guardiã das chaves
aparece, ó tu, que os tiranos
odeias, como convém⁹⁰.

De acordo com Wilfred Major (2013), há concordância de parte dos estudos que a invocação de Atena nesses versos hostilizando tiranos buscou causar impacto nos espectadores, dadas as movimentações em torno do golpe oligárquico. E a maior demonstração de oposição ao avanço das ideias oligárquicas foi a representação da Assembleia devido ao grande detalhamento da cena. E segundo Haldane *apud* Major, o uso da linguagem jurídica interpolada com a cômica ao transpor para o Tesmofórion o debate típico da assembleia provém de uma escrita cuidadosa e elaborada, considerando essa passagem a mais bem planejada e bem escrita de todo o teatro antigo (p.140). A partir desse simulacro de debate da Assembleia, Aristófanes evidencia a mesma como o único dispositivo democrático ainda em funcionamento.

⁸⁹ **Χορός** Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοὶ/δεῦρο καλεῖν νόμος ἐς χορόν,/παρθένον ἄζυγα κούρην,/ἢ πόλιν ἡμετέραν ἔχει/καὶ κράτος φανερόν μόνῃ/ κληδοῦχος τε καλεῖται./φάνηθ' ὧς τυράννουσ'/στυγοῦσ' ὥσπερ εἰκός.

⁹⁰ Tradução: POMPEU, 2015, p. 105

Outro ponto a ser abordado sobre a menção à tirania em “ἢ τυραννεῖν ἐπινοεῖ ἢ τὸν τύραννον συγκατάγειν”, que traduzo por “ou considera ser tirano ou ajuda a estabelecer o tirano”, ao qual segue a maldição em si para recair sobre o faltoso e sua família. Esse verso remete a uma lei ateniense mais antiga, e supõe-se que daí foi incorporada à fórmula do discurso, portanto, *a priori* não atribuo a tal ocorrência a função de uma crítica direta, contudo, não descarto a possibilidade de essa escolha ter sido intencional.

A partir da dinâmica dos disfarces podemos depreender que colocar tanto Eurípides como um causador do mal ao povo das mulheres quanto o Parente como um intruso na Assembleia-ritual das mulheres reunidas, seria uma forma de indicar a existência de um “mal” semelhante que paira sobre a cidade, que como já vimos, à altura da encenação da peça seria o conjunto de atentados contra a democracia, já listados no início deste capítulo. A ideia da Assembleia-ritual se disfarçando da Assembleia real, que está ameaçada por um “mal” é reforçada se pensarmos nas ações das mulheres: é criado um clima de conspiração em torno daquela reunião feminina vedada aos homens para planejar a punição - execução - de uma pessoa que foi a público falar coisas contrárias aos indivíduos que planejam a ação. É, de modo geral, uma paródia do clima de desconfiança que se instaurou na cidade, e apesar de não haver menção explícita à Era do Terror, se assumirmos que se trata da prática de discurso velado, os pontos supracitados denunciam, no mínimo, que havia algo grave ocorrendo na esfera política⁹¹ e que afetava diretamente a vida dos cidadãos.

Diante do exposto acima, ainda não podemos afirmar com exatidão o que quer que seja sobre as intenções de Aristófanes nessa passagem, mas retomo a leitura proposta ao longo deste capítulo a respeito da *parrhêsía* cômica do comediógrafo ao fazer sua realidade refletir no texto através dos disfarces e ambiguidades, como propôs Casevitz. Como vimos no capítulo II, vários autores comentam o caráter ambíguo e a dinâmica de transformação dessa peça, seja sob o aspecto dos gêneros literários ou a questão do masculino e feminino, então fica claro que esse aspecto já era amplamente observado pelos estudos sobre *As Tesmoforiantes* antes mesmo de Casevitz propor sua interpretação.

Deste modo, tomamos essa perspectiva de transformação, tão presente na dinâmica interna da peça, para atribuir um comportamento parrhêsiástico a Aristófanes de assumir um risco ao expor de maneira velada e subversiva uma denúncia de tirania, que posteriormente é retomada pelo coro, já que tais palavras empregadas por Aristófanes denotam um campo de significados que remetem à conspiração, medo e censura. Eles se deslocam, povoando tanto o

⁹¹ Vide Casevitz (1996, p. 98); Austin e Olson (2004, p. xliii)

universo fantasioso das Tesmofórias quanto o discurso *parrhesiástico* do comediógrafo. Como vimos, não havia uma lei que salvaguardasse o cidadão que exerce o livre falar, porém, as leis que existiam e coíbiam certas práticas lá estavam para proteger os interesses da cidade. O que ocorreu em 411 foi mais além. Como vimos no capítulo II, Rosen (2013) expôs sua opinião sobre as reais intenções dos poetas cômicos em relação às perseguições, defendendo que o atrito era necessário para o bom funcionamento das piadas e do gênero satírico de modo geral, mas comparando com os eventos de 411, esse cenário suplantou qualquer outro em termos de periculosidade ao cidadão que se opusesse ou criticasse as ideias oligárquicas,

Pelos relatos de Tucídides, sabemos que cidadãos que se opunham aos ideais oligarcas foram perseguidos e assassinados. Nesse sentido, Casevitz (1996, p. 98) observa que há a prevalência de certo vocabulário em *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes* que não existe em peças produzidas em outros momentos, o que fortalece o argumento da proximidade temporal entre a escrita das duas, além de que no caso de *As Tesmoforiantes*, fortalece especialmente a ideia do uso do vocabulário que remete à conspirações, medo e terror, com destaque especial para a única ocorrência do termo *parrhêsía* ocorrer em *As Tesmoforiantes*, no universo das Tesmofórias-Assembleia como disfarce (ou menção implícita) para evidenciar o que se passava na realidade.

Quanto à representação feminina e prática política em *As Tesmoforiantes*, Emiliano Buis (2011) realiza um estudo com enfoque na construção de um discurso que a comédia faz sobre direito e suas implicações. No caso da peça em questão, é o discurso feminino transformador do ambiente religioso em político, com o qual Aristófanes criticaria uma visão relativista de justiça que acaba sobrepondo as regulações religiosas fundadas na noção de justiça divina.

Analizando *As Tesmoforiantes* a partir das relações entre o cômico, o direito, e o religioso, Buis atribui à figura da musa cômica a função de inspirar Aristófanes nos jogos literários que o comediógrafo faz com facetas da conjuntura política. O autor considera uma estratégia recorrente de Aristófanes fazer com que a cena reflita “em termos visuais e dramáticos, a construção paródica de lugares públicos [...], mediante o recurso da sobreposição espacial dos âmbitos cívicos” (p. 202, tradução minha).

Apesar de essa estratégia ser encontrada já em *Acarnenses* (425 a.C.), em que Diceópolis está no monte Pnix e seu monólogo se assemelha a um discurso da Assembleia, é em *As Tesmoforiantes* que a prática da “imitação burlesca” do fazer político ocorre de maneira diferente das tradicionais. Nessa peça, Buis (2011) investiga como Aristófanes expõe a visão relativista da justiça imposta pelos círculos sofisticos, a partir do contexto religioso do festival

feminino. Ele analisa as estratégias que dão suporte ao discurso retórico na fala das mulheres, para então examinar até onde ecoa a transformação no papel das mulheres a partir do templo, no âmbito religioso, para um papel essencialmente masculino, na Assembleia, em uma mudança “das regulações religiosas - tradicionalmente fundadas em imperativos da justiça divina - em normas convencionais e positivas impostas pelos órgãos da cidade” (p. 203, tradução minha).

Reunidas no Tesmofórion e por meio de um discurso próprio uma verdadeira sessão, as mulheres começam a transformar um espaço religioso em um ambiente político na paródia da Assembleia, espaço exclusivamente masculino. Essa situação já havia sido observada por Casevitz (1996) quando o autor analisou o uso vocabular das personagens empregado por Aristófanes para refletir a realidade da cidade naquele momento. Ele traça um paralelo entre a reunião feminina no Tesmofórion ocorrida no espaço ficcional e a Assembleia real, no qual a Assembleia é tomada por terror na medida em que a cidade é assolada por um invasor e pela impiedade, do mesmo modo que as mulheres cidadãs se reúnem em sua própria versão da Assembleia para discutir a punição de Eurípides, um mal que toma a *dêmos gynaikôn* [δῆμος γυναικῶν], ou a cidade das mulheres.

A respeito do espaço físico em que ocorria o evento, Henderson argumenta que a celebração das Tesmofórias ocorria na Pnix, próxima do local onde se deliberava a Assembleia, portanto temos um forte fator de proximidade entre a Tesmofória-Assembleia do universo dramático e a da vida real, pois também ocorre o deslocamento de sentido alcançado pela transformação da primeira da última. (HENDERSON apud SLATER, 2002 p. 151)

Retomando a dinâmica dos disfarces, vemos aqui nos vv. 372-374⁹² parte da fala da mulher que anuncia o discurso [κηρύκαινα]:

MULHER

Escutai todas. Isto decidiu o conselho

das mulheres: Timocleia sendo presidente;

Lisila, secretária; e Sóstrata, a oradora:

fazer uma assembleia na manhã do dia

do meio das Tesmofórias, quando nós temos mais folga,

e deliberar primeiro sobre Eurípides,

⁹² Κηρύκαινα: ἄκουε πᾶς. ἔδοξε τῇ βουλῇ τάδε / τῇ τῶν γυναικῶν: Τιμόκλει' ἐπεστάτει, / Λύσιλλ' ἐγραμμάτευεν, εἶπε Ζωστράτη: / ἐκκλησίαν ποιεῖν ἔωθεν τῇ μέσῃ / τῶν Θεσμοφορίων, ἧ μάλισθ' ἡμῖν σχολή, / καὶ χρηματίζειν πρῶτα περὶ Εὐριπίδου, / ὃ τι χρὴ παθεῖν ἐκεῖνον: ἀδικεῖν γὰρ δοκεῖ / ἡμῖν ἀπάσαις. τίς ἀγορεύειν βούλεται;

o que ele deve sofrer; pois que comete injustiça
todas concordamos. Quem quer se pronunciar⁹³?

O efeito desse disfarce é instigar a audiência. Cria-se expectativa com base no início do discurso da mulher, que inicia sua fala já com os recursos retóricos próprios dos oradores, como o “escutem todos” [ἄκουε πᾶς]. Contudo, antes de explicar o porquê desse efeito, volto a comentar as diferentes dimensões pelas quais é possível analisar uma situação em que incorre a *parrhêsia*.

Como vimos, o sentido da *parrhêsia* não se resume apenas ao político. Retomando a tese de Baltussen e Davis (2015, p. 2) apresentada no capítulo II, tecerei alguns comentários a respeito da dimensão social atrelada à *parrhêsia* em *As Tesmoforiantes*. De acordo com os autores, se considerarmos que a auto-regulação ou autocensura existem porque há limites, sejam eles éticos, políticos ou culturais à expressão de um cidadão, então a censura pode ser entendida como a prática de exclusão de indivíduos de um determinado grupo. Em *As Tesmoforiantes*, esse grupo são as mulheres. Elas são excluídas da esfera política da cidade, portanto não têm *parrhêsia* alguma naquele ambiente considerando a dimensão social do termo. E é nessa peça que encontramos a única menção do termo nas comédias de Aristófanes, quando o Parente, disfarçado de mulher, fala, de maneira retórica, que ele teria *parrhêsia* para falar entre elas, uma vez que todas ali são cidadãs (vv. 540-543⁹⁴):

PARENTE

[...] Se existe

liberdade de expressão e se é permitido falar quantas cidadãs

[estamos aqui presentes,

então eu falei em defesa de Eurípides o que achava justo.

Por causa disso devo, como punição, ser depilada por vocês⁹⁵?

Por meio dessa pergunta retórica, a fala do Parente remete àquela dimensão da *parrhêsia* em que um determinado grupo, por restrição social, não tem livre expressão. No caso dele, por estar em um ambiente do qual era naturalmente excluído por ser homem, e correndo

⁹³ Tradução: POMPEU, 2015, p.62

⁹⁴ **Μνησίλοχος:** μὴ δῆτα τὸν γε χοῖρον ὧ γυναικες. εἰ γὰρ οὔσης/ παρρησίας κάξον λέγειν ὅσαι πάρεσμεν ἄσταί,/ εἴτ' εἴπον ἀγίγνωσκον ὑπὲρ Εὐριπίδου δίκαια,/διὰ τοῦτο τιλλομένην με δεῖ δοῦναι δίκην ὑφ' ὑμῶν;

⁹⁵ Tradução: DUARTE, 2000, p. 136

o risco de ser descoberto e punido pelas palavras que estava prestes a dizer. Além do mais, a fala dele também evidencia um dos aspectos da *parrhêsía* segundo o qual aquilo que o falante diz é o que ele acredita ser a verdade. Note-se então o questionamento dele, o ultraje em ser punido por falar a verdade. Além disso, também temos outra camada de entendimento que se soma à primeira: ao evocar o fato de ser “uma cidadã”, o Parente faz a distinção clara entre aqueles que podem exercer a *parrhêsía*, pois como vimos no capítulo I, apenas cidadãos tinham possibilidade de assim fazer. Nesse sentido, quando o Parente se aproxima das mulheres que irão falar, “expulsa” a “criada” que supostamente o acompanha, pois escravas não tinham permissão para ouvir o discurso (vv. 293-4)⁹⁶:

Parte, Trata, para longe.

Pois não é permitido aos escravos ouvir os discursos⁹⁷.

Fica estabelecido então que apenas mulheres cidadãs poderiam participar, portanto, o Parente, como “tal”, também poderia falar no meio das outras cidadãs. Em uma camada mais evidente de análise, vemos que a cena se trata de satirizar a condução feminina da “assembleia” que em um primeiro momento vai bem, com Mica, a primeira mulher, controlando o “julgamento” de Eurípides, até que ela aos poucos vai perdendo o controle à medida que o Parente prossegue em sua verborragia sobre os maus comportamentos das mulheres, ao que ela passa a amaldiçoá-lo e ameaçá-lo de morte, e assim o centro de poder é desviado para o Parente, logo, a reação violenta da mulher quando o Parente continua a expô-los supostos feitos absurdos das mulheres tem por certo a manutenção do grande efeito cômico. O Parente, ainda disfarçado, representando uma mulher falando muito mal de outras consiste em uma cisão do clima de união entre elas, que haviam se juntado com o intuito de se vingar de Eurípides. É importante ressaltar a ocorrência nesse ponto da violação da *parrhêsía*, que é inclusive mencionada na fala do Parente acima, “εἰ γὰρ οὐσῆς παρρησίας”, isto é, “se existe *parrhêsía*”.

Ora, Aristófanes havia acabado de colocar as mulheres em uma representação fiel da Assembleia (ou seja, agindo como verdadeiros membros da mesma - os homens) para então interromper esse processo com o ataque da mulher ao Parente. Potencializando o efeito cômico já mencionado, tem o fato de as mulheres, que são excluídas do ambiente da Assembleia, desconhecerem o funcionamento da mesma, além de uma delas censurar violentamente o

⁹⁶ σὺ δ' ἄπιθ' ὧ Θραῖτ' ἐκποδών. / δοῦλοις γὰρ οὐκ ἔξεστ' ἀκούειν τῶν λόγων.

⁹⁷ Tradução minha.

Parente. Ela não nega o que ele diz, mas se ofende com o comportamento divergente do delas, que é condenar Eurípides. Como afirma Niall Slater⁹⁸ (2002, p.167, tradução minha):

[...] a democracia estava ancorada na necessidade do demos de ouvir conselhos dados livremente, de modo a fazer escolhas bem fundamentadas entre políticas. Aliás, enquanto a assembleia funciona aqui como a etapa de acusação de um julgamento, a recusa de permitir que Mnesíloco ao menos ofereça uma alternativa à proposta de pena de morte da primeira mulher por certo pareceria violar também as normas de justiça atenienses.

Já sabemos que poetas cômicos não eram completamente isentos de represálias pelo que escolhiam abordar e criticar em suas peças, pois como vimos, o que ocorreu em 411 foi uma situação sem precedentes, envolvendo até mesmo perseguições a cidadãos e assassinato. Dito isto, quando observamos o contexto da cena e o momento de tensão em que a peça foi produzida, podemos depreender que a menção explícita à *parrhêsía* poderia representar um mecanismo de disfarce utilizado por Aristófanes como discurso velado a respeito da situação de risco vigente naquele período, decorrentes de ataques à democracia e ao livre falar. Em outras palavras, uma maneira implícita de expor que a *parrhêsía* cômica do poeta (mas não somente) estava ameaçada com um questionamento direto, parafraseado aqui: se existe livre falar e estou igualmente na condição de cidadão, porque sofro ameaça ao falar o que acho justo? Portanto, é possível observar essa cena de quebra de *parrhêsía* como uma forma de chamar atenção para a situação exposta, que é a proibição do livre falar em um contexto em que ele deveria ser permitido. Ademais, um deslocamento de sentido aqui proposto advém da ambiguidade no disfarce tratada em Casevitz (1996), que podemos atribuir à ameaça de punição a quem falou “coisas justas”, assim como fora dos palcos seria passível de ocorrer.

Ademais, Casevitz (1996, p.100) presume que o uso direto do termo se configuraria como uma denúncia de que a democracia estava em risco através do ataque à *parrhêsía*, dado que pouco tempo depois da encenação da peça, houve o golpe de Estado da Assembleia de Colono, em maio de 411. Como vimos, os oligarcas pretendiam derrubar o regime democrático ao estabelecer uma total *parrhêsía*, e a partir disso, conseguir a revisão das leis sem incorrer em “γραφὴ παρανόμων”, ou ilegalidade. Nesse sentido, o que Casevitz aponta como uma forma

⁹⁸ “[...] the democracy was predicated on the necessity of the demos hearing advice freely given, in order to make informed choices between policies. Moreover, as the assembly here is functioning as the penalty phase of a trial, the refusal even to allow Mnesilochus to offer an alternative to the first speaker’s proposed death penalty would certainly seem to violate Athenian norms of justice as well”.

de fazer denúncia seria mais um mecanismo de discurso velado por meio do qual Aristófanes foi capaz de disfarçar sua crítica para evitar represálias.

A ideia de o uso do termo *parrhêsía* ser também forma de paródia de Eurípides é descartada pelo autor. Entretanto, não vejo como uma possibilidade tão distante compreender essa ocorrência como uma paródia euripídiana acerca de uma situação específica de menção à *parrhêsía*, pois como vimos, além de *As Tesmoforiantes* ser estruturada em cima de muitas paródias, a obra conhecida do tragediógrafo traz várias ocorrências do termo, cuja função sugerida por Casevitz (1996) foi a de reforçar a existência do livre falar característico da democracia ateniense em contrapartida das restrições impostas aos cidadãos espartanos (p.99). Portanto, essa é mais uma maneira de enxergar a dinâmica do discurso velado pelos disfarces.

Voltando alguns versos atrás, podemos observar na fala do coro uma referência à má *parrhêsía* e suas consequências negativas, discutida no primeiro capítulo. Esse caso ilustra como existem diferentes manifestações da *parrhêsía* nesse texto em particular, pois também é possível compreender essa passagem como exemplo do uso inconsequente do discurso desvelado de Eurípides. A fala em questão ocorre logo após a longa denúncia do Parente sobre as supostas ações espúrias das mulheres (vv. 520-524⁹⁹):

CORO

Isso é mesmo digno de admiração.

De onde saiu essa peça?

Que país viu crescer uma mulher tão astuciosa?

A canalha falar essas coisas em público assim despudoradamente!¹⁰⁰

Essa fala alude àquela concepção de que a má *parrhêsía* deve ser punida porque, nesse caso, seu uso por Eurípides ofendeu as mulheres e as prejudicou na esfera do lar. Além disso, antecedendo uma cadeia de maus usos de *parrhêsía*, podemos acrescentar a representação feminina nas tragédias de Eurípides, como vemos na fala de Mica (vv. 383-397¹⁰¹):

⁹⁹ **Χορός** τουτὶ μέντοι θαυμαστόν,/ὁπόθεν ἠρέθη τὸ χρήμα,/χῆτις ἐξέθρεψε χώρα/τὴνδε τὴν θρασεῖαν οὔτω./τάδε γὰρ εἶπεῖν τὴν πανοῦργον/κατὰ τὸ φανερόν ὥδ' ἀναιδῶς/

¹⁰⁰ Tradução: DUARTE, 2000, p.135

¹⁰¹ Γυνὴ Ἀ φιλοτιμία μὲν οὐδεμιᾶ μὰ τῷ θεῷ/λέξουσ' ἀνέστην ὧ γυναῖκες· ἀλλὰ γὰρ/βαρέως φέρω τάλαινα πολὺν ἤδη χρόνον/προπηλακίζομένας ὁρῶς ἡμᾶς ὑπὸ/Εὐριπίδου τοῦ τῆς λαχανοπωλητρίας/καὶ πολλὰ καὶ παντοῖ' ἀκουούσας κακά./τί γὰρ οὗτος ἡμᾶς οὐκ ἐπισμῇ τῶν κακῶν;/ποῦ δ' οὐχὶ διαβέβληχ', ὅπουπερ ἔμβραχυ/εἰσὶν θεαταὶ καὶ τραγωδοὶ καὶ χοροί,/τὰς μοιχοτρόπους, τὰς ἀνδρεραστίας καλῶν,/τὰς οἰνοπότιδας, τὰς προδότιδας, τὰς λάλους,/τὰς οὐδὲν

PRIMEIRA MULHER

Não foi por ambição minha, pelas duas deusas,
 que me levantei para falar, ó mulheres;
 pobre de mim, há muito tempo suporto forçosamente
 ver que somos ultrajadas por
 Eurípides, filho da vendedora de legumes,
 e ouvir muitas maldades, de toda espécie.
 Pois de qual injúria ele não nos cobre?
 E quando não nos calunia, por poucos que
 sejam os espectadores, os atores e coros,
 as levianas, as apaixonadas por homens nos chama,
 as bebedoras de vinho, as traidoras, as tagarelas,
 as sem valor, a grande desgraça dos maridos?
 De modo que, logo que saem do teatro,
 olham-nos com desconfiança e logo procuram
 se há algum amante escondido em casa¹⁰².

A situação descrita por Mica demonstra que houve uma desestabilização na vida civil que prejudicou as relações domésticas, gerada pela desconfiança dos maridos em relação às suas esposas. As consequências são descritas por elas já no pronunciamento da primeira mulher, em elas narram como ficaram em uma situação semelhante ao de cárcere privado, com cães as vigiando, tamanha a discórdia gerada pela caracterização feminina de Eurípides.

Retomo a análise de Saxonhouse (2006) sobre essa situação em *As Tesmoforiantes*, que contempla a dicotomia do discurso velado e desvelado. No caso ilustrado pela passagem acima, o que temos nesse universo dramático é a reclamação de uma mulher que tem sua liberdade solapada pelo exercício de *parrhêsía* do tragediógrafo que revela o que não deveria ser revelado. Apenas depois de muitos artifícios de disfarces um acordo é fechado entre as partes, mas se trouxermos a reflexão acima para fora do universo dramático, que papel tem Aristófanes nesse sentido, ao levar para o palco tais fatos? Embora seja uma reflexão que merece um espaço à parte que não cabe no escopo deste trabalho, retomo as palavras de Saxonhouse (2006, p. 138), que afirma:

ὕγιές, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν:/ὥστ' εὐθύς εἰσιόντες ἀπὸ τῶν ἱκρίων/ὑποβλέπουσ' ἡμᾶς σκοποῦνται
 τ' εὐθέως/μὴ μοιχὸς ἔνδον ἢ τις ἀποκεκρυμμένος.

¹⁰² Tradução: POMPEU, 2015, p. 63

A revelação despidorada da verdade nessa história pode prejudicar e escravizar bem como curar e emancipar. A comédia de Aristófanes pode ser entendida aqui como uma constatação em benefício próprio do poder da poesia. A prática ateniense da *parrhêsia* permite que ele (e todos os artistas dramáticos) façam o papel de rei-filósofo através da manipulação do que visto e não visto¹⁰³ (tradução minha).

A análise acima é importante para aprofundarmos o entendimento de *As Tesmoforiantes* não só do ponto de vista do universo dramático da peça e a dinâmica da censura do ponto de vista político, como foi feito ao longo deste capítulo, mas também como a subversão e o discurso velado extrapola os muros do teatro e possivelmente influenciar de fato a vida familiar.

Enfim, retomando as personagens femininas e as ambiguidades da peça, a perspectiva de Buis (2011) se soma a de Casevitz (1996) na medida em que ambas assinalam para a utilização das mulheres como agentes ambíguas de algum tipo de subversão, que não ocorre às claras, de maneira direta. Aristófanes como *parrhesiasta* toca em um tema delicado como a oposição entre o divino e o profano, e utiliza um modo de expressão velado através das mulheres que, normalmente excluídas de várias instâncias da vida civil, como a assembleia e o teatro, transformam na peça o espaço religioso de um ritual feminino em um ambiente político. As personagens femininas são ambíguas porque não há apenas uma camada de interpretação da natureza delas na peça. Ao passo que podemos entender a centralidade do tema feminino e o travestimento como um debate de gênero, e um debate entre gêneros literários, o uso do disfarce dos personagens na peça pode ser compreendido como disfarce das críticas de Aristófanes, ou seja, ele é uma estratégia também de autocensura.

Como pontua Ana Maria César Pompeu (2019, p. 146), “*Tesmoforiantes* é na verdade uma peça de disfarces, mas ela própria é uma máscara feminina utilizada pelo poeta para criticar os homens”. Portanto, se é possível questionar os reais riscos corridos por Aristófanes em suas primeiras peças, como Rosen (2013) afirmou, é emblemático a única comédia que traz menção direta do termo *parrhêsía* carregue tamanha carga de risco e dissimulação, típica de um momento em que o livre falar estava ameaçado. Em linhas gerais, Austin e Olson (2004) comentam que há vagas alusões a ameaças que pairam sobre a democracia, mas a falta de menções explícitas se justificaria por uma questão temporal: a peça

¹⁰³ “Shameless revelation of the truth in this tale can harm and enslave as well as heal and emancipate. Aristophanes’ comedy here could read as a self-serving statement of the power of poetry. The Athenian practice of *parrhêsia* enables him (and all dramatic artists) to play philosopher king through manipulating what is seen and unseen”.

refletiria a situação do momento em que fora escrita, não de quando foi produzida. Se algo foi inserido no período dos últimos ensaios, não chegou até as cópias do texto preservado. Os autores lançam outra hipótese para a falta de menção explícita ao que ocorria: na época em que ocorreram as Grandes Dionísias, ou seja, o festival em que *As Tesmoforiantes* foi apresentada, já era perigoso demais expressar uma opinião política que divergisse das ideias oligárquicas, e eles ressaltam o fato de que Aristófanes ainda ousou falar algo, por menor que fosse.

Em seguida, passaremos à análise de passagens da parábase de *As Tesmoforiantes*, onde temos referências relevantes que podem ser relacionadas ao contexto político. Ao ressaltar que se tratam de passagens da parábase, deixo claro seu caráter diferenciado das demais partes que compõem o texto, sem perder de vista as modificações do ponto de vista formal que a parábase vinha sofrendo ao longo dos anos.

3.4. A parábase de *As Tesmoforiantes*

Sabe-se que dentre as onze peças restantes de Aristófanes, notamos uma fase de transição da Comédia Antiga para a Média, que consiste no gradual desaparecimento da parábase, como é o caso das duas últimas peças sobreviventes, *Pluto* e *Assembleia de Mulheres*. Em linhas gerais, a parábase é um elemento do texto teatral que ocorre em um momento de pausa na trama da comédia, no qual o corifeu se dirige diretamente ao público e fala em nome do poeta.

A fase inicial da carreira de Aristófanes começou com sua estreia em 427, passando por *Os Acarnenses* (425), *Os Cavaleiros* (424), *As Nuvens* (423), *As Vespas* (422) e *A Paz* (421). Essa fase - situada no primeiro momento da Guerra do Peloponeso - é marcada pela forte presença de críticas políticas com menções explícitas às figuras em questão, sendo o principal alvo o demagogo Cléon, para além de outros assuntos que também eram alvos de chacota, como os rivais. Em *Acarnenses*, por exemplo, Aristófanes faz referência ao processo que teria sofrido de Cléon por ter falado mal da cidade na presença de estrangeiros em uma peça anterior.

Apesar de haver tentativas de censura, como o tal processo mencionado, era um momento em que a *parrhêsia* não estava ameaçada como em anos vindouros, até porque não era uma época de ameaça direta à democracia, alicerce da boa execução da *parrhêsia*.

No período que nos interessa, que é o ano de 411, quando foram encenadas tanto *Lisístrata* quanto *As Tesmoforiantes*, as parábases já assumem outras características. Sob a

ótica formal, as parábases variam e não estão completas¹⁰⁴, e do ponto de vista das críticas políticas, é nítida a diferença de abordagem com as peças da fase inicial, pois não houve mais o momento em que o corifeu se dirige diretamente à audiência e fala em nome do poeta, ou até mesmo o encarna, como em *Nuvens* (vv. 818-525)¹⁰⁵ (DUARTE, 2000).

Para fins de maior esclarecimento, a batalha entre os semi-coros de homens e mulheres mais velhos constitui a parábase de *Lisístrata*, que como afirma Duarte (2000) não é uma pausa na ação dramática, mas sim faz parte dela. De modo geral, nessa peça há referências políticas, mas perde-se a abordagem mais agressiva a figuras específicas, como houve na primeira fase das comédias. Na seguinte passagem podemos atestar algumas referências políticas explícitas estão na fala do coro dos homens, nos vv. 615-35¹⁰⁶:

CORO DOS HOMENS

Sou da opinião
que o caso assume ares graves:
o odor da tirania de Hípias pronuncia-se.
E temo sobretudo a hipótese 620
de que os lacônios mancomunem
com Clístenes.
Quem sabe incitem fêmeas vis
a tirarem meu rico dinheirinho
e o salário que me mantinha vivo.

CORIFEU

¹⁰⁴ Originalmente, as parábases tinham a função de representar a voz do poeta, transmitindo algum tipo de lição por meio de menções diretas ao comediógrafo e a assuntos pertinentes à cidade. Ao longo da carreira de Aristófanes, elas perderam esse teor e puseram em foco o discurso dos personagens ficcionais do coro. Seu fim estaria associado ao uso de novos métodos de composição. Para maiores detalhes sobre as parábases e suas características e variações, ver: Adriane da Silva Duarte. O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: FAPESP, 2000

¹⁰⁵ Nessa parábase, em versão revista da peça, Aristófanes lamenta ter perdido o primeiro lugar para os rivais que ele considera “homens grosseiros”, justamente com a peça que ele considerava a mais inteligente de todas.

¹⁰⁶ **Χορὸς γερόντων:** πραγμάτων μοι δοκεῖ, / καὶ μάλιστ' ὀσφραίνομαι τῆς Ἰππίου τυραννίδος, / καὶ πάνυ δέδοικα μὴ τῶν Λακωνῶν τινὲς/δεῦρο συνεληλυθότες ἄνδρες ἐς Κλεισθένους/τὰς θεοὺς ἐχθρὰς γυναῖκας ἐξεπαίρῳσιν δόλῳ/καταλαβεῖν τὰ χρήμαθ' ἡμῶν τὸν τε μισθόν,/ἐνθεν ἔζων ἐγώ.

Χορὸς γερόντων: δεινὰ γάρ τοι τάσδε γ' ἤδη τοὺς πολίτας νοουθετεῖν, / καὶ λαλεῖν γυναῖκας οὔσας ἄσπίδος χαλκῆς πέρι, / καὶ διαλλάττειν πρὸς ἡμᾶς ἀνδράσιν Λακωνικοῖς, / οἷσι πιστὸν οὐδὲν εἰ μὴ περ λύκῳ κεχηνότι. / ἀλλὰ ταῦθ' ὕφηναν ἡμῖν ἄνδρες ἐπὶ τυραννίδι. / ἀλλ' ἐμοῦ μὲν οὐ τυραννεύουσ', ἐπεὶ φυλάξομαι/καὶ φορήσω τὸ ξίφος τὸ λοιπὸν ἐν μύρτου κλαδί, / ἀγοράσω τ' ἐν τοῖς ὅπλοις ἐξῆς Ἀριστογείτονι, / ὧδέ θ' ἐστήξω παρ' αὐτόν: ταῦτόστ' γάρ μοι γίνεται/τῆς θεοῖς ἐχθρὰς πατάξαι τῆσδε γραὸς τὴν γνάθον./

[...]

Planejam instituir a tirania, 630
 mas não me tiranizam, abro o olho,
 mãos no punhal, alertas sobre o mirto.
 Mantenho-me na praça armado ao lado
 de Aristoguítton, onde esmurro o queixo
 da velhota que os deuses desprezam.¹⁰⁷ 635

Apenas nessa passagem observamos duas menções de conspiração para instaurar tirania: “ὄσφραίνομαι τῆς Ἱππίου τυραννίδος” - sinto o cheiro da tirania de Hípias - e “ἀλλὰ ταῦθ’ ὕφηναν ἡμῖν ἄνδρες ἐπὶ τυραννίδι - planejam contra nós instaurar a tirania. Como vimos, Lisístrata organiza uma tomada de poder feminina com o intuito de parar a guerra dos homens. Nos termos do universo dramático, para o corifeu, toda essa organização planejada das mulheres tomando a acrópole tem toda a roupagem de uma ameaça tirânica, pondo em termos gerais, e é importante notar que em *Tesmoforiantes* um verso muito semelhante a esse foi proferido na passagem da invocação à deusa Atena¹⁰⁸. Hípias, o político mencionado, foi um tirano que governou Atenas com mãos de ferro nos últimos anos do governo, e Aristoguítton foi um jovem que, junto com seu irmão Harmódio, assassinou Hiparco, irmão de Hípias e posteriormente tiveram estátuas de bronze erigidas em sua homenagem¹⁰⁹. Além disso, há a atribuição de conspiração com espartanos, acusação essa que reaparece em *Tesmoforiantes* dizendo respeito às negociações com os persas. Notemos então um paralelo entre essas acusações, e que apesar de haver menções à tirania em outros textos de Aristófanes, esses dois estão separados por um curto período de tempo de produção e, como apontou Casevitz (1996), compartilham de convergência vocabular que não há nos demais textos.

A parábase de *As Tesmoforiantes* (vv.785-845), por sua vez, apresenta as características formais típicas dessa fase da comédia, que implica a redução da “voz” do comediógrafo através do corifeu, além da ausência de referências políticas explícitas com intenção de sátira. O argumento da corifeu em *As Tesmoforiantes* é apresentar uma defesa contra todo o mal sofrido pelas mulheres em um primeiro momento, e depois apresenta um discurso cuja base é uma série de comparações em que se afirma a superioridade feminina ao

¹⁰⁷ Tradução: VIEIRA, 2011, p.80

¹⁰⁸ Ver página 76.

¹⁰⁹ Após o assassinato do irmão, Hípias endureceu o governo sobre os atenienses, suspeito de uma conspiração, inclusive chegando a mandar executar cidadãos, cf. Tucídides (VI, 53-9). Com isso explica-se a desconfiança com que os homens mais velhos do coro veem as ações das mulheres atenienses.

pôr em evidência as faltas dos homens, ou como diz Adriane Duarte (2000, p.198), suas atuações públicas, enquanto as mulheres são conhecidas pelos significados de seus nomes, pois é tudo o que se sabe sobre elas. Assim, nos vv. 800-13¹¹⁰ destacamos a passagem onde se encontram menções a figuras políticas, porém sem críticas explícitas a qualquer questão da política ateniense. Lembramos que o próprio festival onde a peça foi apresentada - as Grandes Dionísias - exigia mais cautela com esses assuntos, portanto é esperado que somando essa necessidade de restrição à atmosfera de ataque à democracia não houvesse de fato qualquer crítica explícita às questões políticas da cidade.

[...] Há como tirar a prova. 800
 Ponhamos à prova quem é o pior. Nós dizemos que são vocês
 e vocês que somos nós. Examinemos e confrontemos cada um,
 comprando o nome de cada mulher ao de cada homem.
 Que Nausímaca Carminos é pior, os fatos são claros.
 Cleofonte, em especial, deve ser bem pior que Salabaco. 805
 Há muito tempo, com Aristômaca, aquela de Maratona,
 e com Estratonice nenhum de vocês nem tenta guerrear.
 E Eubula? Algum conselheiro do ano passado, tendo entregue seu cargo,
 é melhor do que ela? Nem mesmo Anito afirmaria isto.
 Por isso nós nos vangloriamos de sermos bem melhores que os homens. 810
 Nunca uma mulher, tendo roubado cinquenta talentos do tesouro público,
 iria até a acrópole num carro puxado por uma parelha. Ao contrário, se subtrai
 [algo de monta,
 roubando um cesto de trigo de seu marido, no mesmo dia o devolve¹¹¹.

Estabelecida a questão das comparações, retomo a passagem acima para observar pontos de interesse no que diz respeito às referências políticas. Nesses versos, as menções às

¹¹⁰ [...] οὕτως ἡμεῖς ἐπιδήλως / ὑμῶν ἐσμεν πολὺ βελτίους, βάσανός τε πάρεστιν ἰδέσθαι./ βάσανον δῶμεν πότεροι χεῖρους. ἡμεῖς μὲν γάρ φαμεν ὑμᾶς./ ὑμεῖς δ' ἡμᾶς. σκεψώμεθα δὲ κἀντιπιθῶμεν πρὸς ἕκαστον./ παραβάλλουσαι τῆς τε γυναικὸς καὶ τάνδρὸς τοῦνομ' ἐκάστου./ Ναυσιμάχης μὲν γ' ἦττων ἐστὶν Χαρμῖνος· δῆλα δὲ τᾶργα./ καὶ μὲν δὴ καὶ Κλεοφῶν χείρων πάντως δήπου Ξαλαβακχοῦς./ πρὸς Ἀριστομάχην δὲ χρόνου πολλοῦ, πρὸς ἐκείνην τὴν Μαραθῶνι./ καὶ Ξτρατονίκην ὑμῶν οὐδεὶς οὐδ' ἐγχειρεῖ πολεμίζειν./ ἀλλ' Εὐβούλης τῶν πέρυσιν τις βουλευτὴς ἐστὶν ἀμείνων/ παραδοὺς ἑτέρῳ τὴν βουλείαν· οὐδ' αὐτὸς τοῦτ' οὐ φήσεις./ οὕτως ἡμεῖς πολὺ βελτίους τῶν ἀνδρῶν εὐχόμεθ' εἶναι./ οὐδ' ἂν κλέψασα γυνὴ ζεύγει κατὰ πεντήκοντα τάλαντα/ ἐς πόλιν ἔλθοι τῶν δημοσίων· ἀλλ' ἦν τὰ μέγισθ' ὑφέληται/ φορμὸν πυρῶν τάνδρὸς κλέψας, αὐθημερὸν αὐτ' ἀπέδωκεν

¹¹¹ Tradução: DUARTE, 2000, p. 197

figuras públicas constituem a base do argumento de superioridade feminina. Temos Carmino¹¹², um general que perdeu uma batalha naval de menor repercussão, colocado como inferior a Nausímaca, uma mulher cujo nome significa “batalha naval”.

A referência seguinte é a Cleofonte, um político democrata radical que é comparado à famosa prostituta Salabaco, cujo nome já havia sido mencionado por Aristófanes em *Cavaleiros* (v.765). Depois temos dois nomes genéricos - Aristômaca e Estratonice - que dizem muito mais respeito ao símbolo de uma ação do que a ação propriamente dita, como indica Loraux apud Bobrick (1997, p. 186). Acontece que não há registros de mulheres reais chamadas Aristômaca e Estratonice na lista de nomes pessoais gregos, mas Austin e Olson (2004, p.267) indicam que essa ausência pode ter ocorrido por falha na preservação de documentos. De qualquer maneira, a menção à batalha de Maratona naquele momento em específico possui função de relembrar o passado militar glorioso de Atenas, ainda que o mesmo estivesse em declínio (Loraux apud Austin e Olson, 2004, p. 268).

O verso seguinte traz o nome de Eubula, que significa “bom conselho”, para confrontar a atitude de um homem que abandonou seu cargo no Conselho. Este verso em particular se mostra obscuro na medida em que não há fortes evidências em outras fontes que esclareçam seu contexto, para além da mensagem mais óbvia de que o homem em questão forneceu mau conselho. Austin e Olson (2004) esclarecem que esse verso poderia remeter a um episódio em que os Quatrocentos colocaram em prática uma tentativa de golpe ao Conselho em junho de 411, que não constitui nem bom nem mau conselho, e sim um ato violento para conquistar o poder. Contudo, a evidência é fraca e em vez disso a probabilidade é maior de estarem se referindo à nomeação de um grupo de dez *probouloi*, ou próbulos, após o desastre na expedição à Sicília, que dividiriam alguns poderes do Conselho no ano de 413. Um personagem próbulo aparece ridicularizado em *Lisístrata* (vv. 387-613) e, como vimos, são citados em *As Tesmoforiantes* nos vv. 808-9.

Os versos seguintes (810-13) reforçam a superioridade feminina em uma série de atos menores em que as atitudes das mulheres, mesmo errando, as colocam como melhores que os homens, vide nos vv. 821-9¹¹³ a comparação irônica entre deixar cair a sombrinha com o ato gravíssimo e desonroso entre os homens de abandonar o escudo:

¹¹² Um ponto intrigante é que esse mesmo general foi também responsável pelo assassinato de Hipérbolo após se juntar aos oligarcas, e posteriormente em 411 perdeu seu cargo. Cf. Austin e Olson (2004) p.267

¹¹³ ἡμῖν μὲν γὰρ σῶν ἔτι καὶ νῦν/τάντιον ὁ κανὼν οἱ καλαθίσκοι/τὸ σκιάδειον:/τοῖς δ' ἡμετέροις ἀνδράσι/τούτοις/ἀπόλωλεν μὲν πολλοῖς ὁ κανὼν/ἐκ τῶν οἴκων αὐτῇ λόγχῃ,/πολλοῖς δ' ἑτέροις ἀπὸ τῶν ὤμων/ἐν ταῖς στρατιαῖς/ἔρριπται τὸ σκιάδειον.

Nós temos sãos e salvos ainda hoje
o cilindro de tear, a vara, os cestinhos,
a sombrinha,
nossos maridos, porém,
muitos deles, fizeram desaparecer de casa
a vara com a própria lança
e, muitos outros, dos seus ombros,
nas expedições,
deixaram cair a... sombrinha¹¹⁴.

Com base no exposto acima, percebemos que há grande diferença no conteúdo das parábases; enquanto na fase inicial da carreira de Aristófanes havia maior incidência de sátiras políticas, como em *Acarnenses* e *Vespas*, já em *As Tesmoforiantes* vemos a completa ausência delas. Em primeiro lugar, estamos falando de textos cuja elaboração cobre mais de uma década da Guerra do Peloponeso, o que incorre em períodos mais favoráveis à prática de sátira política e outros desfavoráveis, como o ano de 411 que, como já vimos, foi desafiador do ponto de vista da política externa e interna ateniense. Assim, podemos observar como a dinâmica da *parrhêsia* funciona a partir da prática da autocensura no caso das parábases, dadas as diferenças de tratamento no que concerne referências políticas explícitas e a tirania, pois nesse último caso, enquanto em *Lisístrata* a menção à tirania seria, como afirma Henderson (2002, p.xxiv), algo jocoso em relação à retórica dos líderes populares, em *As Tesmoforiantes* perde-se o tom de chiste, pois reflete o clima ameaçador que havia se instaurado à época de sua encenação.

¹¹⁴ Tradução: DUARTE, 2000, p. 287

CONCLUSÃO

Apesar de ter chegado até nós apenas onze peças de Aristófanes, a complexidade de sua obra permite uma constante produção de novos estudos que buscam renovar os olhares acerca da mesma. Por muito tempo, *As Tesmoforiantes* foi considerada uma peça menos relevante do que as demais. Essa condição felizmente começou a mudar a partir dos anos de 1980, quando surgiram os primeiros estudos que analisaram a dimensão política da peça.

Ao longo do trabalho, levantei um breve histórico dos conceitos relativos a livre expressão desde a Grécia Arcaica até o momento em que surgiu a *parrhêsia* como conceito amplamente estabelecido no século V a.C. Foi essencial traçar esse panorama para a melhor compreensão da origem da aceção de livre falar e de que maneira ela foi retratada nas fontes apresentadas, que, como vimos, não era unanimidade entre os autores considerar a *parrhêsia* como um atributo totalmente positivo da democracia.

Em seguida, passamos à apresentação das principais discussões a respeito da relação entre comédia e política. Ao vermos como o tema político era debatido no contexto cômico, além dos debates sobre intenção política nos textos cômicos de Aristófanes, pudemos então sistematizar os estudos que embasam *As Tesmoforiantes* como uma peça política para então seguirmos para a análise da peça.

Nesta pesquisa, busquei aliar essa perspectiva com a noção de *parrhêsia* e autocensura a fim de argumentar que *Tesmoforiantes* é também uma peça política. Demonstrei como esse conteúdo foi trabalhado de maneira velada por Aristófanes, que corria sérios riscos se o fizesse abertamente, pois a peça fora produzida e encenada em um período conturbado da democracia ateniense e, por conseguinte, perigoso para tratar de certos temas abertamente na comédia. O poeta, portanto, usou a *parrhêsia* ao tecer críticas implícitas em um ato de autocensura, pois esse contexto teria influenciado sua prática cômica.

Ao tratar da Assembleia real e a Assembleia-ritual, durante o processo de transformação no espaço feminino em masculino, destaquei alguns no que tange os deslocamentos de sentido mencionados ao longo do capítulo. O intuito não foi forçar uma interpretação rígida sobre o que tais trechos significam no quadro geral que compõe o texto da peça, mas sim mostrar como a ambivalência de algumas passagens fornecem uma linha de interpretação coesa, observando a chave de leitura proposta ao longo deste trabalho, com base na *parrhêsia* cômica e no discurso velado.

Dessa forma, ao longo do trabalho mostrei como o tratamento do tema político em *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes* se dá de maneira diversa. Assim, ressalto a diferença do público,

a proximidade do período entre os festivais dramáticos em que as peças foram apresentadas e, em vista disso, a necessidade de mudar a forma como a temática é exposta. Se por um lado o enredo de *Lisístrata* faz um apelo à paz - ou seja, há ciência de um contexto político conturbado — e menciona diretamente os fatos ocorridos na peça, a trama de *As Tesmoforiantes* é completamente diferente e não trata diretamente do contexto da guerra, pois das três peças femininas de Aristófanes, *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres* abordam o tema político de maneira clara. Enquanto *Lisístrata* está preocupada em restaurar a paz por meio da greve das mulheres, Praxágora mobiliza as mulheres para instaurar uma revolução interna na política da cidade. Já em *As Tesmoforiantes*, as mulheres também se organizam entre si, porém para condenar Eurípides por denegrir a imagem delas em suas peças. Esse objetivo por si só nada tem de político, mas sob um olhar mais atento, é possível perceber que o tema é presente na peça, mas é trabalhado de maneira velada.

Na análise que se sucedeu, procurei evidenciar a dupla dimensão da *parrhêsia* que abrange *As Tesmoforiantes*. O sentido de “dupla” aqui mencionado não se refere à dimensão política e social anteriormente discutida, apesar de também contemplar a análise da peça. Em menor impacto, há por um lado a menção ao termo na fala do Parente na peça e, por outro, o uso de autocensura pela *parrhêsia* a partir da qual o poeta cômico escolhe expor suas críticas de maneira implícita, dando voz a personagens excluídas da vida civil em um festival aberto a um público amplo sob um período de extrema tensão política.

A partir das discussões acerca da *parrhêsia* e o tema político na comédia, expus a intersecção desses tópicos em *As Tesmoforiantes*, propondo então uma chave de leitura baseada na noção de *parrhêsia* e autocensura, para ressaltar a natureza política da peça, que dirige uma crítica de maneira velada sob os riscos representados na iminência de um golpe oligárquico.

BIBLIOGRAFIA

Edições em grego e traduções

AESCHINES. **Aeschines speeches**. English translation by Charles Darwin Adams, Ph.D. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1919.

_____. **Aeschines**. Translation and notes by Chris Carey. The Oratory of Classical Greece, vol 3, University of Texas Press, 2000.

ARISTÓFANES. **Duas comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes**. Tradução, apresentação e notas: Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Lisístrata e Tesmoforiantes**. Tradução e introdução: Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Tesmoforiantes**. Tradução, apresentação e notas: Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

ARISTOPHANES. **Aristophanes Comoediae**, ed. F.W. Hall and W.M. Geldart, vol. 2. F.W. Hall and W.M. Geldart. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907.

_____. **Lysistrata**. Edited with introduction and commentary by Jeffrey Henderson. Oxford: Clarendon Press, 2002.

_____. **Clouds, Women at the Thesmophoria, Frogs**. A verse translation, with introduction and notes by Stephen Halliwell. Oxford University Press, 2016.

_____. **Thesmophoriazusae**. Edited with introduction and commentary by Colin Austin and S. Douglas Olson. Oxford: Oxford University Press, 2004.

_____. **Thesmophoriazusae**. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein. 2001.

ARISTOTLE. ed. J. Bywater, **Aristotle's Ethica Nicomachea**. Oxford, Clarendon Press. 1894.

_____. ed. W. D. Ross, **Aristotle's Politica**. Oxford, Clarendon Press. 1957

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução e notas: Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da UnB, 1985.

_____. **Constituição de Atenas**. Tradução e notas: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

EURÍPIDES. **Hipólito**. Tradução, pós-fácio e notas: Trajano Vieira. São Paulo, Editora 34, 2015.

_____. **Orestes**. Direção de Tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Cotia, Ateliê Editorial, 2017.

_____. **Fenícias**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Expresso Zahar, 1993.

EURIPIDES. **Euripidis Fabulae, vol. 3**. Ed. Gilbert Murray. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1913.

_____. **Euripides**. Edited and translated by David Kovacs. Loeb Classical Library 484. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995

AESCHYLUS. **Aeschylus**. With an English translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. 2. Agamemnon. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1926.

_____. **Aeschylus**. Aeschylus, with an English translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. 1. Persians. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1926

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 2004.

_____. **Os Persas**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HERÓDOTO. **Histórias: livro I - Clio**. Tradução introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2015.

HOMER. **The Odyssey**. With an English Translation by A.T. Murray, PH.D. in two volumes. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1919.

_____. **Homeri Opera in five volumes**. Oxford, Oxford University Press. 1920.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **Ilíada**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2020.

ISOCRATES. **Isocrates**. With an English Translation in three volumes, by George Norlin, Ph.D., LL.D. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1980.

_____. **Isocrates**. Translation by David C. Mirhady and Yun Lee Too. The Oratory of Classical Greece, Vol. I. University of Texas Press, 2000.

_____. **Isocrates**. Translation by Ted L. Papillon. The Oratory of Classical Greece, Vol. II. University of Texas Press, 2004.

PLATÃO. **Diálogos: Apologia de Sócrates, Critão, Menão, Hípias Maior e outros**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Ed. UFPA, 1980.

_____. **Górgias**. Tradução, ensaio introdutório e notas de Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **República**. Tradução e organização de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **Cartas e epigramas**. Tradução e notas: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

PLATO. **Plato in Twelve Volumes**, Vols. 10 & 11 translated by R.G. Bury. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1967 & 1968.

_____. **Platonis Opera**, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903

_____. **The Laws**. Translated, with notes and an interpretative essay by Thomas L. Pangles. The University of Chicago Press, 1980.

_____. **Clitophon**. Edited with introduction, translation and commentary by S. R. Slings. Cambridge University Press, 1999.

PLUTARCH. **Plutarch's Morals**. Translated from the Greek by several hands. Corrected and revised by. William W. Goodwin, PH. D. Boston. Little, Brown, and Company. Cambridge. Press Of John Wilson and son. 1874.

TUCÍDIDES. **A história da guerra do Peloponeso**. 4 ed. Trad. de Mário da Gama Kury. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

Artigos e livros

BALTUSSEN, Han; DAVIS, Peter J. “Parrhesia, Free Speech, and Self- Censorship”. *In: The Art of Veiled Speech: Self-Censorship from Aristophanes to Hobbes*. University of Pennsylvania Press, 2015, p.1-17.

BOBRICK, Elizabeth. The Tyranny of Roles: Playacting and Privilege in Aristophanes’ Thesmophoriazusae. *In: DOBROV, G. (org.). The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama*, UNC Press Books, 1997, p. 177-197

BUIS, Emiliano. “La musa aprende a debatir: escenificaciones femeninas de la praxis política en Tesmoforiantes de Aristófanes”. *In: Rodríguez Cidre, E. & E. J. Buis (edd.), La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*, Buenos Aires: Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2011, p. 201-230.

CAIRNS, Douglas L. **Aidos**: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature. Clarendon Press, 1993.

CARTER, David. “Citizen Attribute, negative right: a conceptual difference between ancient and modern ideas of freedom of speech”. *In: SLUITER, I. & ROSEN, R. (org.) Freedom of Speech in Classical Antiquity*. Brill, 2004, p. 197-220.

CORDEIRO, Luiz Henrique Bonifácio. “O desenvolvimento da comédia antiga no sistema democrático ateniense no séc. V a.C.” *Dia-Logos*, n.9, Out/2015, p. 17-30.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono**: a parábase na comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: FAPESP, 2000.

FARIA, Milena de Oliveira. **Quando as mulheres estão no poder**: ambiguidades, obscuridades e referências políticas em As Tesmoforiantes de Aristófanes. 2010. Dissertação

(Mestrado em Letras Clássicas) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. **O bom conselheiro**: poesia e política n'As Rãs de Aristófanes. 2016. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Discourse and Truth**: The Problematicization of parrhesia. Six lectures given by Michel Foucault at Berkley, Oct-Nov. 1983.

HALLIWELL, Stephen. “**Comic satire and freedom of speech in classical Athens**” *The Journal of Hellenic Studies*, Vol.111, Nov/1991, p. 48-70.

_____. “Aischrology, Shame, and Comedy” *In*: SLUITER, I. & ROSEN, R. (org.) **Freedom of Speech in Classical Antiquity**. Brill, 2004, p. 115-144.

HARTWIG, Andrew. “Self- Censorship in Ancient Greek Comedy”. *In*: **The Art of Veiled Speech: Self-Censorship from Aristophanes to Hobbes**. University of Pennsylvania Press, 2015, p.18-41.

HEATH, Malcolm. “Aristophanes and the discourse of politics”. *In*: DOBROV, G. (org.) **The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama**, UNC Press Books, 1997, p. 230-249.

_____. “**Political Comedy in Aristophanes**”. *Hypomnemata* 87, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. Disponível em: <http://eprints.whiterose.ac.uk/3588>

HENDERSON, Jeffrey. “Patterns of Avoidance and Indirection in Athenian Political Satire” *In*: ROSEN, R.; FOLEY, H. (org.) **Aristophanes and Politics**: New Studies, Boston, Brill, 2020, p. 45-59.

KONSTAN, David. **Greek Comedy and ideology**. Oxford University Press, 1995.

_____. “**The Two Faces of *parrhêsia*: Free Speech and Self-Expression in Ancient Greece**”. *Antichthon*, vol. 46, Jan/2012, p. 1 – 13.

MAJOR, Wilfred. **The Court of Comedy**: Aristophanes, Rhetoric, and Democracy in Fifth-Century Athens. The Ohio State University Press, 2013.

MEIER, Christian. **The Greek Discovery of Politics**. Translated by David McLintock. Harvard University Press, 1990.

OSBORNE, Robin. "Politics and Laughter: the Case of Aristophanes' Knights". In: ROSEN, R.; FOLEY, H. (org.) **Aristophanes and Politics: New Studies**, Boston, Brill, 2020. p. 24-44

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanes: o dramaturgo da cidade justa**. São Paulo: Giostri, 2019.

RAAFLAUB, Kurt A. "Democracy, Oligarchy and the Concept of the "Free Citizen in Late Fifth-Century Athens". *Political Theory*, Vol. 11, No. 4 (Nov., 1983), pp. 517-544.

_____. "Aristocracy and Freedom of Speech in the Greco-Roman World" In: SLUITER, I. & ROSEN, R. (org.) **Freedom of Speech in Classical Antiquity**. Brill, 2004, pp. 41-62.

_____. "Introduction" In: RAAFLAUB, K; OBER, J; WALLACE, R. **Origins of Democracy in Ancient Greece**. University of California Press, 2007.

RIVETTI, Fernanda Yazbek. "A democracia entre guerra e paz: o riso amargo de Aristófanes" *Codex*, vol.1, n.2, 2009, p.73-84.

ROSEN, Ralph M. "Comic parrhesia and the Paradoxes of Repression". In: OLSON, S. Douglas (Ed.) **Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson**. Walter de Gruyter, 2013.

_____. "Prolegomena: Accessing and Understanding Aristophanic Politics." In: ROSEN, R.; FOLEY, H. (org.) **Aristophanes and Politics: New Studies**, Boston, Brill, 2020. p. 9-23.

SAXONHOUSE, Arlene. **Free Speech and Democracy in Ancient Athens**. Cambridge University Press, 2006.

SIDWELL, Keith. **Aristophanes the Democrat: The politics of satirical comedy during the Peloponnesian war**. Cambridge University Press, 2009.

SLATER, Niall. **Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes**. University of Pennsylvania Press, 2002.

ZEITLIN, Froma. **Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' "Thesmophoriazousae"**. *Critical Inquiry*, 1981, Vol. 8, No. 2, pp. 301-327.

Bases de dados

Perseus Digital Library. Ed. Gregory Crane. Tufts University. Acessível em: <http://www.perseus.tufts.edu>

ANEXOS

Ocorrências do termo <i>parrhêsia</i> em textos gregos			
Período Clássico (500 - 323 a.C)	Século V a.C	Eurípides (ca. 484-406)	<i>Bacantes, Electra, Hipólito, Íon, Orestes, Fenícias</i>
		Aristófanes (ca.450-384)	<i>Tesmoforiantes</i>
	Século IV a.C	Platão (ca. 427-347)	<i>Leis, República Fedro, Banquete, Górgias, Górgias, Clitofonte, Laques, Cartas</i>
		Isócrates (436-338)	<i>Busíris, Antídose, Sobre a Biga de Cavalos, Para Filipe, Para Níocles, Areopagítico, Arquidamo, Sobre a Paz, Evágoras</i>
		Aristóteles (384-322)	<i>Ética a Nicômaco</i>
		Demóstenes (384-322)	<i>Filípica 2, 3 e 4, Sobre o Haloneso, Sobre os Chersoneses, Olintíaca 3, Contra Estéfano, Contra Teócrine, Contra Neera, Discurso Fúnebre, Contra Aristócrates, Contra Aristogíton 1, Sobre a Liberdade dos Ródios, Sobre a Falsa Embaixada, Contra Panteneto</i>
		Ésquines (ca. 390-314)	<i>Contra Timarco, Contra Ctesifonte, Sobre a Embaixada</i>
		Dêmades (ca. 380-318)	<i>Sobre os Doze Anos</i>
		Dinarco (ca. 361-291)	<i>Contra Aristogíton</i>
		Hipérides (ca. 390-322)	<i>Contra Demóstenes</i>

		Teofrasto (ca. 372-287)	<i>Caracteres</i>
Período Helenístico (323-146 a.C)	Séc. II a.C	Políbio (200-118)	<i>Histórias</i>
Período Greco-Romano (146 a.C - 324 d.C.)	Séc. I a.C	Diodoro Sículo (ca. 80-20)	<i>Biblioteca Histórica</i>
		Dionísio de Halicarnasso (30-8)	<i>Sobre Isócrates, Sobre Demóstenes, Antiguidades Romanas</i>
	Séc. I d.C.	Cáriton (?)	<i>Quéreas e Calíroe</i>
		Flávio Josefo (37-?)	<i>Antiguidades Judaicas</i>
			<i>Guerras Judaicas</i>
	Séc. I-II d.C.	Dião Crisóstomo (ca. 40-120)	<i>Discursos</i>
		Plutarco (46-120)	<i>Adversus Colotem, Aemilius Paulus, Agesilaus, Agis, Alcibiades, Alexander, An seni respublica gerenda sit, Antony, Apophthegmata Laconica, Aratus, Aristides, Bruta animalia ratione uti, Brutus, Caesar, Caius Gracchus, Caius Marcius Coriolanus, Camillus, Cato the Younger, Cleomenes, Comparison of Lycurgus and Numa, Comparison of Pelopidas and Marcellus, Conjugalia Praecepta, De Alexandri magni fortuna aut virtute, De defectu oraculorum, De E apud Delphos, De exilio, De fraterno amore, De garrulitate, De Herodoti</i>

			<i>malignitate, De Iside et Osiride, De liberis educandis, De Recta Ratione Audiendi, De Se Ipsum Citra Invidiam Laudando, De Stoicorum repugnantiis, De superstitione, Demosthenes, Dion, Eumenes, Instituta Laconica, Lucullus, Lysander, Marcellus, Non posse suaviter vivi secundum Epicurum, Philopoemen, Phocion, Pompey, Praecepta gerendae reipublicae, Publicola, Quaestiones Convivales, Quaestiones Romanae, Quomodo adolescens poetas audire debeat, Quomodo adulator ab amico internoscatur, Regum et imperatorum apophthegmata, Romulus, Solon, Sulla, Themistocles, Timoleon, Titus Flamininus</i>
	Séc. II d.C	Eliano (ca. 170-230)	<i>Histórias Diversas</i>
		Aquiles Tácio (?)	<i>Leucipe e Clitofon</i>
		Apiano (ca. 95-?)	<i>Guerras Civis</i>
			<i>Guerras Púnicas</i>
			<i>Questões Macedônicas</i>
			<i>Guerra Samnita</i>
		Élio Aristides (ca. 117-180)	<i>Arte Retórica</i>

		Arriano (ca.86-160)	<i>Anábase de Alexandre Magno</i>
		Ateneu (?)	<i>Deipnosophistas</i>
		Ptolomeu (ca.100-168)	<i>Tetrabiblos</i>
		Marco Aurélio (ca.121-180)	<i>M. Antonius Imperator Ad Se Ipsum</i>
		Filóstrato (ca.170-205)	<i>Vida de Apolônio, Vida dos Sofistas</i>
		Luciano de Samósata (ca.125-181)	<i>Abdicatus, Alexander, Apologia, Contemplantes, De mercede, De morte Peregrini, De Syria dea, Demonax, Deorum concilium, Dialogi mortuorum, Fugitivi, Hermotimus, Juppiter confuatus, Juppiter trageodeus, Lexiphanes, Nigrinus, Phalaris, Pseudologista, Quomodo historia conscribenda sit, Timon, Vitarum auctio</i>
	Séc. II- III d.C.	Dião Cássio (ca.150–235)	<i>História Romana</i>
	Séc. III d.C.	Diógenes Laércio (?)	<i>Vidas E Doutrinas Dos Filósofos Ilustres</i>
		Clemente de Alexandria (ca. 150-215)	<i>Quis Dis Salvetur</i>
		Longino (213-273)	<i>Do Sublime</i>
		Eusébio de Cesareia (ca. 260–340)	<i>História Eclesiástica</i>
Período Bizantino (330 d.C. - 1453 d. C)	Séc. IV	Basílio da Cesareia (329-379)	<i>Cartas</i>
		Juliano (ca. 332-363)	<i>Cartas, Misopogon, Panegírico em Honra do Imperador Constantino, Oração I, Panegírico</i>

			<i>sobre a Imperatriz Eusébia, Oração III, Os Césares, Os Feitos Heroicos do Imperador Constâncio, Oração II, Aos Heracleios, Oração VII, Aos Cínicos Ignorantes</i>
		-	<i>Novo Testamento</i>
	Séc. VI	Procópio (ca. 500-570)	<i>História Secreta, De Bellis</i>
	Séc. VII	João Damasceno (ca. 676-749)	<i>Vita Barlaam et Joasaph</i>