

PODER E SEXUALIDADE EM *AGAMÊMNON*: GENEALOGIA DO DESEJO E DAS FORMAS DE DOMINAÇÃO NA TRAGÉDIA DE ÉSQUILO¹

Luciano Heidrich Bisol*

Recebido em: 15/04/2026

Aceito em: 31/08/2026

* Pesquisador
Voluntário PPG
Letras – Universidade
Federal do Ceará,
Eusébio, Ceará,
Brasil; Doutor em
Letras (UFRGS),
Universidade Federal
do Rio Grande do
Sul, Porto Alegre, RS,
Brasil.

lucianoh.bisol@gmail.com



RESUMO: Este trabalho propõe uma exegese da tragédia *Agamêmnon* (c. 458 a.C.) de Ésquilo, alinhando-a à perspectiva da genealogia foucaultiana do poder e da sexualidade. Partindo do pressuposto de que o palco trágico configura um espaço privilegiado para a inspeção dos modos históricos de produção e normatização dos corpos, o estudo visa a descortinar a mecânica pela qual a peça eleva a sexualidade à condição de dispositivo central da disputa pelo poder, notadamente no intrincado conflito entre Clitemnestra, Agamêmnon e Cassandra, estendendo-se aos vínculos com Egisto. A análise temática concentra-se na complexa teia que se estabelece entre o desejo, a soberania e livre discursividade, parrésia, investigando sua articulação e manifestação cênica. A metodologia de cunho genealógico opera uma análise textual orientada pelos conceitos foucaultianos de dispositivo, cuidado de si, *epiméleia heautoú*, e livre discursividade, objetivando revelar os mecanismos de controle e as lacunas impostas à enunciação da verdade. Os resultados demonstram que o corpo feminino emerge como o lugar estratégico e a superfície de inscrição de um conflito de natureza tanto política quanto simbólica. Conclui-se, a partir desta leitura, que a *Orestéia* esquiliana encena tensões míticas que persistem no eco da contemporaneidade, convocando-nos a uma reflexão crítica sobre o agonismo entre poder, desejo e os processos de subjetivação.

PALAVRAS-CHAVE: *Agamêmnon*; Ésquilo; Foucault; sexualidade; poder.

¹ O texto a seguir é o resultado de minha pesquisa de Pós-doutorado, intitulada “Foucault e os trágicos”, realizada junto ao PPGLetras da UFC, sob supervisão do professor Dr. Orlando Luiz de Araújo, a quem sou imensamente grato.

POWER AND SEXUALITY IN AGAMEMNON: GENEALOGY OF DESIRE
AND FORMS OF DOMINATION IN AESCHYLUS' TRAGEDY

ABSTRACT: This paper proposes an exegesis of Aeschylus' *Agamemnon* (c. 458 BCE), aligning it with the Foucauldian genealogy of power and sexuality. Based on the assumption that the tragic stage constitutes a privileged space for examining the historical modes of production and normalization of bodies, the study seeks to uncover the mechanisms through which the play elevates sexuality to the status of a central dispositif in the struggle for power—particularly in the intricate conflict among Clytemnestra, Agamemnon, and Cassandra, extending also to their ties with Aegisthus. The thematic analysis focuses on the intrinsic interplay of desire, sovereignty, and truth-telling (*parresia*), investigating their articulation and scenic manifestation. The genealogical methodology undertakes a textual analysis guided by Foucauldian concepts of dispositif, care of the self (*epimeleia heautou*), and free discursivity, aiming to reveal the mechanisms of control and the constraints imposed upon the enunciation of truth. The results demonstrate that the female body emerges as the strategic locus and the surface of inscription of a conflict of both political and symbolic nature. The study concludes that Aeschylus' *Oresteia* stages mythical tensions that persist in the echo of contemporaneity, compelling us to a critical reflection on the agonism between power, desire, and the processes of subjectivation.

KEYWORDS: *Agamemnon*; Aeschylus; Foucault; sexuality; power.

INTRODUÇÃO

Esta leoa bípede, coabitando
com o lobo, na ausência do leão nobre,
me matará, a infeliz, e como se preparando uma poção,
me colocará também como pagamento na bebida

(A. *Ag.* 1258-1261).²

Ao representar o desastroso retorno do líder militar grego a seu palácio em Argos, acompanhado de Cassandra, sua concubina e espólio de guerra, a tragédia *Agamêmnon* (c. 458 a.C.), de Ésquilo (c. 525-455 a.C.), se instaura como palco de uma disputa de poder, em que a sexualidade emerge como dispositivo central de controle, veementemente disputado por Clitemnestra e Agamêmnon, e, lateralmente, por Cassandra

² Texto grego estabelecido por Martin L. West (2008, p. 64): αὕτη δίπους λέαινα, συγκοιμωμένη/ λύκῳ λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίαι/ κτενεῖ με τὴν τάλαιναν, ὥς δὲ φάρμακον/ τεύχουσα κάμου μισθὸν ἐνθήσειν πότηϊ (A. *Ag.* 1258-1261). Todas as referências a versos da peça presentes no artigo seguem esta edição. Optamos aqui por apresentar nossa tradução, com o apoio de Liddel, Scott e Jones (1992), dada a amplitude de significados do excerto para nossa análise. No mais das vezes, utilizamos para consulta a tradução de Jaa Torrano (Ésquilo, 2013), por sua excelência e por compartilharmos com o tradutor a concepção do verso como unidade nodal de significação; edição essa que recomendamos ao leitor interessado no estudo da peça.

e Egisto. Considerando o conteúdo mítico da peça, a presente análise propõe-se a operar com as lentes conceituais desenvolvidas pelo filósofo e teórico da literatura Michel Foucault, buscando identificar a mecânica do poder como força repressiva e, sobretudo, como uma rede produtiva de relações, intrínseca às dinâmicas sociais e aos corpos, conforme sugerido pela metodologia genealógica do homem de desejo. Sustenta-se, portanto, que em *Agamémnon* a sexualidade funciona como operador central das relações de poder, tendo o corpo feminino como sua principal superfície de inscrição.

A problematização foucaultiana da sexualidade, compreendida como uma experiência historicamente construída por saberes e normatividades, permite examinar as intersecções entre o desejo, o controle e o discurso entre os sujeitos trágicos. Nesse sentido, o cuidado de si, *epiméleia heautoû* – concebido como um conjunto de práticas refletidas e voluntárias para a transformação do próprio ser e a estilização da existência; e a parrésia ou livre discursividade,³ oferecem ferramentas para desvelar as formas como os personagens se constituem e se confrontam em face das verdades impostas e desejadas. Nesse contexto, revisitar a tragédia esquiliana através da ótica genealógica de Foucault permite compreender mecanismos históricos de normalização e controle dos corpos e das condutas, ecoando, de modo alarmante, as tensões entre soberania e ascese, lei e liberdade, encenadas no teatro grego. Cumpre ressaltar, contudo, que tal operação não implica a suposição de um dispositivo da sexualidade plenamente constituído na Antiguidade, mas antes o uso heurístico de categorias foucaultianas como ferramentas analíticas, permitindo identificar formações embrionárias ou análogas – um “proto-dispositivo” – nas dinâmicas trágicas.

Cabe apontar, de antemão, que, embora Michel Foucault não se identificasse como um classicista no sentido tradicional, seu projeto filosófico o levou a engajar-se com a Antiguidade, especialmente na última fase de sua carreira, durante a década de 1980. O filósofo, que foi aluno de Georges Dumézil – erudito que articulou a análise estrutural com a histórica em civilizações indo-europeias –, buscava, especialmente em sua última fase, investigar a constituição histórica do sujeito e das relações de poder, remontando da modernidade à Antiguidade. Como observa o biógrafo Eribon (1990, p. 300), esse deslocamento conduziu Foucault à genealogia do sujeito que deseja e à investigação das práticas e das “artes da existência” na tradição greco-latina. Nesse sentido, o uso de lentes conceituais foucaultianas para examinar textos antigos constitui uma prática legítima que se alinha à essência do método genealógico, que busca conduzir uma determinada análise a partir de uma questão presente. Esse tipo de exercício, como valida Nicole Loraux em *Elogio do anacronismo* (1992), permite o diálogo entre o passado e preocupações do presente. Não fosse assim, todo estudo histórico seria inviável dado seu anacronismo por essência, segundo destaca Loraux

³ O falar franco, parrésia, termo técnico da democracia ateniense, estabelece-se como um orgulho e como uma obrigação moral entre os cidadãos da pólis. A técnica da parrésia é definida por Foucault em *A hermenêutica do sujeito*, de 1982 (2006), *Discurso e verdade*, de 1983 (2013), e *Dizer a verdade sobre si*, de 1984 (2022), como uma das tecnologias de dominação entre sujeitos. No âmbito ético, a parrésia é considerada uma arte da vida, *tekhnê tou bioû*, ferramenta necessária para a transformação da vida de um sujeito em uma obra de arte.

(1992). A partir disso, compreendemos que os conceitos centrais na investigação sobre a genealogia do homem de desejo, podem revelar mecanismos de constituição do sujeito e de relações consigo mesmo nas práticas e éticas da Antiguidade, oferecendo uma interpretação esclarecedora sobre as dinâmicas sociais e as condutas observáveis na tragédia clássica.

Igualmente, é importante salientar que, embora a preocupação central de Foucault, de maneira geral, tenha sido a formação do sujeito europeu moderno, justamente nessa trajetória o teórico desenvolveu uma diversidade de análises sobre a Antiguidade. O segundo livro de *História da sexualidade, o uso dos prazeres* (1988b), por exemplo, investiga a constituição do sujeito ético da Antiguidade, em que a moral grega, baseada na ética e na moderação é contrastada com os códigos de comportamento da moral cristã posterior. Além disso, na *Conferência 3* realizada no Rio de Janeiro em 1973, publicada sob o título *A verdade e as formas jurídicas* (2002), o teórico seleciona o *Édipo*, de Sófocles, como um modelo do nascimento do inquérito. Nesse mesmo ciclo de palestras, na *Conferência 5* (2002), Foucault aponta a criação do Areópago na terceira peça da *Orestéia* como exemplo da substituição de um regime de poder instaurado pela vingança por um regime judicial institucionalizado. Ainda a respeito do *corpus* trágico, no conjunto de conferências intitulado *Dizer a verdade sobre si* (2022), o filósofo examina um conjunto de peças de Eurípides, especialmente *Íon*, para discutir acerca da parrésia. Dessa maneira, o presente trabalho busca realizar uma espécie de *tessera*⁴ ao elaborar discussões sobre o que, pensamos, poderia ter dito Foucault a respeito do poder e da sexualidade em *Agamêmnon*.

Esta é a primeira peça da única trilogia trágica completa que chega a nosso tempo, e nela há uma disputa pelo discurso verdadeiro entre Clitemnestra e seu marido, notavelmente em relação ao mote mitológico do assassinato – ou sacrifício – de Ifigênia, filha do casal morta antes do início da guerra de Troia, dubiedade discursiva que será transposta também para a morte do soberano e de sua escravizada troiana. Na abertura da peça, a queda da cidade de Troia é informada através do dispositivo luminoso que, como um chasque, anuncia a vitória grega e, por conseguinte, o retorno do rei, encenado no Terceiro episódio (v. 782-974).⁵ No prólogo (v. 1-39), o personagem Vigia informa ao público quem é o mandante de sua vigília: a rainha da casa, descrita inicialmente como “mulher de Agamêmnon” (v. 26), sem ser nomeada diretamente. Nos primeiros versos (v. 10 -11), o personagem anuncia diretamente um dos temas centrais da peça, o poder, *krátos*, de Clitemnestra. Desde sua primeira caracterização, a rainha é construída a partir de uma tensão entre feminino e masculino, evidenciada pela associação de sua capacidade de deliberar e exercer autoridade a atributos convencionalmente masculinos. Inscrita na própria linguagem da peça, essa tensão participa da ambiguidade característica do discurso trágico, no qual as fronteiras de gênero, verdade e legitimidade permanecem continuamente em disputa. Clitemnestra, nesse sentido, desestabiliza a ordem patriarcal à medida que ocupa uma posição de poder e torna instáveis as categorias discursivas por meio das quais essa ordem se constitui.

⁴ Complementação, segundo Harold Bloom (2002, p. 97).

⁵ Seguimos neste estudo a divisão das partes da peça apresentada por Jaa Torrano (Ésquilo, 2013, p. 95-100).

Nesta pesquisa, é realizado um breve apanhado do estado da arte da peça *Agamémnon*, com uma ênfase particular nas questões de gênero, dada a sua contribuição direta para a discussão proposta. Paralelamente a isso, o artigo se dedica à contextualização da obra de Michel Foucault, apresentando a abordagem metodológica de cunho genealógico e detalhando conceitos operacionais centrais para a análise, como discurso, dispositivo, poder, sexualidade, parrésia e o cuidado de si. Nesse percurso, os conceitos foucaultianos introduzidos são empregados como lentes interpretativas para a análise de passagens selecionadas de *Agamémnon*, no intuito de ampliar, e não de restringir, a compreensão da peça. Finalmente, nas considerações finais, é oferecida uma síntese da interpretação foucaultiana sobre a tragédia de Ésquilo, demonstrando como o poder se estabelece através da sexualidade, e, nesse contexto, compreende-se que o corpo feminino emerge como o lugar estratégico e a superfície de inscrição de um conflito de natureza política e simbólica, convocando a uma reflexão crítica sobre o agonismo entre poder, desejo e os processos de subjetivação.

A ascensão de Clitemnestra no prólogo e primeiro episódio (v. 258-354) de *Agamémnon* pode ser analisada nesse contexto de tensão. Clitemnestra demonstra uma “inquietante autoridade”,⁶ conforme destaca Helene Foley (1998, p. xxv), talvez por isso ela exerça controle exagerado sobre o palácio: sobre quem entra e quem não entra. Com o Coro, por exemplo, sua comunicação, utilizando retórica persuasiva e envolvente para manipular, parece delinear planos de vingança. Sua capacidade de moldar a percepção e o conhecimento dos fatos através do discurso e de realizar verbalmente sua vingança, mesmo que temporária e excessiva, reverbera a centralização do poder e a imposição de uma verdade por um indivíduo, em vez da deliberação pública, característica do ideal da pólis.

O texto a seguir é um exercício analítico da complexa rede de mecanismos que, como uma filigrana, viabiliza a dominação. Tais recursos são identificáveis, surpreendentemente, em uma peça de teatro da primeira metade do século V a.C. Como um espelho partido (Vidal-Naquet, 2004, p. 53), o espetáculo trágico leva ao palco preocupações estéticas, políticas e ideológicas de seu contexto de produção a partir do material mito-poético do qual é herdeiro. Seguindo a perspectiva de Oliver Taplin (2003, p. 3), esforçamo-nos por compreender o fenômeno trágico, sobretudo, enquanto espetáculo cênico. Assim, é a partir de elementos de performance que buscamos identificar preocupações éticas e estéticas na tragédia. Muitas dessas preocupações, assustadoramente, dizem respeito a nosso próprio tempo e ajudam a compreender o percurso de formação de nossa realidade.

FOUCAULT LÊ *AGAMÉMNON*

Como dissemos, o Prólogo da peça é proferido pelo Vigia, que se encontra no telhado do palácio dos Atridas, exausto após um ano de guarda, onde permanece atento como um cão, observando as estrelas que marcam as estações e, simbolicamente, a alternância de poder (Torrano, in: Ésquilo, 2013, p. 21), demarcando uma perspectiva cíclica do tempo.

⁶ “*Uncanny authority*” (Foley, 1998, p. xxv).

Na abertura da peça, a queda de Troia e, conseqüentemente, o iminente retorno do rei, são anunciados ao Vigia por meio de um dispositivo luminoso instaurado por Clitemnestra, “tal é o poder, *krátos*, do viril coração expectante de mulher”⁷ (v. 10-11). O sinal luminoso descrito é semelhante a um dispositivo,⁸ pois através dele, Clitemnestra institui e controla o sistema de revezamento das tochas que além de comunicar, configura-se como um mecanismo de vigilância e controle. Embora tal recurso seja representado discursivamente, uma vez que é apenas descrito verbalmente pelo personagem na abertura, tal elemento constitui um recurso cênico que representa uma ferramenta que desencadeia os atos de vinganças, que consolidarão a dominação da rainha. Assim, a vigília de um ano da sentinela, que espera e observa o sinal, torna-se uma forma de disciplina induzida pela expectativa, transformando o ato de observar numa submissão ao sistema que o define.

É lícito esclarecer que o poder, na visão de Foucault, não é apenas repressivo, mas positivo, produtor de individualidade, e funciona através do exercício de condutas e da apropriação de saberes, de maneira que o sinal luminoso, ao comunicar a queda de Troia, dita ações e comportamentos específicos na casa de Atridas, como a preparação do sacrifício, *ololygmós* (v. 595), encomendado por Clitemnestra e, implicitamente, a orquestração do assassinato de Agamêmnon. A ambigüidade do significado do sinal – que pode ser interpretado como alegria ou calamidade e cuja clareza é questionada pelo coro (v. 100 et seq.) – realça como a dominação opera através do que é visível, e também pela interpretação e regulação do conhecimento. Este dispositivo de poder, ao articular-se com o saber, permite a Clitemnestra moldar a realidade e as ações alheias por meio da informação e da sua própria autoridade.

O professor Simon Goldhill, helenista de Cambridge, no livro *Language, sexuality, narrative: the Oresteia* (2004, p. 9), utiliza uma análise da linguagem como a produção contínua de sentido. Essa metodologia é aplicada à fala inicial do Vigia, que introduz os termos centrais do discurso de hermenêutica da peça. A hesitação intencional do sujeito na expressão do Vigia destaca predicados cruciais como poder, *krátos*, e a justaposição entre mulher e homem. Goldhill (2004, p. 9) interpreta o uso da frase “tal é o poder” (v. 10),⁹ *hóde gâr krateí*, como uma antecipação enigmática do que está por vir, sendo “de uma mulher”, *gynaikòs* (v. 11), uma resposta parcial e suspensa. A peculiaridade da situação é sublinhada pelo adjetivo raro *andróboulon*, isto é, “com propósito masculino” ou “que aconselha como um homem”,

⁷ Tradução de Jaa Torrano (Ésquilo, 2013, p. 105).

⁸ Em uma série de palestras que realizou no Brasil em 2005, o filósofo italiano Giorgio Agamben definiu o conceito de dispositivo como uma complexa rede de ferramentas, que inclui tanto elementos discursivos quanto não discursivos, que possibilitam a criação de relações de poder. Enunciados, instituições, prédios e proposições filosóficas atuam para que uma pessoa, ou um grupo delas, possa controlar as demais. Agamben (2009, p. 25) retoma a concepção foucaultiana para apresentar ao público novos dispositivos de controle da sociedade contemporânea, como o *telefonino*, análogos aos descritos pelo filósofo francês. Assim como é possível identificar novos dispositivos no século XXI, entende-se ser possível identificá-los também no século V a.C.

⁹ Ésquilo, 2013, p. 105.

que aponta para a ambiguidade inerente ao exercício da dominação. Assim, a fala do Vigia constitui o fundamento da peça em termos de oposição sexual e poder. Clitemnestra se torna o foco dessa tensão, já que a palavra *krátos* é percebida como um termo estranho para se aplicar a uma mulher, e a soberania é explicitamente construída em função de papéis sexuais, frequentemente devido à ausência ou falta do princípio masculino, *ársenos*. Goldhill (2004, p. 17) argumenta que Clitemnestra, através do adultério e da ameaça de matar o marido e o filho, rompe os laços basilares das ordens culturais – tanto a mítica, quanto a da condição de performance da peça. A tensão entre os sexos se manifesta como uma disputa, em que a força de Clitemnestra reside na sua capacidade de manipular a significação e a arte da persuasão, *peithó*, pervertendo as fronteiras linguísticas e sexuais que a sociedade tenta impor.

Há um segundo dispositivo identificável a partir de outro elemento de performance, na cena do tapete (v. 905-907), no terceiro episódio (v. 782-974) da peça. No momento em que Agamêmnon chega a Argos, Clitemnestra não permite sequer que ele toque o solo de sua terra, em um exercício claro de dominação sobre o corpo do Outro. Nesse momento então, Clitemnestra estende um tapete púrpura – cor que nos remete ao sangue que em breve será derramado – da carruagem até o quarto de banho que espera o casal. Ao restringir seu espaço de circulação, Clitemnestra exerce o domínio sobre o corpo do marido, demonstrando, através de um recurso cênico, o controle físico entre os personagens, o que proporciona ao espectador a percepção da materialização da vigilância sobre os corpos. Ademais, o banho, Foucault (1988b, p. 87) destaca, é parte do conjunto de práticas de si, *epiméleia heautoú*, um conjunto de cuidados que o sujeito antigo punha em prática com o intuito de aperfeiçoar sua estética da existência. Aliás, advém daí a concepção estética de Foucault. A partir dos estudos realizados na sua última década de vida, Foucault (1988b, p. 15) estabelece o vínculo entre a arte e a vida, numa relação de complementação em que o sujeito antigo objetivava, através das técnicas de si, tornar sua vida uma obra de arte. No caso do banho de Agamêmnon, ao delegar o cuidado de si a outrem, afinal fora a esposa quem lhe preparara o banho, o soberano contribui significativamente para a construção das condições necessárias para seu próprio assassinato.

Por alinharmos-nos à metodologia genealógica, cabe ressaltar ainda que uma das características notáveis da tragédia clássica é o estabelecimento de um diálogo entre questões políticas do universo mítico que fornece a base de enredo para as peças e questões de sua contemporaneidade, o século V a.C., conforme ilustram Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naquet (2019, p. 8). No universo micênico, anterior ao período clássico, o *ánax* era a figura central e suprema, um soberano que concentrava em si todos os elementos do poder, tanto administrativo quanto econômico, conforme destaca Vernant (2002, p. 15). Na *Ilíada*, muitos generais são denominados com esse título, *ánax andron*, sobretudo Agamêmnon e Príamo. A autoridade do *ánax* estendia-se também à vida religiosa, controlando o calendário, os rituais e os sacrifícios, sendo muitas vezes associado a uma classe sacerdotal e apoiado por uma aristocracia guerreira. Os palácios micênicos, em contraste com os espaços abertos de Creta, eram fortalezas que simbolizavam essa centralização e defesa do poder. Já o termo *basileu*, no período micênico, designava um senhor local, proprietário de um domínio rural e vassalo

do *ánax*, atuando num contexto mais provincial e associado a um conselho de anciãos, *gerúsia*, que concedia certa autonomia às comunidades aldeãs. Com o colapso do sistema micênico e a invasão dórica, o *ánax* desapareceu completamente do vocabulário político, sendo o termo basileu redefinido para descrever a função real no mundo homérico, muitas vezes usado no plural para se referir a uma categoria de soberanos no topo da hierarquia social.

Contudo, a basileia pós-micênica, apesar de manter o nome de basileus como designação de realeza, mudou fundamentalmente sua natureza; não havia mais o controle onipresente do antigo *ánax*. Em Atenas, por exemplo, a basileia foi relegada a funções especificamente religiosas, enquanto a noção de *arkhé*, comando, separou-se para definir o domínio político propriamente dito, que passou a ser delegado anualmente por eleição, refletindo uma nova concepção de poder. O surgimento do tirano, particularmente durante os séculos VII e VI a.C., é visto como um momento de crise social e religiosa, embora alguns tiranos, como Periandro (c. 627-584 a.C.), fossem considerados sábios que implementaram reformas. No entanto, a figura do tirano e a concentração de poder em suas mãos eram explicitamente contrastadas com o ideal de isonomia, que defendia a participação igualitária de todos os cidadãos no poder. A tensão entre a autoridade concentrada do tirano e os ideais comunitários e igualitários da pólis é um tema recorrente no *corpus* trágico, com a ascensão da lei e da ordem como princípios superiores ao poder individual, buscando um equilíbrio que evitasse a centralização dos dispositivos de controle em um único elemento. Tanto no Período arcaico, como também no clássico, o poder político ateniense era exercido por homens, o que resultou nas mais diversas apologias da masculinidade. Qualquer modificação nessa prerrogativa era associada à ameaça da ordem estatal vigente e, portanto, deveria ser eliminada.

O fato de Foucault não ser um classicista em sentido estrito, permitiu-lhe incursões pelo mundo antigo relativamente livres de exigências acadêmicas. É preciso admitir que seu propósito nunca foi dar cabo de um levantamento exaustivo de fontes filológicas para comprovar determinada tese. Antes disso, suas metodologias buscavam encontrar na Antiguidade exemplos ilustrativos que proporcionassem um lastro histórico e político para o desenvolvimento de suas ideias a respeito do sujeito moderno europeu. Dessa maneira, seus trabalhos costumam dar destaque a determinadas fontes em detrimento de outras, sem que isso represente um problema.

Nesse sentido, Wolfgang Detel, filósofo alemão e professor emérito da Universidade de Frankfurt, em sua obra *Foucault and Classical Antiquity: Power, Ethics and Knowledge* (2005), analisa a apropriação foucaultiana das práticas e conceitos da Antiguidade greco-romana, evidenciando como o filósofo francês reconfigura a tradição clássica para elaborar suas reflexões sobre poder, saber e ética. Para Detel (2005), a relevância dos estudos de Foucault reside em mostrar que a Antiguidade constitui um campo privilegiado para repensar criticamente a subjetividade e as formas de vida, horizonte que também se abre para a leitura da tragédia clássica a partir de determinadas categorias foucaultianas. Todavia, Detel (2005, p. 3) chama a atenção para algumas lacunas nas análises de Foucault, como a negligência do filósofo ao conceito de *eudaimonia*, essencial para o campo das técnicas de si.

No mesmo âmbito, a perspectiva de James I. Porter (2005) sobre o projeto de Michel Foucault, especialmente no que diz respeito à sexualidade, é fundamentada na crítica às inconsistências e continuidades não reconhecidas na *História da Sexualidade* (1988a, 1988b). Porter (2005) argumenta que o conceito de autocracia em Foucault, inspirado no ideal clássico da arte de viver, *tekhnē tou biōtē*, é, paradoxalmente, um construto cultural moderno projetado sobre a antiguidade. Segundo Porter (2005, p. 211), em vez de traçar as rupturas históricas desejadas, Foucault acaba revelando continuidades inexoráveis entre a ascese clássica e o ascetismo cristão, antecipando-o quase completamente. Longe de um período anterior à sexualidade, quando os comportamentos eram fluidos e livres, a história de Foucault revela que a ética pagã não era liberal nem tolerante, mas antes sujeitava os indivíduos a restrições severas e austeras. Para Porter (2005), o que Foucault narra é, na verdade, a ascensão do sujeito ascético e autodisciplinador através de técnicas de si que implicam abnegações e abstinências tremendas. Ademais, o autor aponta um dilema lógico no projeto foucaultiano, uma vez que, embora Foucault tenha alertado contra a teologia da libertação do sujeito e abominado a sexualização redutora no Volume 1 da *História da Sexualidade* (1988a), ele insiste que a sexualidade deve, no final, provar-se definidora do sujeito, mesmo na Antiguidade, repetindo assim a própria redução que ele criticava (Porter, 2005). O resultado é que Foucault, ao invés de uma história alternativa da sexualidade, acaba por traçar uma história fatalmente linear que culmina na intensificação e necessidade do sujeito sexualmente ansioso.

Não obstante, em nosso entendimento, na tragédia de Ésquilo, o entrechoque entre Clitemnestra, Agamêmnon, Cassandra e Egisto se dá em torno da dominação, não apenas de um palácio, mas de todo o povo de Argos. Clitemnestra legitima seu ato violento apoiada não apenas na vingança pela filha Ifigênia, mas também no uso do corpo erótico e conjugal como espaço de disputa de poder, como ilustraremos adiante. Compreendemos que ao longo da peça, o motivo da retaliação pela morte da jovem, assume uma dimensão secundária diante da disputa pelo controle da cidade. Cassandra, por sua vez, representa o corpo violentado e não ouvido, cuja palavra profética é silenciada. A virgem morre não por ser uma princesa troiana, filha do povo inimigo, mas por ser a acompanhante de Agamêmnon. O que não condiz com o contexto de produção da peça, uma vez que na Atenas do século V a.C. era plenamente aceito que um homem tivesse relação com outras mulheres.¹⁰ Egisto, finalmente, reforça o caráter de intriga e transgressão na ordem da casa, cujo núcleo é também sexual, assumindo papel feminino daquele que não parte para a guerra, mas permanece docilmente ao lado de sua senhora aguardando seus comandos.

Em *The Dynamics of Misogyny*, Froma Zeitlin (1978, p. 149) demonstra que Clitemnestra – como rainha e agente divina de vingança – encarna um poder que perturba o espaço simbólico patriarcal: sua ação é uma afirmação de agência feminina que subverte a ordem vigente. A voz de Cassandra mobiliza o *krátos* discursivo que desafia a falsa universalidade da lei ao denunciar a violência simbólica que o sistema jurídico institucionaliza. Na peça, a

¹⁰ A respeito das relações extraconjugais de um homem casado no Período clássico, ver: Xenofonte, *Econômico*.

habilidade discursiva de Clitemnestra é imensa, bem como seu desvio às normas de gênero. E esse desvio, representado na oposição masculino/feminino, conforme defende Zeitlin (1978, p. 171), ameaça um amplo sistema de dicotomias ao longo da trilogia.¹¹ O Coro elogia a discursividade de Clitemnestra, notando que ela fala “prudente qual prudente homem”¹² (v. 351), ainda que com uma ponta de ironia crítica (Zeitlin, 1978, p. 153). Essa masculinização do discurso a aproxima do papel viril e do domínio de si, *enkráteia*, que a sociedade clássica esperava dos homens. Desse modo, a radicalidade de Clitemnestra manifesta-se na maneira como sua competência discursiva, inserida nas disputas pela persuasão próprias do universo político e retórico ateniense, articula-se ao exercício da soberania. Ao construir versões dos acontecimentos, conduzir os interlocutores e conferir autoridade à própria palavra, a rainha transforma a capacidade persuasiva em instrumento de ação política, fazendo da linguagem um dos meios de produção e exercício de governo.

A livre discursividade, parrésia, de Clitemnestra apresenta riscos significativos como uma ferramenta de domínio político que subverte a ordem e, além disso, antecipa aspectos da crise democrática que viria a se instaurar em Atenas nas décadas seguintes à primeira apresentação de *Agamêmnon*. Alinhando-se à crítica dos perigos da fala livre, Arlene W. Saxonhouse (2006, p. 210) defende que a parrésia é paradoxal, pois, embora incentive a verdade corajosa, permite abusos de fala e serve de ferramenta para aqueles que usam enganos e manipulações em busca de poder, analogamente ao que acontece na peça em exame. Saxonhouse (2006) associa o fato de personagens femininas assumirem a parrésia à derrocada do sistema de autorrepresentação da democracia ateniense, sugerindo que a liberdade de fala meramente reproduz as ordens hierárquicas que a democracia tentava barrar. Nesse sentido, ao utilizar seu discurso viril e persuasivo para impor uma verdade por um indivíduo, a personagem negligencia a deliberação pública que caracterizava o ideal da pólis. Portanto, a parrésia de Clitemnestra abriga o risco de ser um sintoma de dismantelamento social, culminando na imposição violenta de sua verdade pessoal sobre a comunidade.

No quarto episódio (v. 1035-1330), a chegada de Cassandra é um clímax no qual a filigrana entre poder, sexualidade e verdade é tecida por Clitemnestra. Sua saudação à jovem troiana é uma performance calculada, uma demonstração de governamentalidade discursiva. A rainha, associada ao poder despótico, à autocracia e ao autoritarismo, estabelece-se como soberana, em contraste com Cassandra, a concubina estrangeira, que se manifesta inicialmente através de um silêncio eloquente. Seu silenciamento inicial é um dispositivo de esvaecimento discursivo, uma temporária neutralização da linguagem enquanto potência agonística. Quando Cassandra finalmente rompe seu silêncio, ela o faz através de um canto solo, um lamento que, embora seja um discurso verdadeiro sobre o destino trágico, é destituído de persuasão

¹¹ Segundo Zeitlin (1978, p. 150), Ésquilo constrói uma arquitetura que organiza o mundo através de antíteses, como o sistema jurídico versus o teológico. Na base dessa perspectiva está a oposição entre os sexos, que a atuação de Clitemnestra desorganiza e ameaça. Assim, a vingança de Orestes em *Coéforas* e de sua anistia em *Eumênides* são partes de uma reorganização mítica e social.

¹² Tradução de Torrano (Ésquilo, 2013, p. 129), para o verso: Χορός: γύναι, κατ’ ἄνδρα σώφρον’ εὐφρόνως λέγεις (A. Ag. 131).

e de credibilidade na lógica interna da peça, devido à maldição de Apolo. Ela encarna a voz da verdade irresponsável, um sujeito da verdade, mas desempoderado na esfera política. Sua verdade não a salva, mas a condena, revelando que a validade de um discurso depende não apenas de sua veracidade, mas de sua capacidade de ser acreditado e de operar no campo das relações de força. Nesse sentido, estabelece-se um contraste estrutural na economia da peça, pois, enquanto Clitemnestra mobiliza o discurso como instrumento de dominação, Cassandra encarna a verdade destituída de potência política, evidenciando que, no interior da tragédia, dizer a verdade não implica necessariamente em assumir a governança de si ou de outrem.

A passagem contida em nossa epígrafe (v. 1258-1261), condensa o nevrálgico debate sobre poder, discurso e sexualidade ao expor a natureza selvagem e transgressiva da violência que irrompe no palácio real. Cassandra, em sua profecia, associa Egisto a um lobo e Clitemnestra a uma “leoa bípede”, na ausência do “leão nobre”, Agamêmnon. A “leoa bípede” caracteriza a rainha como uma figura de poder que, embora humana, manifesta a ferocidade e a destreza destrutiva de um animal predador. Essa animalização serve para desmascarar a disrupção na ordem do poder, já que Clitemnestra, ao assassinar o “leão nobre”, assume para si a função masculina e a jurisdição de executar a justiça divina ou a vingança. O “lobo”, por sua vez, simboliza Egisto, cuja figura é tipicamente descrita como não viril e que, em vez de participar na guerra que, afinal, é um domínio masculino de Agamêmnon, jaz ao lado da leoa. No nível do discurso, essas metáforas brutais são veiculadas pela profecia de Cassandra, que tem a capacidade de ver a verdade oculta dos crimes da Casa de Atreu, opondo-se ao discurso ambíguo e hipócrita de Clitemnestra, que usa a solenidade para justificar seus atos. Essa linguagem profética animaliza a violência, revelando as forças primordiais de vingança, as Erínias, que ligam o poder de destruição e a sexualidade transgressiva do casal assassino, Egisto e Clitemnestra, ao ciclo inevitável de sangue. Assim, o Quarto episódio de *Agamêmnon* revela-se um ambiente para a análise das relações enunciativas, uma vez que Clitemnestra manipula o discurso e a performance como ferramentas de coerção. Cassandra personifica a verdade que não pode ser ouvida, uma forma de discursividade desprovida de atuação política. A peça explora a complexa relação entre o que é dito, como é dito, quem tem o direito de dizê-lo e, fundamentalmente, como esses enunciados constroem e desconstroem a realidade e os sujeitos nela inseridos.

A respeito da sexualidade, compreendemos que ela é insistentemente tangenciada na peça, através de recorrentes discussões sobre os papéis de gênero. Todavia, em alguns momentos ela é diretamente referida, como na seguinte passagem do quinto episódio (v. 1372-1576), quando, após o assassinato de Agamêmnon e Cassandra, Clitemnestra afirma entre os versos 1438 e 1447:

Jaz quem ultrajou esta mulher,
quem deleitava as Criseidas em Ílion,
Jaz esta prisioneira e adivinha,
Sua concubina e profetisa,
Fiel consorte e co-usuária dos bancos
Do navio, obtiveram ambos o devido,

ele desse modo, ela como o cisne
 entooou o último lamento de morte
 e jaz amante sua, trouxe-me
 novo sabor a meus prazeres do leito
 (A. Ag. 1438-1447).¹³

Nessa passagem, Clitemnestra faz alusão à Criseida, concubina de Agamêmnon em Troia, a quem o herói, na *Iliada* (I, 113-115) (Campos, 2010, p. 36 e 37), demonstra nutrir grande afeição, considerando-a em nada inferior à sua esposa legítima. O uso do plural é proposital para o tom de desprezo empregado pela rainha. De acordo com Medda (2017, p. 353-354), o adjetivo *meiligma*, traduzido por Torrano (Ésquilo 2013, p. 205) pela forma verbal “deleitava”, designa algo capaz de suavizar uma dor ou atender a um anseio; o vocábulo aciona o léxico afetivo do universo erótico, usado aqui de modo deslocado de seu sentido habitual para acentuar o desdém dirigido a Agamêmnon.

Ao referir-se a Cassandra, a soberana emprega uma série de termos depreciativos, iniciados pelo adjetivo *aikēhmálgotos*, espólio de guerra (Liddel; Scott; Jones, 1992, p. 45), traduzido por Torrano como “prisoneira”. O termo, bastante pejorativo, não condiz com a vida pregressa da jovem, mas acentua o desprezo com que Clitemnestra a acolhe. O uso de termos do campo semântico erótico se inicia ao utilizar o vocábulo *koinólektros*, consorte ou, poderíamos dizer, parceira de cama (Liddel; Scott; Jones, 1992, p. 971). Ironicamente, ao assinalar a diferença social entre ambas, a personagem acaba delineando entre elas um traço distintivo. Cassandra é caracterizada como uma *súneunos*, companheira (Liddel; Scott; Jones, 1992, p. 1713), *pístos*, fiel ou confiável (Liddel; Scott; Jones, 1992, p. 1408), ao passo que a respeito de si, não pode afirmar o mesmo.

A fala final de Clitemnestra sobre Cassandra concentra, de maneira especialmente brutal, a articulação entre sexualidade e poder que atravessa a peça. Ao afirmar que a morte da prisoneira lhe trouxe-lhe um “novo sabor”, segundo Trajano (Ésquilo 2013, p. 205), *paropsónema tēs emēs khlidēs*, com o sentido de um prazer suplementar para o seu leito, a rainha transforma o cadáver da rival num incremento erótico de seu próprio triunfo, convertendo a união carnal entre Cassandra e Agamêmnon, antes intolerável, numa cena amorosa invertida e agora saboreada com volúpia. O discurso ambivalente contido no excerto reforça essa perversão deliberada, pois a mulher que fora *koinólektros* e *súneunos* do rei, passa a fazer como oferta adicional ao prazer do leito da vencedora, não porque nele participe, mas porque nele se inscreve como espetáculo mortuário que intensifica a experiência sensorial de Clitemnestra. Essa erotização da morte funciona na peça como recurso dramático que

¹³ κεῖται γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος,/ Χρυσήϊδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἰλίου,/ ἢ τ' αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος/ καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος/ πιστὴ ξύνευνος, ναυτίλων δὲ σελμάτων/ ἰσotρίβης. ἄτιμα δ' οὐκ ἐπραξάτην-/ ὃ μὲν γὰρ οὕτως, ἢ δέ τοι κύκνου δίκην/ τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόον/ κεῖται, φιλήτωρ τοῦδ', ἐμοὶ δ' ἐπήγαγεν/ εὐνῆς παροπώνημα τῆς ἐμῆς χλιδῆς. Tradução de Jaa Torrano (Ésquilo, 2013, p. 205).

se relaciona com a concepção foucaultiana de uma governamentalidade exercida por meio da domesticação e da reconfiguração dos corpos.

Aqui, Clitemnestra submete o corpo inimigo à última forma de domesticação simbólica, fazendo dele uma prova de sua vitória, e uma fonte de gozo. No espaço doméstico convertido em palco de violência soberana, o leito deixa de ser lugar de afetos legítimos para tornar-se instrumento de domínio, onde o prazer de Clitemnestra coincide com a destruição dos vínculos que sustentavam a ordem patriarcal. Assim, a rainha reinscreve a sexualidade na lógica da vingança e do controle, revelando como o poder, na tragédia, não apenas mata, mas governa pelo prazer que extrai da morte.

Na tragédia de Ésquilo, Clitemnestra legitima seu ato violento apoiada não apenas na vingança pela filha Ifigênia, mas também no uso do corpo erótico e conjugal como espaço de disputa de poder. Se pensamos com Foucault, sobretudo no quadro do dispositivo da sexualidade, vemos que a tragédia dramatiza tensões que serão tematizadas séculos depois: o corpo da mulher como lugar de inscrição de poder. Ademais, sua retórica virilizada, destacada por Laura McClure (1997, p. 140), e a masculinização de seu discurso, observada por Helene Foley (1998, p. xxv), a posicionam em uma autocriação radical, subvertendo o *éthos* feminino de recato e impondo sua própria verdade à pólis. Esse agenciamento feminino reconfigura as relações de força, evidenciando uma governamentalidade discursiva que produz saber.

Todavia, considerando que para o teórico francês a sexualidade é uma invenção da Modernidade, é possível afirmar que o conflito trágico conjuga formas de subjetivação sexual que podem ser lidas como proto-dispositivos¹⁴ foucaultianos: o corpo feminino emerge como superfície de poder, ora silenciado, no caso de Cassandra, ora instrumentado, Clitemnestra, e a cama conjugal transforma-se em cena de regulação e subversão. Segundo Linda McNeil (2005, p. 2-3), professora de retórica da University of Colorado, a cena do tapete articula o imaginário nupcial ao engano, à sedução e ao assassinato, fazendo do tecido um elemento central da *kháris* enganosa de Clitemnestra e da vingança pela morte de Ifigênia. A autora observa ainda que o tecido nupcial, associado à união sexual e ao leito matrimonial, adquire uma dimensão simbólica particularmente significativa na representação da relação entre Clitemnestra e Agamêmnon (McNeil, 2005).

Como não podemos reconhecer a existência de um dispositivo de sexualidade propriamente dito, na Antiguidade, é possível identificarmos como correlato o conceito aristotélico de *afrodisía*. Para Aristóteles, de acordo com o psicanalista Juliano Moreira Lagoas (2013), professor do Centro Universitário de Brasília, o foco da reflexão moral recai muito mais no uso dos prazeres, *kebrêsis afrodisíon*, do que na definição estrita do permitido e do

¹⁴ O uso da expressão “proto-dispositivo” busca sugerir uma leitura analógica, evitando uma equivocada identificação no teatro trágico de uma configuração idêntica ao dispositivo da sexualidade analisado por Michel Foucault (1988a). Trata-se de reconhecer, em Ésquilo, a presença de formas simbólicas e narrativas que dramatizam, de modo embrionário, tensões que mais tarde serão organizadas como tecnologia de poder-saber na Modernidade. O prefixo *proto-* indica, portanto, uma figuração incipiente que, sob a perspectiva contemporânea, pode ser compreendida como antecipação estrutural do dispositivo foucaultiano, em detrimento de uma genealogia linear.

proibido. Em sua *Ética a Nicômaco*, Livro III, capítulo 10, Aristóteles inscreve os *afrodisia* em uma ética das práticas de si. O filósofo observa os prazeres sexuais como parte da vida natural, vinculados à reprodução e ao prazer físico, cuja avaliação moral depende do equilíbrio entre excesso e moderação. O foco está no *éthos* individual, pois a virtude da parcimônia, *sôphrosýnē*, regula a experiência erótica, permitindo que o sujeito mantenha-se dentro da justa medida. Em outras palavras, trata-se de um governo de si que integra a sexualidade a uma teleologia natural e social.

Uma vez que nenhum prazer é inerentemente bom ou mau, a imoralidade reside no excesso ou exagero, sendo a questão central o controle do conjunto dinâmico desejo-ato-prazer. Assim, a virtude da *sôphrosýnē* representa a capacidade de utilizar os prazeres segundo a medida conveniente e o momento oportuno, *kairós*, regulada pela razão e pela necessidade. Dessa maneira, o objetivo do sujeito é a estilização da conduta e o domínio de si, *enkráteia*, transformando o modo de ser do indivíduo, o que Foucault classifica, conforme exposto anteriormente, como o desenvolvimento de uma estética da existência.

No encerramento da peça (v. 1577-1673), o discurso de Egisto consolida a tomada do governo do palácio, mas de uma maneira que, diferentemente da complexa teia de Clitemnestra, tenta justificar a vingança e estabelecer uma nova ordem. Ele assume a responsabilidade pelos eventos, buscando legitimar a retribuição pelo sacrifício de Ifigênia. Seu discurso, contudo, é menos performático no sentido de moldar a verdade no momento e mais de afirmar uma justificativa linear. O padrão geral de Foucault sobre a relação entre poder e saber indica que a afirmação de qualquer verdade serve sempre a uma estratégia coercitiva. A fala de Egisto tenta solidificar uma narrativa de justiça, mas na sequência da trilogia da *Orestéia*, essa justificação será contestada, revelando a instabilidade de qualquer verdade imposta pelo poder disruptivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A interpretação de *Agamêmnon*, de Ésquilo, sob uma perspectiva foucaultiana não é um exercício anacrônico, mas uma ferramenta produtiva para desvelar as tensões intrínsecas entre poder, desejo e subjetivação que ressoam da Antiguidade Clássica até a contemporaneidade. O método genealógico de Foucault permite uma leitura da tragédia que expõe os mecanismos de normalização e controle dos corpos e das condutas. Dessarte, o percurso analítico da peça à luz dessa genealogia nos permite circunscrever o palácio dos Atridas como o palco primordial onde a disputa pela soberania manifesta-se intrinsecamente ligada à sexualidade e à economia de corpos. Os temas mobilizados no drama – o sacrifício fundacional de Ifigênia, a traição no leito conjugal, a concubina troiana e a vingança subsequente – convergem para o entendimento de que o corpo feminino é a superfície irreduzível da disputa trágica.

Embora o método genealógico de Foucault seja heurístico, permitindo diagonalizar a atualidade pela história, é imperativo assinalar as ressalvas inerentes a esta leitura, conforme articulado por Detel (2005) e Porter (2005). A principal ressalva reside na afirmação de Foucault de que o dispositivo da sexualidade é um construto moderno, datado do século

XVIII. Assim, o reconhecimento de que Clitemnestra e Cassandra operam sob uma lógica de sexualidade e poder nos força a recorrer à analogia de um proto-dispositivo, uma figuração embrionária que antecede a tecnologia discursiva moderna, mas que já revela a articulação entre sexo, violência e soberania.

Além disso, James I. Porter (2005) apontou o risco de Foucault projetar um construto moderno – o conceito sujeito ascético – sobre a Antiguidade. A própria insistência de Foucault em tornar a sexualidade definidora do sujeito, mesmo na Antiguidade, pode ser vista como a repetição da redução sexualizante que ele criticava no Volume I da *História da Sexualidade*. Detel (2005), por sua vez, sublinhou a negligência de Foucault ao conceito de *eudaimonía*, essencial para a ética das técnicas de si na Antiguidade Clássica.

Não obstante essas ressalvas metodológicas, a tragédia *Agamêmnon* defende e encena a ideia de que a disputa pela dominação está inexoravelmente associada aos papéis de gênero e à sexualidade. A crise do palácio e a quebra da ordem política são desencadeadas e mediadas pelo corpo e pelo desejo feminino. É a sexualidade – simbolizada pelo adultério, pelo concubinato e pela vingança na câmara nupcial – que fornece a Clitemnestra o *kerátos* para executar sua justiça e usurpar a autoridade real. *Agamêmnon*, portanto, é uma demonstração mito-poética do corpo feminino como o campo de batalha na qual se confrontam a lei, o desejo e a soberania humana e divina.

Na peça, Clitemnestra surge como figura central na manipulação de dispositivos. O tapete vermelho estendido a Agamêmnon, no terceiro episódio (v. 784-974), é um recurso de performance meticulosamente calculado, um dispositivo de controle do âmbito não dito. Ao forçar o rei a caminhar sobre o tapete vermelho, Clitemnestra o imola simbolicamente em um ato de violação da ordem estabelecida. Em contraste, a chegada de Cassandra no quarto episódio (v. 1035-1330) ilustra a delicada relação entre verdade e poder. Seu silêncio inicial é um recurso de contenção discursiva, uma temporária neutralização da linguagem enquanto potência de embate. Quando Cassandra finalmente rompe seu silêncio, fá-lo através de um canto solo, um lamento que, embora seja um discurso verdadeiro sobre o destino trágico, é destituído de agência persuasiva e de credibilidade devido à maldição de Apolo. Ela encarna a voz da verdade irresponsável, um sujeito da verdade, que sucumbe a relações assimétricas de poder na esfera política. Sua verdade não a salva, mas a condena, revelando que a validade de um discurso depende não apenas de sua veracidade, mas de sua capacidade de ser acreditado e de operar no campo das relações de força.

O método genealógico concentra-se na formação histórica das práticas e na multiplicação causal dos acontecimentos. Os conceitos de cuidado de si, *epiméleia heautoû*, embora desenvolvido por Foucault em contextos helenísticos e romanos, servem como lentes para observar como os personagens na tragédia tentam se constituir e se relacionar com a verdade em face do poder. O cuidado de si na Antiguidade era um trabalho de constituição do sujeito, uma estética da existência, *tékhnē tou biou*. Por outro lado, a parrésia, apesar de ter sido conceituada por Foucault a partir de peças de Eurípides, também é identificável na tragédia esquiliana, na qual igualmente representa a coragem de dizer a verdade, uma espécie de comprometimento entre a palavra e a conduta do orador. A tragédia esquiliana,

assim, dramatiza uma economia do poder na qual corpo, desejo e verdade se entrelaçam de modo estrutural, uma configuração cujos efeitos ultrapassam o horizonte da Antiguidade.

Como arremate da teia mitológica que ilustra, reflete e problematiza de maneira idiossincrática e esteticamente potente, tanto a sociedade antiga de seu contexto de produção quanto nossa contemporaneidade, no desfecho do drama, o discurso de Egisto representa outra tentativa de impor uma verdade e estabelecer uma nova ordem ao buscar legitimar a vingança. Contudo, ao fim da peça o Coro destaca sua covardia e o alerta para o retorno do filho distante que vingará a morte do pai, sublinhando a instabilidade de tal ordem e a ambiguidade inerente a qualquer verdade imposta pelo poder, confirmando a visão foucaultiana do poder como um campo de disputa e luta contínua, que será confirmado pela sucessão de acontecimentos representados nas *Coéforas* (c. 458 a.C.), quando o jovem Orestes cometer o matricídio, que será anistiado na última peça da trilogia, *Eumênides* (c. 458 a.C.), reestabelecendo a ordem patriarcal concernente ao espírito do Período clássico. Dessa maneira, os corpos femininos e suas sexualidades se consolidarão como um espaço de tensão entre forças que operam o controle e o poder.

REFERÊNCIAS

- AESCHYL. *Agamemnon*. Ed. Martin L. West. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de António de Castro Caeiro. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2017.
- BLOOM, Harold. *Angústia da influência*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero*. v. I e II. São Paulo: Benvirá, 2010.
- DETEL, Wolfgang. *Foucault and Classical Antiquity. Power, Ethics and Knowledge*. Translated by David Wigg-Wolf. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- ERIBON, Didier. *Michel Foucault, 1926-1984*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ÉSQUILO. *Orestéia I. Agamémnon*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- ÉSQUILO. *Orestéia II. Coéforas*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- ÉSQUILO. *Orestéia III. Eumênides*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- EURÍPIDES. *Íon*. Introdução e tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Colibri, 2005.
- FOLEY, Helene. Introduction. In: AESCHYLUS. *Oresteia*. Translated, with notes, by Peter Meineck. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1998, p. vi-xlvii.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade 1. A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988a.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade 2. O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988b.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Dizer a verdade sobre si*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Marcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3, o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002.

FOUCAULT, Michel. Discurso e verdade. Seis conferências dadas por Michel Foucault, em Berkeley, entre outubro e novembro de 1983, sobre a parrhesia. Introdução, tradução, revisão e organização de Aldo Dinucci, Alfredo Julien, Rodrigo Brito e Valter Duarte. *Prometheus – Journal of Philosophy*, ano 6, v. 13, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

GOLDHILL, Simon. *Language, sexuality, narrative. The Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

LAGOAS, Juliano Moreira. A ética dos prazeres em Aristóteles. Uma análise a partir da História da sexualidade de Michel Foucault. *Mal-estar e sociedade*, v. VI, n. 10, p. 125-147, 2013. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/gtic-malestar/article/view/282>. Acesso em: 07 jul. 2025.

LIDDEL, H.G.; SCOTT, R.; JONES, S. *Greek-English Lexicon with a revised supplement*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 57-70.

McCLURE, Laura. Clytemnestra Binding spell (Ag-958-974). *The Classical Journal*, CAMWS, v. 62, n. 2, p. 126-140, 1997.

McNEIL, Linda. Bridal Cloths, cover-ups, and kharis. The ‘carpet scene’ in Aeschylus’ *Agamemnon*. *Greece & Rome*, Classical Association, v. 52, n. 1, 2005.

MEDDA, Enrico. *Eschilo Agamennone*. Roma: Bardi Edizioni, 2017.

PORTER, James. Foucault’s ascetic ancients. *Phoenix*, Chicago, v. 59, n. 1/2, p. 121-132, 2005.

SAXONHOUSE, Arlene. *Free speech and democracy in ancient Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SÓFOCLES. *Édipo tirano*. Tradução de Leonardo Antunes. São Paulo: todavia, 2018.

TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in action*. London, New York: Routledge, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis da Fonseca. São Paulo: Bertrand Brasil, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Ana Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 2019.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *El espejo roto. Tragedia y política en Atenas en la Grecia Antigua*. Trad. Mar LLinares García. Madrid: Abada Editores, 2004.

XENOFONTE. *Económico*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ZEITLIN, Froma. The Dynamics of Misogyny. Mith and Mithmaking in the *Oresteia*. *Arethusa*, v. 11, n. 1/2, p. 149-184, 1978. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26308158>. Acesso em: 01 mar. 2025.