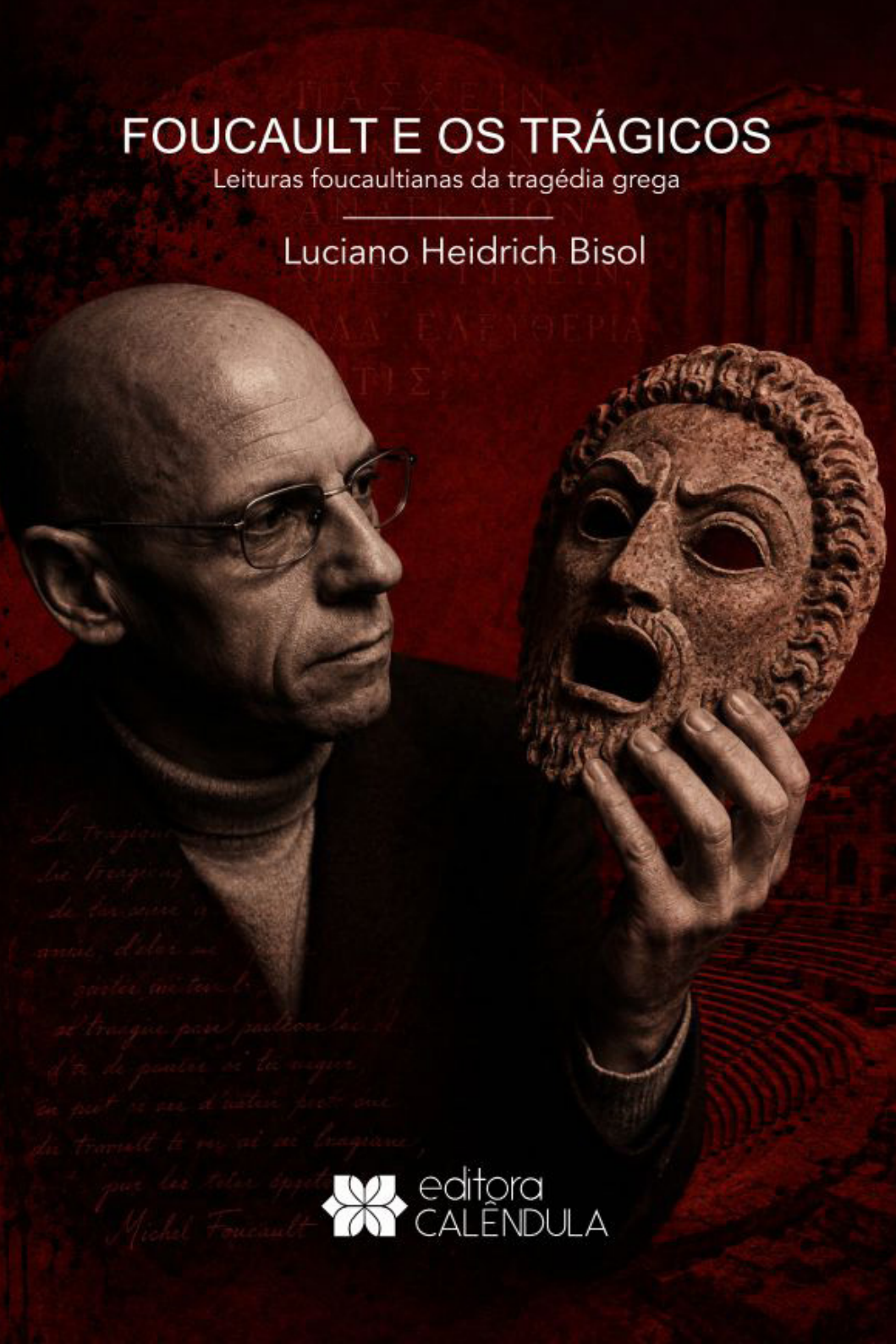
FOUCAULT E OS TRÁGICOS

Leituras foucaultianas da tragédia grega

Luciano Heidrich Bisol



editora CALÊNDULA

FOUCAULT E OS TRÁGICOS:

LEITURAS FOUCAULTIANAS DA TRAGÉDIA GREGA

Luciano Heidrich Bisol

editora CALÊNDULA

Número 12

CONSELHO EDITORAL:
Dr. Arturo Gouveia de Araújo (UFPB)
Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (UFES)
Dr. Cacio José Ferreira (UnB)
Dr. Francisco Aurelio Ribeiro (UFMG/UFES)
Dr. Valci Vieira dos Santos (UFF/UNEB)

DOI: https://doi.org/10.56372/desleituras.v18i18.249

Copyright by © 2026
Luciano Heidrich Bisol

Preparação dos textos:
Silvana Marinho Gomes

Editoração eletrônica:
Eros Cícero de Oliveira

Revisão:
Do Autor

Coordenação editorial:
Wilbett Oliveira

Todos os direitos reservados. Permitida a reprodução por quaisquer meios desde que não haja alterações e a fonte seja citada. Obra protegida pela Lei de Direitos Autorais 9.610/1988.

Catalogação na publicação na Fonte [CIP]
Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

B622f

Bisol , Luciano Heidrich.-

Foucault entre os trágicos: leituras foucaultianas da tragédia grega. Luciano Heidrich Bisol. São Paulo: Calêndula, 2026. 120 p.

ISBN 978-65-83005-86-1

1. Teoria da literatura. 2. Literatura grega 3. Foucault. 4. Tragédia. 6. Sófocles I. Bisol, Luciano Heidrich. II. Título.

CDD 880

Índice para catálogo sistemático
1Literatura Grega: ensaios - 880

editora NAMÍBIA
www.namibiaeditora.com.br

editora CALÊNDULA
www.editoracalendula.com.br

SU
MÁ
RIO

APRESENTAÇÃO 6

1 INTRODUÇÃO.....9
1.1 Dispositivos trágicos.....21

2. PODER E SEXUALIDADE EM AGAMÊMNON.....42
2.1 Foucault lê "Agamêmnon".....48
2.2 Considerações parciais.....63
REFERÊNCIAS.....67

3 ÉDIPO CUIDOU DE SI EM "COLONO": UMA LEITURA FOUCAULTIANA DE SÓFOCLES.....71
3.1 Sófocles e o culto aos heróis.....74
3.2 "Édipo em Colono".....78
3.3 A educação para o cuidado de si no "Alcibíades Primeiro", de Platão.....85
3.4 O cuidado de si para Foucault.....89
3.5 Considerações parciais.....93
REFERÊNCIAS.....96

4 ELEUTHEROSTOMÉO: A PARRÉSIA EM "ANDRÔMACA", DE EURÍPIDES.....99
4.1 A parrésia clássica.....102
4.2 A parrésia foucaultiana.....105
4.3 Eurípides, Andrômaca e a livre discursividade.....108
4.4 Considerações finais.....113
REFERÊNCIAS.....113

NOTAS.....116

APRESENTAÇÃO

O presente volume reúne uma Introdução, seguida de três artigos desenvolvidos ao longo de meu estágio de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, a quem devo meu amplo agradecimento, especialmente na figura do professor Dr. Orlando Luiz de Araújo, que orientou esta pesquisa. Neste percurso, dediquei-me a examinar as possíveis intersecções entre a hermenêutica foucaultiana e a tragédia grega do século V a.C. Trata-se de um percurso investigativo que procura explorar categorias elaboradas no âmbito da filosofia contemporânea como ferramentas de leitura para textos que se consolidaram como fundadores da tradição literária ocidental.

O eixo que articula os três estudos é a hipótese de que a tragédia ática pode ser lida como um espaço privilegiado de problematização das relações entre poder, verdade, sexualidade e subjetividade – precisamente os núcleos conceituais que estruturam a fase genealógica e a fase ética do pensamento foucaultiano. Nesse sentido, a tragédia é encarada como um campo estético em que dispositivos discursivos e não discursivos, práticas rituais, performances corporais e disputas pela palavra verdadeira configuram uma complexa rede de dominação e resistência.

Se a estética da existência consiste em fazer da própria vida uma obra de arte, talvez possamos reconhecer na cena trágica o espaço inaugural em que o Ocidente ensaiou, sob o signo do conflito, essa tarefa interminável de interpretar-se a si mesmo. Ao assumir, portanto, que toda interpretação é também um gesto situado e atraves-

sado por relações de poder, esta pesquisa propõe ler a tragédia grega não como um objeto estático, mas como um campo dinâmico de forças discursivas e performativas. Nesse sentido, a interlocução com Michel Foucault permite deslocar o olhar da tradição filológica estrita para uma perspectiva que privilegia os modos de constituição do sujeito, os regimes de verdade e as tecnologias de poder inscritas na cena trágica.

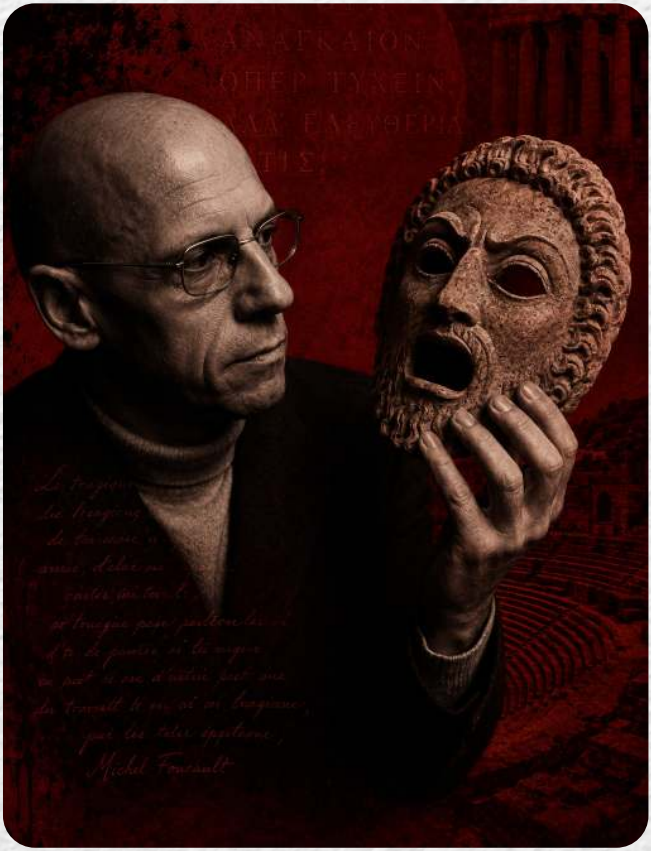
É a partir desse horizonte que se organizam os três estudos que compõem este volume, cada qual dedicado a um eixo específico da reflexão foucaultiana em diálogo com a tragédia ática. O primeiro capítulo, "Poder e sexualidade em *Agamêmnon*", investiga a peça de Ésquilo a partir da articulação entre discurso, corpo e dominação. Nele, analisa-se como a sexualidade opera como dispositivo central das relações de poder, tendo o corpo feminino — sobretudo nas figuras de Clitemnestra e Cassandra — como superfície privilegiada de inscrição dessas tensões. A leitura privilegia tanto os enunciados quanto os elementos performáticos da tragédia, evidenciando como o poder se exerce não apenas pela palavra, mas também por gestos, silêncios e dispositivos cênicos.

O segundo capítulo, dedicado ao Édipo em Colono de Sófocles, desloca o foco para o conceito de *epiméleia heautoû* — o cuidado de si. A análise procura demonstrar como, no encerramento do ciclo trágico, emerge uma forma de subjetivação que antecipa aquilo que Michel Foucault identificará como uma "estética da existência". Nesse contexto, o percurso de Édipo é interpretado como um processo de elaboração de si que articula purificação, ritualidade e poder, culminando na transformação do herói em uma figura dotada de eficácia política e religiosa.

Por fim, o terceiro capítulo volta-se à obra de Eurípides para examinar o conceito de parresía, ou o dizer verdadeiro. A partir da leitura de *Andrômaca* e *Íon*, investiga-se como a livre discursividade se configura como uma prática ambígua, simultaneamente emancipadora e perigosa. Ao deslocar o lugar da verdade — dos deuses para os sujeitos marginalizados, especialmente figuras femininas —, Eurípides evidencia as fissuras do sistema democrático ateniense, antecipando questões centrais para a reflexão foucaultiana sobre verdade, risco e ética do discurso.

Desse modo, ao articular poder, cuidado de si e parresía, os três estudos aqui reunidos propõem uma leitura da tragédia grega como um laboratório privilegiado das formas ocidentais de subjetivação. Desse modo, trata-se de evidenciar continuidades, deslocamentos e tensões que permitem compreender, sob uma nova luz, tanto a Antiguidade quanto os modos pelos quais ainda hoje nos constituímos como sujeitos.

1
INTRODUÇÃO



A recepção de Foucault aos clássicos vem à tona em seus últimos livros quando o filósofo apresenta uma espécie de guia de leitura de toda sua obra através de uma particular visão estética: a estética da existência. Desdobramento das concepções de dispositivo, poder e subjetividade, a estética foucaultiana possibilita uma interpretação crítica e revigorante da sociedade e da literatura ateniense do século V a.C.

Nascido na provinciana cidade de Poitier, região central da França, em 1926, Paul-Michel Foucault contribuiu de maneira significativa para o desenvolvimento do pensamento crítico do século XX. Pois envolto no zeigeist de 1968, participou ativamente das transformações políticas e culturais de seu tempo, transcendendo as fronteiras acadêmicas a ponto de seu biógrafo caracterizá-lo como um "filósofo engajado" (Eribon, 1990, p. 13). Epistemologicamente, costuma-se classificá-lo como pós-estruturalista, ainda que o mesmo tenha, em entrevistas, refutado tal enquadramento, dentre outras tantas. À parte de vãs classificações, a presente pesquisa propõe explorar suas contribuições – não apenas enquanto filósofo, mas também como teórico da literatura – para a interpretação das produções teatrais canônicas desenvolvidas em Atenas no período Clássico.

Inicialmente, é importante deixar claro que Foucault não era um classicista. Mas a verdade é que conceitos de dispositivo, poder e sexualidade, conforme abordados pelo filósofo em sua metodologia genealógica, principalmente a partir do século XVIII europeu, são reconhecíveis na sociedade grega do período Clássico. Além dessa correspondência indireta, Foucault abordou frontalmente o pensamento grego, inclusive aquele circunscrito na tragédia clássica, em uma fase tardia de sua

carreira. Cabe ainda ressaltar neste prolegômeno que ele foi aluno de Georges Dumèzíl, importante filólogo e mitólogo comparatista para quem, preocupado que era, fundamentalmente, com as civilizações indo-europeias, a contribuição dos gregos foi imprescindível.

Foucault nasceu no período entre as duas grandes guerras, testemunhou a invasão nazista a Paris, viu o declínio do fascismo, o surgimento da contra cultura nos anos 60, 70 e 80. No âmbito das ideias, Foucault aproximou-se e afastou-se do marxismo, de Freud, da fenomenologia existencialista, e mesmo de Nietzsche, a quem é em grande parte devedor de sua obra por ter estabelecido o poder como uma questão central para interpretação do presente.

Nesse jogo entre aproximação e refuta, é possível observar deslocamentos de sentido em relação a alguns conceitos empregados pelo filósofo ao longo de seus 20 anos de produção mais intensa. Entre o início dos anos de 1960, quando concluiu seus estudos de graduação e 1984, ano de seu falecimento, Foucault produziu uma vasta obra composta por livros, mas também seminários, conferências, aulas e entrevistas que resultaram em um volume considerável de material, em sua grande maioria já publicados em língua portuguesa. Essa heterogeneidade de suportes, somada às intensas modificações históricas e culturais do período, resultaram em um projeto in process que se modificou conforme as preocupações iniciais do filósofo – a episteme e o discurso – eram substituídas por outras – descrição dos dispositivos e a relação entre o discurso e o não discurso –, direcionadas a um passado cada vez mais distante, até chegar à Antiguidade clássica.

A primeira fase de seus estudos Foucault denominou arqueológica. Trata-se de uma metodologia apresen-

tada inicialmente em As palavras e as coisas (2000), de 1966, como uma investigação histórica acerca das condições de formação de epistemes. Essa conduta, centrada na discursividade das instituições, defende que o conjunto de pensamentos, bem como os sistemas de classificação, são determinados por condições históricas. Assim, a episteme é apresentada como os limites aceitáveis do conhecimento de uma determinada época, que terão implicações diretas no campo das ciências e do poder.

Em uma segunda fase de suas investigações, que será determinante para esta pesquisa, Foucault desenvolve o método genealógico, a partir de Vigiar e punir (2022), de 1975, e de História da Sexualidade 1, a vontade de saber (1988), de 1977. Neste momento, além dos enunciados, passa a abranger em sua análise outros mecanismos como a arquitetura e as instituições. Nesse contexto, o conceito de episteme será substituído pelo conceito de dispositivo, uma tecnologia de diferentes naturezas que permite uma relação de poder entre sujeitos, i.e., aqueles que são sujeitados a algo. Assim, argumenta que para além das concepções clássicas de poder que o associam ao Estado ou governo, o poder é construído em pequenas relações cotidianas que estabelecem certa hierarquização entre as partes. Esse conjunto de práticas será denominado de Microfísica do poder (2000), título da coletânea de ensaios de 1978.

Dentre os volumes acima, A vontade de saber é nos especialmente caro pois ali se delimita a concepção de que a sexualidade é um dispositivo através do qual o poder é estabelecido. Ademais, a atividade sexual, ou seja, o conjunto de práticas sexuais inserida no âmbito dos prazeres é parte do dispositivo da sexualidade. O que é apresentado pelo filósofo através da observação das

práticas confessionais da Idade Média, quando a Igreja incentivava os fiéis a falarem a verdade sobre si, o que incluía relatos sobre suas atividades de alcova. Para Foucault, as orientações exercidas nesse contexto eram antes positivas do que negativas. Isto é, acima de tudo os clérigos instruíam a população sobre como proceder, muito mais do que como não proceder.

Considerando o período medieval como determinante para a construção do sujeito europeu, chega-se a dois desdobramentos imediatos, um em relação ao passado, outro em relação ao futuro. O primeiro é de que a ascese cristã é uma transformação da ascese pagã pregada tanto pelo estoicismo quanto pelo epicurismo, cujas raízes podem ser localizadas já no período clássico, ao observar de maneira privilegiada o diálogo Primeiro Alcibíades[1], de Platão, quando é instituído filosoficamente o debate sobre o cuidado de si, epiméleia heautoû. Foucault argumenta que nesse diálogo está a pré-história do ascetismo dos estoicos que será incorporado pelo cristianismo primitivo e que, posteriormente, organizará as práticas da Igreja. Nós, por nossa parte, defendemos que antes mesmo do diálogo plantonista é possível identificar tais elementos já na tragédia de Sófocles.

O segundo desdobramento ocorre em relação à modernidade. Foucault argumenta que quem assumirá o discurso sobre o sexo e, por conseguinte, quem assume o controle do dispositivo da sexualidade, analogamente ao papel da Igreja na Idade Média, na modernidade é a psicanálise. E aqui encontramos seu rompimento com Freud. Em seus primeiros estudos, Foucault aliou-se a um viés psicanalítico ao preocupar-se com o âmbito do desejo e das tecnologias sexuais. No entanto, ao longo de suas pesquisas percebe que ao tomar para si o dis-

curso da verdade sobre as práticas sexuais, a psicanálise se coloca como centro de poder e dominação, propondo discursos antes positivos do que negativos, semelhante ao adotado pela Igreja no período medieval.

O diálogo Primeiro Alcibíades[2] apresenta o encontro entre Sócrates e seu amante, o rapaz que intitula a obra. Historicamente, é sabido que Alcibíades era uma figura notável no século IV. Um jovem mimado e ambicioso, como o descreve Jacqueline de Romilly (1995), tinha em sua beleza a característica dominante que o distinguia entre os demais. Num tempo em que o belo era associado à virtude, sua figura atraente e sua riqueza garantiram-lhe muitos privilégios até então. O diálogo acontece no momento em que Alcibíades está se dirigindo à assembleia, para em sua perspectiva corrigir equívocos dos generais atenienses quanto aos rumos que a guerra do Peloponeso estava tomando. Nesse instante é interpelado por Sócrates que o questiona sobre as reais propriedades que o jovem dispunha para se opor às decisões dos generais. Em seu estilo singelo, mas constrangedor, Sócrates o leva a perceber que o jovem em nada poderia contribuir para a discussão pública que se travava por não ter recebido uma adequação adequada e por ser ignorante em relação aos procedimentos bélicos. A partir disso, em suma, Sócrates o ensina que é preciso primeiro aprender a cuidar de si, para depois ter condições de cuidar da cidade.

Inicialmente, Alcibíades justifica sua pretensão de ajudar a cidade devido ao seu conhecimento acerca do que é melhor para ela. Então Sócrates o conduz a associar o conceito de melhor ao conceito de justiça e o jovem de 20 anos acaba por concordar que não faz a menor ideia do que realmente pode ser considerado justo pois, afinal,

as pessoas ao seu redor discordam entre o que pode ser qualificado como justiça ou injustiça. Alcibíades acaba por admitir que não dispõe de elementos para contribuir positivamente para a discussão na assembleia. A partir daí (128a), os dois passam a buscar formas de o jovem melhorar o cuidado de si até que na última sessão do diálogo, sugere-se que, para tanto, será necessário o autoconhecimento, momento em que é aludido preceito o délfico, gnóthi seautón, conhece a ti mesmo.

Em artigo de 1985, a professora da Universidade do Arizona, Julia Annas defende que, embora haja uma profusão de subtemas no decorrer do texto, o conceito de autoconhecimento é o fio condutor de todo o diálogo. Segundo a autora, esse conceito possui uma correspondência identitária ao de sofrosýne, i.e., temperança, que, por sua vez, possui um segundo aspecto que é o de autocontrole. Annas argumenta que a ideia de autoconhecimento desenvolvida aqui por Platão difere da concepção moderna de consciência que um sujeito detém sobre a própria personalidade. Antes disso, a sofrosýne e o autoconhecimento estão relacionados a uma consciência social, no sentido de saber identificar o papel que cabe a um determinado indivíduo na sociedade em que está inserido.

Ao longo da coletânea de aulas A hermenêutica do sujeito[3], Foucault tece uma série de críticas à teoria do cuidado de si traçada por Platão em Primeiro Alcibíades. Antes de tudo, destaca que o cuidado de si constitui um privilégio de classe, e o demonstra através do princípio lacedemônio, ou seja, espartano, de que o cuidado de si é reservado aos bem-nascidos, que dispensam os trabalhos braçais no campo aos servos e escravos ao passo que dirigem sua atenção a si mesmos[4]. Nesse momento, Foucault destaca quão privilegiado é Alcibíades, conforme

é narrado no próprio diálogo. Ademais, o cuidado de si conforme exposto pelo pensamento socrático-platônico está estreitamente determinado pela relação do sujeito com o poder. Ou seja, é necessário que o jovem cuide de si para que possa exercer o poder sobre os outros e, portanto, o cuidado de si consiste em uma ferramenta, tekhnê, a serviço do controle.

Em A hermenêutica do sujeito Foucault destaca que a própria relação estabelecida entre Sócrates e seu interlocutor é uma relação de dominação, análoga àquela estabelecida entre o indivíduo e o Estado. Uma vez que condução orientada pelo filósofo é identificada como manipulação, assim engendra a perspectiva plantonista de um Estado controlador, sobre o segundo, que representa o indivíduo. Acrescenta-se ainda, que a relação entre ambos é permeada pelo éros subjacente à relação entre o mestre e o discípulo. Nesse sentido, a crítica à cultura do cuidado de si será interpretada ao longo dos períodos epicuristas e estoicismo da antiguidade tardia até o ascetismo do cristianismo primitivo.

É cabível ressaltar, de antemão, que esta pesquisa se insere no âmbito da Estética, ou filosofia da arte, ramo da filosofia que investiga a natureza do belo, da arte, e da apreciação estética. O termo estética se origina a partir do verbo grego aisthánomai, sentir, perceber, apreender com os sentidos[5]. Embora em sentido amplo sua presença possa ser inferida a partir das manifestações rupestres na pré-história, a estética define-se como disciplina da filosofia no século XVIII, tendo como marco inicial a tese de Alexander Baumgarten, publicada entre 1750 e 1758, em duas etapas. Voltada principalmente para a poesia, em seus primeiros capítulos a obra discorre sobre as maneiras como a literatura é capaz de incutir sentimentos

na alma humana. Na última parte da obra, dedica-se a definir a disciplina aisthetiké enquanto "ciência do conhecimento sensitivo" (BAUMGARTEN, 2003, p. 95), e assim estabelece suas diretrizes, centrando suas discussões em torno do belo e da elegância. Sua contribuição foi fundamental para o desenvolvimento da estética clássica-romântica, tendo sido elogiada por Immanuel Kant.

Ao final daquele mesmo século, em 1790, Kant publica Crítica da faculdade de juízo estético, após a Crítica da razão pura e a Crítica da razão prática. Segundo o texto, o gosto estético pertence ao juízo reflexionante, que abarca nossa busca por pelo entendimento. Para Kant, o juízo estético não está restrito ao âmbito das impressões sensoriais. Antes disso, a experiência diante do belo é um encontro entre o sentimento e a razão, ou sentimento do juízo (Urteilsgefül), conforme destaca a professora Kathrin Rosenfield (2009). Segundo a autora, a originalidade da contribuição estética de Kant reside na proposta de que ao considerarmos algo belo, tencionamos estabelece-lo como um valor universal. Ou seja, impera-se que a relação subjetiva de prazer diante do belo seja comunicada a todos os seres racionais, pensamento coerente com a ética kantiana que defende a existência de um imperativo universal.

Nesse contexto, para Kant, o belo não é algo objetivo, mas depende de um juízo e da projeção que direcionamos a determinado objeto. Kant ainda considera que o gosto estético é restrito à avaliação daquilo que é considerado belo, um gosto desinteressado, ou finalidade sem-fim, como define o filósofo na segunda parte do texto, quando descreve a estética teleológica (KANT, 2006). Por isso o prazer diante daquilo considerado belo ocorre independente da atribuição de conceitos e assim o juízo

estético é apresentado como precursor das outras formas de juízo, ao descrever a experiência pura do belo, defendendo que a experiência estética é imediata e espontânea com implicações éticas universais.

Em oposição à estética kantiana, Foucault descarta a universalidade dos princípios éticos e defende uma "estética da existência" que, em sentido simples, significa que a ética consiste na busca por tornar sua vida uma obra de arte. Uma vez que, em Foucault, o conceito de ética diz respeito às práticas do sujeito consigo mesmo, a um determinado modo de ser. Dessa forma, a estética da existência para Foucault é um modo de sujeição. Isto é, uma maneira através da qual um indivíduo encontra-se vinculado a um conjunto de regras e valores, além de princípios gerais para o uso dos prazeres. Pois, conforme defende o filósofo em Ditos e Escritos V, para os gregos da período Clássico, a ética dos prazeres, desde o ponto de vista do modo de sujeição, constitui uma político-estética, isto é, uma escolha livre na qual estão em jogo o governo de si e dos outros, e o ideal de uma vida bela. Nessa moral, orientada à ética, trata-se de elaborar uma estética da existência, e não uma moral dos comportamentos estruturada juridicamente, segundo esclarece Edgardo Castro (2009).

É sabido que toda a trajetória intelectual de Foucault foi determinada pela relação com seu professor e orientador Jean Hippolyte, a quem dedica todo seu trabalho no Collège de France, conforme lemos em A ordem do discurso (2008). A carreira de Hippolyte, por sua vez, foi fortemente marcada por sua tradução de Fenomenologia do espírito, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. A tradução foi tão esclarecedora a ponto de os próprios alemães a admitirem como a edição definitiva de Hegel,

comenta com Foucault com uma pitada de ironia em Ditos e escritos V. Nesse contexto, é preciso admitir que o pensamento hegeliano exerceu fundamental influência sobre o pensamento foucaultiano, ainda que, conforme disse o filósofo, o grande empenho de sua época tenha sido o de tentar libertar-se da fenomenologia hegeliana.

Crucial para Foucault foi a recusa da abordagem dialética que Hegel dirige à História. Segundo o filósofo do Romantismo, a História decorre entre tensões – tese e antítese – e conciliações – síntese. A conclusão harmoniosa que foi refutada por Foucault, uma vez que o aparente equilíbrio sempre é percebido a partir de uma elite detentora do poder. Hegel engendra os valores burgueses do Romantismo pois, defensor do Estado enquanto mediador entre as subjetividades, justifica a existência do mesmo como o grande triunfo da Modernidade. Em sua obra Estética, defende que a beleza da arte está na configuração da subjetividade. Considerando que o belo é uma manifestação do Absoluto, a verdadeira experiência estética decorre da harmonização entre a forma artística e seu conteúdo realizada pela subjetividade.

Hegel enfoca a beleza realçando precisamente os interesses ético e cognitivo. A beleza, para Hegel, não é apenas subjetiva, mas também objetiva. Ele acredita que a verdadeira beleza é aquela que reflete a harmonia e a reconciliação entre a subjetividade e a objetividade, o individual e o universal. Sob outro viés, Foucault questiona essa concepção de universalidade, argumentando em As palavras e as coisas que tende a impor uma visão homogeneizante e totalizadora da experiência humana, segregando experiências marginais distintas do padrão hegemônico do belo.

Semelhante à refuta a Hegel, Foucault também afasta-se do pensamento de Karl Marx. Responsável por parte significativa do zeitgeist do período de maior produção foucaultiana, é parte importante de seu percurso intelectual, Marx centrou sua análise na luta de classes. No entanto, Foucault, embora reconhecesse essa tensão entre burguesia e proletariado, enxergava a história através de outras tensões para as relações de poder, como as instituições, os enunciados, as edificações e as coisas não ditas. Assim, Foucault rompe com o marxismo por defender que há muitas outras formas de conflito, muito mais sutis do que a luta de classes, que movem a História.

A preocupação com as diferentes ferramentas de interpretação de que dispõe nossa civilização transparece no breve texto Nietzsche, Freud e Marx, contido na coletânea Ditos e escritos II (2000). Nele Foucault aborda a hegemonia da linguagem como recurso interpretativo entre as sociedades indo-europeia e aponta que os três pensadores, formadores de discursividade, refundaram a hermenêutica no século XIX e estabeleceram cada qual a seu modo, técnicas interpretativas da realidade que modificaram nossa forma de apreendê-la. O que os três têm em comum é o inacabado da interpretação e a negação de uma origem, bem como como todo objeto interpretado é também uma interpretação. Essa é a linha que orienta a presente pesquisa, isto é, uma interpretação da tragédia que por si mesma é também uma interpretação que trata de justificar-se através de si mesma. Tal é a orientação que conduz a hermenêutica foucaultina, localizada, segundo o próprio, em um ponto estabelecido por Nietzsche entre a loucura e a pura linguagem, a interpretação.

1.1 Dispositivos trágicos

Influenciada e influenciadora das três décadas do século XX em que se desenvolveu, as palavras foucaultianas se caracterizam por sua fluidez e mobilidade. A lista de conceitos tomados para análise pelo filósofo é significativamente abrangente e necessariamente dinâmica, visto que alguns conceitos são empregados em seus discursos com diferentes significações ao longo de seus livros e infinidade de aulas, palestras e entrevistas. Assim, faz-se necessário limitarmos previamente nossa investigação a um corpus específico. Nesse sentido, contaremos com a revisão bibliográfica dos livros Vigiar e punir, nascimento da prisão (2014), História da sexualidade 1: a vontade de saber (1988); História da sexualidade 3, o cuidado de si (2002); A hermenêutica do sujeito (2006); Ditos e escritos 2 (2000) e 3 (2009), Dizer a verdade sobre si (2022), além de artigos específicos a respeito de Sófocles e de Eurípides[6].

Para isso realizaremos três movimentos. O primeiro será a observar a tragédia clássica com lentes foucultianas, isto é, examinaremos enunciados e recursos de performance que funcionam como dispositivos de poder no quarto Episódio de Agamêmnon, de Ésquilo, na recepção de Clitemnestra a Cassandra, para isso consideramos quatro conceitos foucaultianos: dispositivo, poder, sexualidade e verdade. O segundo movimento será o de observar o princípio de epiméleia heatoû, no Édipo em Colono de Sófocles (2005). O terceiro movimento, será o de analisar como Foucault desenvolve o conceito de parresía a partir de duas peças de Eurípides: Andrô-

maca e Íon, essa última que é considerada pelo filósofo como uma peça parresiástica por excelência.

Em Agamêmnon (c.458 a.C.), primeira peça da única trilogia que chegou completa a nosso tempo, apresenta-se o retorno do líder militar grego a seu palácio em Argos. No drama há uma disputa pelo discurso verdadeiro entre Clitemnestra e seu marido. A soberana não permite que o esposo sequer toque com os pés o solo de sua pátria, momento do segundo Episódio em que estende um tapete vermelho que o conduz diretamente do navio até o palácio onde será abatido por Egisto, o amante. Orientados pela metodologia genealógica de Foucault, interpretamos tal recurso de performance como um dispositivo de controle do âmbito não dito, algo está sendo informado independente da linguagem. No caso, trata-se do fato de que o soberano não é bem-vindo naquele território e o simples contato de seu corpo poderia prejudicar aquela terra. Um importante elemento da peça é que Agamêmnon retorna a Argos acompanhado de sua concubina, pallakê, a virgem sacerdotisa troiana Cassandra.

No quarto Episódio da peça (vv. 1035 – 1330), acompanhamos a chegada da profetisa e seu encontro com a mandante de seu assassinato. Clitemnestra recebe Cassandra e insiste para que ela desça do carro e adentre o palácio. Clitemnestra a incita a falar, porém a jovem resiste. A rainha atribui o silêncio da jovem à ignorância do idioma. No entanto, após a saída da rainha, Cassandra fala com o coro. E passa a dizer o discurso de Apolo, o discurso da verdade. Isto é, descreve o assassinato de Agamêmnon que ocorria naquele momento dentro do palácio.

Através de seu discurso e insistência, Clitemnestra exerce o poder não somente sobre a jovem como também

sobre Agamêmnon e, de maneira geral, sobre a cidade de Argos. Porém naquele contexto, o discurso verdadeiro não se encontra junto ao poder oligárquico representado por Clitemnestra, mas junto ao discurso dos deuses, representado por Cassandra. Portanto, nesta primeira peça da trilogia o discurso verdadeiro está associado aos deuses. Ressalte-se ainda que poder de Agamêmnon fora exercido sobre Cassandra através de sua sexualidade. Ademias, a sexualidade também fora ferramenta para a relação entre Egisto e Clitemnestra, os quais, juntos, assassinam tanto o rei quanto sua escrava sexual.

Um conceito do mundo grego especialmente caro a Foucault é o de epiméleia heautoû, cuidado sobre si mesmo. Embora sua abordagem seja desenvolvida a partir de Sócrates – isto é, sua Apologia – e de Platão – em Primeiro Alcibíades –, o conceito já havia sido utilizado por Homero e até mesmo por Sófocles, no Fragmento 472[7]. Para Foucault, a época de ouro da cultura de si foi o período Helenístico até os séculos I e II da Era Comum e o momento socrático-platônico, fora uma antecipação, espécie de pré-história do cuidado de si. No entanto, no encerramento do ciclo trágico, podemos identificar aspectos dessa cultura em Édipo em Colono.

Primeiramente, o cuidado que Édipo dirige a si mesmo é um recurso associado à elite pois, ainda que se encontra na condição de andarilho, sua fama e a profecia de que o local de seu sepultamento tornar-se-ia a mais célebre cidade, fazem do herói uma figura privilegiada. Ademais, nessa segunda circunstância exprime-se a estreita relação entre a epiméleia heautoû e o poder, pois é o Teseu em pessoa, o soberano de Atenas que irá assegurar as condições propícias para sediar a morte do herói. É na preparação para sua morte que temos outro aspecto

da tecnologia do cuidado de si, o processo de purificação dos miasmas que carrega, bem como a adequação do lugar sagrado. Nesse contexto, o cuidado de si no momento sofocleano se dá através de uma regulação perante as forças divinas.

Em nosso terceiro movimento interpretativo, dirigimo-nos a duas peças de Eurípides, para abordar um tema especialmente caro à Foucault que é parresía, ou liberdade ao falar. A primeira delas é Andrômaca[8] que, conforme a estilística euripideana, apresenta os conflitos que decorrem no âmbito feminino da sociedade grega. No drama, duas mulheres, uma esposa legítima e uma concubina entram em conflito em decorrência da geração de descendência ao palácio de Neoptólemo, filho de Aquiles. Embora a peça tenha muitas referências ao dispositivo da sexualidade, centralizamos nossa discussão em torno da liberdade associada ao domínio da fala. No primeiro Episódio, momento de discussão entre a personagem título e Hermíone, essa última afirma que sua fortuna lhe garante à fala livre, empregando a expressão

eleutherostoméo, etimologicamente, boca livre. Assim, a livre discursividade é utilizada como um dispositivo de controle da filha de Menelau, sobre a personagem título, na condição de escrava doméstica, doulê, e sexual, pallakê, de Neoptólemo.

Em 1983, Foucault realizou um série de seis conferências em Berkeley, na Califórnia, reunidas sob o título de Discurso e verdade (2013). A segunda dessas conferências é a respeito do conceito de parresía em seis peças de Eurípides: Fenícias, Hipólito, As Bacantes, Electra, Orestes e, principalmente, Íon, que ilustra o que Foucault denomina de parresía política. Nessa última peça, há uma discussão sobre o momento em que os deuses não

são mais capazes de dizer a verdade, e assim a palavra se desloca para uma mulher vítima de abuso e abandono por parte do deus Apolo, Creúsa.

Na peça, Creúsa fora estuprada por Apolo, e engravidou. Após o nascimento do bebê, Creúsa abandona o filho, que é conduzido por Hermes até Delfos, onde é criado como sacerdote de Apolo. Xusto, de origem jônica, é casado com Creúsa e não possui filhos. Assim, ao jovem será responsabilizada a manutenção da descendência. Íon apresenta um Apolo nada apolíneo, no sentido nietzscheano, pois o deus se cala, Delfos se cala e a verdade é deslocada para Atenas, enunciada por Creúsa, filha de Erecteu, autóctone de Atenas.

Sabemos através de Jean Pierre Vernant, desde As origens do pensamento grego (2002), a importância da palavra falada durante o período clássico. Verdadeiro orgulho ateniense, o domínio do discurso torna-se hegemônico na sociedade ateniense, o que é identificável em muitas passagens de Eurípides. Foucault ressalta nesse sentido que a fala pode distinguir o cidadão livre do escravizado. No entanto, na obra do poeta adverte-se que a verdade nem sempre está com aquele que possui a fala livre.

Em O prazer do texto, Roland Barthes sugere que o texto literário seja visto como um espaço de luta e negociação em que diferentes formas de poder estão em jogo. Nessa perspectiva, propomos colocar em discussão algumas peças canônicas do período clássico. Nosso contexto deflagra a importância da crítica literária para colocar em evidência as estruturas de poder subjacentes a um determinado texto. Assim, não há leitura despretensiosa, mas direcionada pela identidade ficcional, ilusória, do crítico.

Em uma série de palestras que realizou no Brasil em 2005, o filósofo italiano Giorgio Agambem 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. Agambem (2009) 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, é possível identificá-los também no século V a.C.

Costumeiramente a obra de Foucault é dividida em duas abordagens metodológicas iniciais, a arqueológica – nos livros As palavras e as coisas e Arqueologia do saber – momento em que o filósofo se dedica a investigar o conhecimento através da análise de discursos e do desenvolvimento de uma teoria da enunciação. A segunda etapa, genealógica é quando o conceito de poder se torna se torna central e passa a considerar tanto o dito quanto o não dito. Nesse contexto desenvolve as ideias de dispositivo de poder ou de controle, dispositivo de sexualidade e disciplina. Embora o vocábulo dispositivo apareça de maneira recorrente ao longo da obra de Foucault, ganhou fundamental importância em textos publicados no início da década de 1970, em sua fase genealógica, quando investiga a domesticação dos corpos e interpreta as relações entre poder e sexualidade.

Dessa maneira, o dispositivo configura-se como a ligação existente entre os elementos heterogêneos. Em comentário ao conceito de Foucault, Gilles Deleuze (1996) o define como um conjunto multilinear, com

linhas de natureza diferente, que se entrecruzam para a constituição do poder. A sexualidade, os enunciados, a arquitetura, a cidade, as instituições, a subjetividade, são as linhas que constituem a rede dinâmica que funciona como uma forma de relação. Deleuze destaca ainda a importante relação entre dispositivo e saber presente em Foucault. Sob esse viés, os dispositivos, além de possibilitarem o exercício de poder e do controle, também constituem um modo de conhecimento e de subjetividade.

Outro conceito fundamental para compreensão da proposta de Foucault é o de sexualidade. A quarta parte de A vontade de saber (1988) é dedicada a esse dispositivo em sua relação com a genealogia do poder. Embora haja em sua análise rápidas referência ao período medieval e mesmo aos gregos, a discussão é centrada no modo como a partir do século XVIII da Era Comum o poder tornou-se uma instituição jurídico-discursiva e desse modo passou a reger a sexualidade. O filósofo argumenta que o poder regularizou o sexo não somente através da interdição e proibição, mas através da obrigatória discursividade a respeito da sexualidade. Analogamente ao mecanismo da confissão religiosa, na Modernidade as pessoas são estimuladas a discorrerem sobre sua sexualidade. Quem assume o discurso de verdade sobre a sexualidade no século XX, segundo Foucault, é a psicanálise, em clara provocação à ética psicanalítica, como o farão de maneira bem mais incisiva Deleuze e Guatarri em O anti-Édipo (2004).

Nesse contexto, o poder não constitui necessariamente a lei, o Estado e suas instituições, mas a rede de relações através da qual possibilita-se exercer alguma forma de dominação. E nesse sentido propomos observar a literatura canônica ateniense do período clássico em seu primeiro momento, ou seja, a obra de Ésquilo. Dessa manei-

ra, consideramos que em seus dois livros – Vigiar e Punir e A vontade de saber – além de descrever a genealogia do poder na modernidade, Foucault esboça uma teoria geral das relações de dominação e controle apontando aspectos reincidentes através de sucessivos exemplos que comprovam suas proposições. Aspectos que reconhecemos também em alguns enunciados e recursos de performance na trilogia Orestéia de Ésquilo, precisamente, na primeira das três peças remanescentes, Agamêmnon.

Cabe ressaltar de antemão a distinção operada entre sexo e o dispositivo de sexualidade. O primeiro refere-se tanto à materialidade biológica do sujeito – aquele que é sujeitado – quanto ao conjunto de práticas sexuais. Práticas que, segundo o autor, não são livres, mas reguladas e regulamentadas pelo dispositivo da sexualidade. Na discussão inicial de A vontade de saber, o filósofo questiona o paradigma que vincula o sexo e a verdade. Esse debate será complementado em seu comentário ao testemunho O diário de Herculine Barbin – o diário de um hermafrodita, publicado anos mais tarde, em 1978. O diário descreve a vida de uma pessoa intersexual do século XIX que teve sua identidade questionada pela medicina e pela justiça que, após longo processo, acabaram por determinar o seu "verdadeiro sexo", o masculino. Isso porque, segundo o autor, a opinião pública, a psiquiatria e a psicanálise ainda projetavam no sexo biológico a verdade sobre o indivíduo. Nesse cenário, é no detalhamento da intimidade sexual que se encontram as verdades mais profundas do sujeito.

Compreendemos que nesse segundo texto, apesar de apontar que no âmbito dos prazeres Herculine Barbin regozijava-se em desempenhar uma identidade de gênero ambígua, Foucault confirma a estreita relação entre

sexo e poder, uma vez que coube à Medicina desvendar o mistério a respeito do verdadeiro sexo de Barbin e a verdade sobre si mesma que, pouco tempo depois do veredicto, comete o suicídio. Como também é a medicina quem decide quais são as práticas assumidas como normais. Assim, nessa narrativa da segunda metade do século XIX, uma identidade sexual é imposta. O que demonstra que o âmbito dos prazeres é controlado pelo dispositivo da sexualidade.

O conceito de sexualidade, por sua vez, é consideravelmente mais complexo que o de sexo. Constitui uma série de direcionamentos, princípios, desejos e ferramentas de dominação que compõe um dispositivo, que permite o exercício do poder. A "hipótese repressiva" é descartada por Foucault que contraria o paradigma de que vivemos em um ambiente que nos interdita a discursividade a respeito do sexo. Diversamente, dando continuidade ao sistema confessional medieval, somos constantemente estimulados a aderir ao sexo-discurso, justamente porque, é no sexo que repousa a verdade sobre si mesmo. Não que não haja repressão em relação ao sexo em nossos meios, mas somente observar a ideia de sexo exclusivamente através deste viés, sem considerar outras variáveis com prescrições ou dissimulações pode ser limitante.

Nesse sentido, para desenvolver a relação entre sexo e verdade é preciso compreender a perspectiva foucaltiana acerca do poder em sua relação com a sexualidade, conforme descrita em A vontade de saber (1988). Para ele, o poder não é uma ferramenta estável estabelecida de maneira positiva seja pelo Estado, seja pelas leis. O poder constitui uma rede de relações que reúne elementos discursivos e não discursivos. Em sua argumentação,

Foucault defende que o poder é apartado da lei porque sua jurisdição sobre o sexo é restrita à negativa, isto é, à proibição. Em segundo lugar, argumenta que a lei regula o sexo pelo sistema binário permitido e não permitido. Nota-se que a sexualidade é um elemento especialmente relevante para as relações de poder e o sexo é produto do dispositivo da sexualidade

Convém esclarecer a concepção inicial de poder, conforme apresentada em Vigiar e punir (2002), momento em que o filósofo defende que o poder atravessa todas as relações sociais e assim estabelece a microfísica do poder, apontando que o poder é exercido desde as mais prosaicas relações cotidianas até a domesticação dos corpos realizadas pelas instituições, análise que é voltada para a sociedade moderna. Essa domesticação dos corpos resulta no que Foucault denomina de "corpos dóceis". Ou seja, dentro de instituições modernas como a escola, a prisão ou as clínicas, foi desenvolvido um aparato tecnológico que permitiu modelar os corpos dos indivíduos e, por conseguinte, seus comportamentos e suas mentes. Cabe destacar também que para Foucault o poder não é apenas repressivo, mas também produtor de subjetividades, determinando o que é aceitável ou não em uma dada comunidade.

Procuramos desenvolver aqui uma espécie de tessera ao dirigir tais prerrogativas, que são, é bem verdade, apresentadas como consequência da religiosidade cristã, para a sociedade ateniense do período clássico, evidenciando analogias entre o teatro e os dispositivos. Para tanto, utilizamos tais proposições como ferramentas de leitura da tragédia grega. Em especial, no que diz respeito aos conceitos acima destacados, por uma questão de

recorte e de proximidade de temas abordados, passamos a discutir alguns aspectos da peça Agamêmnon.

Em seu primeiro livro Language, sexuality, narrative, publicado originalmente em 1984, o professor Simon Goldhill reforça a estreita relação entre sexualidade e poder, através da linguagem e da textualidade de Agamêmnon. A dominação feminina, representada pelo crime de Clitemnestra, acompanha o uso indevido da linguagem por parte da mesma. As metáforas associadas à personagem, como o elemento cenográfico do tapete vermelho, demonstram a violabilidade do discurso e a ameaça à família, oîkos, e à cidade.

Sob essa perspectiva é importante salientar a premissa apresentada por Oliver Taplin em Greek tragedy in action (2002) de que o teatro grego é fundamentalmente uma arte performática de interação entre poeta, público e atores. De maneira que o desprezo pelos elementos sonoros e visuais impedem uma compreensão substancial da tragédia enquanto fenômeno cultural, social e político de Atenas. No primeiro capítulo do livro, The visual dimension of greek tragedy, Taplin adverte que por trás das palavras, há ações e, por trás das ações, emoções. Nesse sentido cabe ressaltar que os elementos cenográficos propiciam especial impacto na audiência e por isso é cabível incluí-los em nossa discussão, de maneira a tornar mais sólida nossa contribuição ao debate literário e filosófico.

Goldhill, por sua vez, destaca a polissemia referente aos sacrifícios referidos na peça. O primeiro deles, a morte de Ifigênia, é anterior ao início do enredo. O segundo é encomendado por Clitemnestra como forma de gratidão aos deuses após receber a notícia da queda de Tróia. E o terceiro é o do próprio Agamêmnon, assim referido tanto

pela rainha quanto pela escrava sexual do senhor, Cassandra. Cabe mencionar nesse preâmbulo que o assassinato de Agamêmnon foi justificado como forma de retaliação à perda da filha, muito mais que a presença de uma outra mulher acompanhante de seu marido. Considerando isso, é possível examinarmos três aspectos da peça. O primeiro orbita em torno da linguagem de Cassandra, uma mulher que fala a verdade, mas é desacreditada; o segundo ponto é a relação entre Clitemnestra e a jovem; e o terceiro ponto é a disputa pelo poder entre a rainha e Agamêmnon, que resulta no assassinato do mesmo.

Em nosso segundo movimento, operamos com a recepção de Foucault aos clássicos, o que foi direcionado por seu interesse pela construção da subjetividade na Antiguidade, o que ocorreu aproximadamente nos dez últimos anos de sua atividade. Segundo o professor James Porter (2006), no esclarecedor ensaio Foucault's Antiquity, o interesse de Foucault pelos antigos é direcionado pela busca de uma tecnologia de si, isto é, a procura pelos mecanismos para desenvolver um controle pleno e ascético de si mesmo. Nesse contexto, a partir de A hermenêutica do sujeito, ele irá desenvolver o que será chamado de uma estética da existência, influenciado, segundo Porter, pelo paradigma iluminista, em especial pela leitura que Wilhelm Humboldt faz dos antigos, pois foi esse quem afirmou que a vida de alguém, assim como seu caráter deve ser vista como uma obra de arte.

Tal estética, que tem o corpo como peça fundamental, é construída dentro de um sistema de relações de poder que são limitantes, mas também produtivas, conforme observamos em Sófocles. Porter (2006) assinala que Foucault parte da premissa de que tanto os sujeitos quanto às sexualidades modernas são construídas cultu-

ralmente, ao passo que o sujeito da antiguidade é autoconstruído, mas submetido a restrições e condições de pensamento. Assim, ao invés de construir uma história da sexualidade, Foucault apresentou a história da construção do eu, resultado da imposição de um estilo autodisciplinador e que impõe a si negações, denominadas técnicas de si. Considerando isso, a arte da vida corresponde a um domínio sobre si, e a estética da existência é construída dentro de um sistema de relações de poder habilitadoras e restritivas como demonstra a proposição original epiméleia heautoû, da qual deriva, segundo Foucault, o princípio délfico gnóthi seuatón.

No livro Os gregos e o irracional (2002), Eric Dodds explora o misticismo da sociedade grega do período arcaico ao helenístico. Dodds defende que ao final do período Clássico estabelece-se a secularização da filosofia e as escolas posteriores, como os estoicos e os céticos, terão de lidar com horror que a racionalidade carrega consigo, isto é, o abandono dos deuses. Nesse contexto, então, o cuidado de si e o ascetismo se estabelecem como uma maneira de controle dos próprios corpos e comportamentos.

A proposição gnóthi seautón, conhece a ti mesmo, inscrita no frontispício do oráculo de Delfos, é reconhecidamente a questão inicial da formação da subjetividade para a história da Filosofia Ocidental, passagem referida no texto Apologia de Sócrates, de Platão. Essa é a primeira questão que aproxima o sujeito e a verdade. No entanto, Foucault argumenta que uma segunda proposição, a epiméleia heautoû, o cuidado de si, é o mecanismo que viabiliza a ao sujeito encontrar a verdade, sendo assim mais amplo que o princípio conhece a ti mesmo. E é o cuidado de si mesmo que propicia a tornar a vida do su-

jeito, dentro das técnicas de si, uma obra de arte, acarretando em uma estética da existência.

Assim, identificamos em Édipo em Colono (v. 1555) a purificação como cuidado de si e preparação para a morte. Ou melhor, preparação para a vida após a morte, pois, conforme atestou Fustel de Coulanges (1995) – historiador do século XIX fundamental para o desenvolvimento das investigações acerca da ritualística mortuária da antiguidade –, ainda no período clássico acreditava-se que o morto continuaria sua vida sob a terra. Tal prerrogativa é sentenciada em falas tanto de Édipo (v. 1555), quanto do Mensageiro (v. 1667).

Ademais, a peça revela aspectos importantes da ritualística da antiga religião grega, com especial destaque à oferta de libação. É o Coro de anciãos da Ática quem instrui o herói acerca do procedimento necessário para honrar as deusas benfazejas e ao mesmo tempo expiar o protagonista de seu miasma. Nos versos 535 e seguintes, orientam-no a realizar o derramamento de água de uma fonte próxima consagrada à Deméter. Mais tarde, o Mensageiro irá confirmar o procedimento. Nesse sentido, Walter Burkert – historiador alemão falecido em 2015 – no livro Religião grega (1995) corrobora que as libações eram uma forma de comunicação entre os vivos e os deuses, estabelecendo uma relação de reciprocidade entre as partes. Assim, o cuidado de si era mediado por um cuidado perante os deuses ainda no período clássico.

Sob outro viés, Bernard Knox, em The heroic temper (2020) destaca a transformação do herói e sua purificação em Édipo em Colono. Knox afirma que sua morte acolhida pelos deuses foi a grande recompensa de Édipo por todo seu sofrimento. Trata-se de um grande triunfo

pois na morte Édipo se tornará um herói e desfrutará de um poder muito maior do que teve em vida, tornando-se o salvador da cidade de Atenas. Ao morrer no lugar sagrado, com as devidas libações, e a devida liturgia, Édipo torna-se um daimon com poder capaz de determinar o futuro de seu povo.

Semelhantemente, Bernard Williams, em Shame and necessity (1993) também assinala a transformação da personagem estigmatizada pelo miasma, para uma entidade ctônica. É justamente por ter feito o que fez que Édipo se torna uma força benéfica. É importante salientar, segundo Williams, a distinção entre os atos com ou sem intenção. No caso de Édipo, o miasma que carrega, embora seja consequência de suas ações, toda sua situação calamitosa em que se encontra não foi provocada intencionalmente. Dessa maneira, podemos assinalar que os excessos de Édipo não foram intencionais, no entanto, seu esforço pela purificação o é, alocando o cuidado de si como uma tecnologia ativa e deliberada de ações humanas em prol de algum tipo de redenção, poder ou imortalidade, no caso do herói sofocleano.

Em abordagem consoante a Foucault, o pesquisador Nathaniel O. Wallace (1979), aluno de Froma Zeitlin e atualmente professor da South Carolina State University, chama atenção ao papel coletivo, familiar e citadino, da redenção de Édipo. Ainda que seja representado através de uma figura decrépita, Édipo é detentor de uma força política e social, revelada tanto através da organização de seu núcleo familiar, quanto pela presença de Teseu, enquanto agente político soberano de Atenas, que se aproxima de Édipo para beneficiar a cidade. Dessa maneira, mesmo antes de morrer o poder individual do he-

rói é apresentado como forma de estabelecer a segurança da sociedade ateniense.

Ainda a respeito de Colono, convém salientar uma conferência ministrada por Foucault em 1966, na França, denominada As heterotopias (2013). No texto, o filósofo apresenta lugares que na sociedade europeia são tradicionalmente associados ao "outro", espécies de utopias, mas com um tempo e um lugar determinados. Entre todos os espaços que habitamos usualmente, há alguns que se diferenciam dos demais. Foucault analisa esses contraespaços, utopias situadas fora de todos os lugares, como os jardins, os cemitérios, as prisões e até mesmo o teatro. Tratam-se de ambientes que contestam os espaços habituais e que, embora pareçam abertos, neles só é permitida a entrada de iniciados. Nesse sentido, o bosque das Eumênides, lugar escolhido para acolher o corpo de Édipo, é também uma heterotopia, um ambiente sagrado que redime o herói e anula as máculas que carrega, atribuindo-lhe poder e vida eternos.

Em seu profícuo livro introdutório As origens do pensamento grego (2002), Jean Pierre Vernant aborda como a formação da pólis foi determinante para desenvolvimento de sua sociedade e sua episteme. Nesse âmbito, Vernant destaca o advento da palavra falada, o lógos, como elemento determinante para a constituição da democracia ateniense. Uma vez que o cidadão ateniense passa a representar a si mesmo jurídica e politicamente através da arguição pública. É o contexto onde surgem a sofística, a retórica e também a tragédia. Assim, ao longo do século V a.C., a livre expressividade torna-se um elemento constitutivo dos direitos e dos deveres do cidadão, distinguindo-o dos estrangeiros, escravos e mulheres,

que não podiam representarem-se a si mesmo publicamente através do domínio público do discurso.

É nesse contexto que se configura o conceito de parresía e seus correlatos como um orgulho ateniense e uma distinção em relação tanto aos povos bárbaros, como os persas, quanto aos gregos oriundos de outras cidades-estados. O conceito aparece inicialmente na aula do dia 10 de fevereiro de 1982 em A hermenêutica do sujeito, explicitado como uma das técnicas para o cuidado de si. O conceito é abordado a partir do conceito de Epicuro enquanto médico que tem o dever de dizer a verdade em relação ao quadro de seu paciente. Inicialmente o termo é tratado como franqueza, sinceridade, mas ao passo que sua investigação avança vai ganhando complexidade ao passo que uma série de desdobramentos são apontados.

Naquele mesmo ano, estende a abordagem do conceito para a relação entre mestre e discípulo, sendo a parresía uma obrigação do primeiro. Foucault então a apresenta em analogia ao conceito latino libertas, uma qualidade moral de todo falante que se compromete em dizer a verdade. A partir daí o filósofo a identifica como uma das técnicas de si associada a ascese dos filósofos da Antiguidade tardia. Naquele momento conclui-se que a parresía é uma modalização necessária ao discurso filosófico, uma técnica determinada através da moral com implicações éticas. Trata-se, portanto, de uma maneira através da qual o mestre dirige seu discurso ao discípulo.

No livro Free speech and democracy in ancient Athens (2006), a pesquisadora Arlene W. Saxonhouse, professora emérita da University of Michigan, defende que a liberdade de expressão era fundamental tanto

para a manutenção da democracia quanto para a construção da identidade ateniense. Saxonhouse inicia seu livro abordando o episódio da Ilíada em que Tersites, uma espécie de anti-herói, feio e desajustado, é castigado por Odisseu por dizer a verdade a respeito da guerra e, principalmente, de Agamêmnon. O evento ocorre no Canto II da Ilíada, alguns versos antes do catálogo das naus que insufla o poderio militar grego. Saxonhouse comenta que Tersites é uma espécie de antecipação à democracia ateniense, acentuada mais participativa que o período homérico.

No entanto, Saxonhouse (2006) encerra seu livro com a constatação do paradoxo de que a parresía acaba permitindo abusos de fala. Pois ao mesmo tempo que incentiva uma discursividade verdadeira e corajosa, serve de ferramenta àqueles que, desejantes de poder, lançam mão de enganos e manipulações. Em relação a Eurípides, a autora defende que o poeta adota uma perspectiva cética em relação ao alcance da livre discursividade. Para Eurípides, a parresía é uma maldição, argumenta Saxonhouse, uma vez que consequências nefastas da fala livre são em alguns casos levadas à cena.

É pertinente destacar o fato trazido por Saxonhouse (2006) de que em Eurípides a parresía é assumida por personagens mulheres. Longe de enxergar o poeta como um antecipador do discurso feminista, Saxonhouse associa o fato, na verdade, à derrocada do sistema de autorrepresentação da democracia ateniense no sentido de que a parresía simplesmente reproduz as ordens hierárquicas que a democracia ateniense tentava barrar. Nesse sentido, a autora aproxima o discurso das personagens euripideanas às de Aristófanes, especialmente em As tesmoforiantes, quando as mulheres tomam para si a liberdade

de fala e acabam condenando o próprio Eurípides por dizer a verdade sobre elas.

Por outro lado, Josiah Ober em Mass and elite in democratic Athens (1989) o interesse em exercer a parresía se estabelece na segunda metade do século V a.C. quando se torna necessária a validade da expressão do pensamento individual frente à polis. No entanto, o autor também destaca que a liberdade de expressão acarreta certos riscos como votações prejudiciais aos interesses do Estado. Seu precursor, segundo Ober, foi o conceito de consenso, homonóia. Fundamental para o funcionamento inicial da democracia, a homonóia era oposta à parresía, pois se a cidade tivesse um só pensamento, não haveria necessidade de expressar-se individualmente.

No entanto, ressalta Ober, o pensamento único representava um risco devido a uma possível estagnação. Além disso, a política da homonóia impedia que a sociedade ateniense identificasse possíveis responsáveis por equívocos administrativos. Dessa maneira, ao final do século V a.C. procurou-se estabelecer os dois princípios concomitantes como autorreguladores da democracia e fortes marcas identitárias do orgulho ateniense. O que permitiu, de acordo com Ober, a manutenção dos interesses individuais paralelamente aos desejos majoritários.

Numa série de Seis conferências (2013) realizadas por Foucault em Berkeley em 1983, o filósofo aborda diversos aspectos do conceito de parresía no mundo grego, especialmente em sua dimensão literária. A partir de aspectos etimológicos, defende que o conceito se refere a um tipo de relação entre o falante e aquilo que o mesmo diz. Relação que é associada a ideia de verdade, mas que envolve determinados riscos devido a criticidade. Mas

acima de tudo destaca o dever de falar a verdade assumido pelo parresiasta. Afinal, é um compromisso melhor tanto a si mesmo quanto ao outro.

No século V a.C., explica Foucault, a parresía detinha uma problemática relação com a retórica. Uma vez que essa é caracterizada pelo discurso longo e persuasivo, a parresía caracteriza-se pela linguagem objetiva e direta. Ademais, o conceito também guarda uma relação com a política, pois era considerada um dos valores essenciais da democracia, juntamente com o igual direito de fala, isegoria, e a igual participação dos cidadãos no exercício do poder, isonomia. E filosoficamente, a parresía é considerada uma arte da vida, tekhnê toû bioû.

Além disso, Foucault também comenta o papel da livre expressividade no momento de crise das instituições democráticas, tanto sob a perspectiva dos conservadores, quanto dos moderados. Os aristocratas condenavam a parresía por carregar consigo irresponsabilidades por parte dos demoi, enquanto os moderados condenavam os conservadores por não buscarem fundamentos técnicos para suas decisões. No entanto, se não considerar os desejos da opinião pública ao assumir o discurso, tampouco um orador será ouvido. O que leva Foucault à conclusão de que a parresía é impossível na democracia.

Em sua quarta conferência, Foucault aborda a figura de Sócrates como um parresiasta, a partir do diálogo Laques, de Platão. Tal interpretação é coerente com aquela apresentada por Pierre Hadot em O que é a filosofia antiga? (1999). Nesse texto Hadot associa a personagem de Sócrates a Eros, ou seja, um buscador insaciável da sabedoria, que atrai seus interlocutores para o belo e para o bem. Em sua conferência Foucault defende que

Sócrates cumpre tais atribuições através do discurso verdadeiro e corajoso, livre como suas ações.

Por fim, Foucault argumenta que a parresía é uma técnica necessária para o cuidado de si enquanto parte do corpo social. Sua prática requer um compromisso com o próprio pensamento, e por isso engendra o autoconhecimento, gnóthi seautón. Além de que, ao assumi-la, impõe-se o dever da verdade, ainda que para sua expressão corra-se perigo. Dessa maneira, podemos afirmar que a parresía é uma forma de relacionamento entre o sujeito e linguagem, que oferece e exige ao agente garantias éticas e, na medida em que possibilita um devir como obra de arte, estéticas.

2
PODER E SEXUALIDADE EM “AGAMÊMNON”



Suposta Máscara de Agamémnon.
Descoberta por Heinrich Schliemann em 1876,
em MicenasA

Em *Agamêmnon* (c. 458 a.C.) de Ésquilo (c. 525 - 455 a.C.), 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 se instaura como palco de uma disputa de poder, onde a sexualidade emerge como dispositivo central de controle, veementemente disputado por Clitemnestra e Agamêmnon, e, lateralmente, por Cassandra e Egisto. Considerando o conteúdo mítico desenvolvido na 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 *Agamêmnon* 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[9], 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 cor-

pos 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 diagonalizar a atualidade pela história, iluminando o presente através da análise de épocas anteriores, conforme destaca seu biógrafo (Eribon, 1990). 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. 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, onde 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 (2018), 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* (2005), para discorrer acerca da parrésia. Dessa maneira, o presente trabalho busca realizar uma espécie de *tessera*[10] ao elaborar discussões sobre o que poderia ter dito Foucault a respeito do poder e da sexualidade em *Agamêmnon*.

Esse drama é a primeira peça da única trilogia trágica completa que chega a nosso tempo e nele 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 (vv. 782 - 974)[11]. No Prólogo (vv. 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 (vv. 10 – 11), o personagem anuncia diretamente um dos temas centrais da peça, o poder, *krátos*, de Clitemnestra, personagem ambígua dada a masculinidade do uso que faz das palavras, capaz de romper a ordem patriarcal estabelecida.

Nesta pesquisa, é realizado um breve apanhado do estado da arte da peça *Agamêmnon*, 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 lente interpretativa para a análise de passagens selecionadas de *Agamêmnon*, 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, com-

preende-se que 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 (vv. 258 - 354) de *Agamêmnon* pode ser analisada nesse contexto de tensão sobre o poder. Clitemnestra demonstra uma "inquietante autoridade"[12], conforme destaca Helene Foley (1998, p. xxv) e exerce controle sobre o palácio – inclusive sobre quem entra e quem não entra – e a comunicação, utilizando retórica persuasiva e envolvente para manipular o coro e prefigurar sua 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 o exercício do poder. Tais recursos são identificáveis, surpreendentemente, em uma peça de teatro da primeira metade do século V a.C. Como um espelho partido (Vidal-Naquet, 2002), 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), 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.

2.1 Foucault lê "Agamêmnon"

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), demarcando uma perspectiva cíclica do tempo. Na abertura da peça, a queda de Tróia e, consequentemente, 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"[13] (vv. 10 - 11). O sinal luminoso descrito é semelhante a um dispositivo[14] foucaultiano de poder, 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 um dispositivo de controle. 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.

O professor Simon Goldhill, helenista de Cambridge, no livro *Language, sexuality, narrative: the Oresteia* (2004), utiliza uma análise da linguagem como a produ-

ção 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 justapostaposição entre mulher e homem. Goldhill interpreta o uso da frase "tal é o poder" (v. 10)[15], *hó<u>de gàr krateî</u>*, como uma promessa de resposta ao enigma, sendo "de uma mulher", *guinaikòs*, uma resposta parcial e suspensa. A peculiaridade da situação é sublinhada pelo adjetivo raro *andróboulon*, isto é, "com mentalidade masculina" ou "que aconselha como um homem", que aponta para a ambiguidade inerente à feminilidade em termos de poder. 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 poder, *krátos*, é percebida como um termo estranho para se aplicar a uma mulher, e seu poder é explicitamente construído em função de papéis sexuais, frequentemente devido à ausência ou falta do princípio masculino, ársenos. Goldhill (2004) 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, onde 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 de controle identificável a partir de outro elemento de performance, na cena do tapete (vv. 905 - 907), Terceiro episódio (vv. 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 do controle sobre os corpos. Ademais, o banho, Foucault (1988b) destaca, é parte do conjunto de práticas de si, *epiméleia heautoû*, 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, especialmente em *A Hermêutica do sujeito* (2006), Foucault 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.

O poder, na visão de Foucault, não é apenas repressivo, mas positivo, produtor de individualidade, e funciona através da condução 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 ambiguidade do significa-

do do sinal – que pode ser interpretado como alegria ou calamidade e cuja clareza é questionada pelo coro (vv. 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 através da informação e da sua própria autoridade.

Por alinharmo-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). 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). Na *Ilíada* (Campos, 2010), muitos generais são denominados com esse título, *anáx àndr<u>o</u>n*, 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, 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 foucaultiana. Todavia, Detel 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

argumenta que o conceito de autocriação em Foucault, inspirado no ideal clássico da arte de viver, *tekhne toû bioû*, é, paradoxalmente, um construto cultural moderno projetado sobre a antiguidade. Segundo Porter (2005), 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, 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, Porter 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. 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 de uma disputa pelo controle, 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[16]. 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* (1978), Froma Zeitlin 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 habilidade discursiva de Clitemnestra é imensa, bem como seu desvio às normas de gênero. O Coro elogia a discursividade de Clitemnestra, notando que ela fala "prudente qual prudente homem"[17] (v. 351), ainda que com uma ponta de ironia crítica (Zeitlin, 1978). Esta masculinização do discurso a aproxima do papel viril e do domínio de si, *enkráteia*, que a sociedade clássica esperava dos homens. Desse modo, o extremismo de Clitemnestra reside na forma como ela manipula os discursos verdadeiros

para sua própria estratégia de poder. Seu cuidado de si não é o da moderação para alinhar-se à pólis, mas o de uma autocriação incisiva que a posiciona como soberana de sua própria verdade e destino.

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) 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 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 desmantelamento social, culminando na imposição violenta de sua verdade pessoal sobre a comunidade.

No Quarto episódio (vv. 1035 – 1330), a chegada de Cassandra é um clímax onde a filigrana entre poder, sexualidade e verdade é tecida por Clitemnestra. Sua saudação a 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 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 exercer poder.

A passagem contida em nossa epígrafe (vv. 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 o poder 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 palco para a análise das relações discursivas, uma vez que Clitemnestra manipula o discurso e a performance como ferramentas de dominação. 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 papeis de gênero. Todavia, em alguns momentos ela é diretamente referida, como, por exemplo, na seguinte passagem do Quinto episódio (vv. 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
entoou o último lamento de morte
e jaz amante sua, trouxe-me
novo sabor a meus prazeres do leito
(A. *Ag*. 1438 – 1447)[18].

Nessa passagem, Clitemnestra faz alusão à Criseida, concubina de Agamêmnon em Tróia, a quem o herói, na *Ilíada* (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 (in: Ésquilo, 2017), o adjetivo *meíligma*, traduzido por Torrano (in: 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 *aikhmálotos*, espólio de guerra (LSJ, 1992, p. 45), traduzido por Torrano como "prisioneira". 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 (LSJ, 1992, p. 971). Ironicamente, ao assinalar a diferença social entre ambas, a personagem acaba traçando entre elas um traço distintivo. Cassandra é caracterizada como uma *súneunos*, companheira (LSJ, 1992, p. 1713), *pístos*, fiel ou confiável (LSJ, 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 prisioneira lhe trouxe-lhe um "novo sabor", segundo Trajano (in: Ésquilo 2013, p. 205), *paropsónema tês emês khlidês*, 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 jazer como oferenda 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 se relaciona com a concepção foucaultiana de um poder exercido 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 também 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 dispositivo 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), e a masculinização de seu discurso, observada por Helene Foley (1998), a posicionam em uma autocriação radical, subvertendo o éthos feminino de recato e impondo sua própria verdade à pólis. Esse agenciamento feminino reconfigura o poder, 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 uma lógica de sexualidade que pode ser lida como um proto-dispositivo[19] foucaultiano: 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, conforme aponta Linda McNeil (2005), professora de retórica da University of Colorado. Para ela, a tragédia em questão dramatiza a explosão do excesso e sua articulação com a

política do luto, da vingança e da legitimidade patriarcal, sinalizando que o erótico se apresenta como um dispositivo de tensão simbólica.

Como não podemos reconhecer a existência de um dispositivo de sexualidade, propriamente dito, na Antiguidade, é possível identificarmos como correlato o conceito aristotélico de *afrodisia*. 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, *khrêsis afrodisíon*, do que na definição estrita do permitido e do proibido. Em sua Ética a Nicômaco (2017), Livro III, capítulo 10, Aristóteles inscreve os *afrodisía* 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, *sophrosýne*, regula a experiência erótica, permitindo que o sujeito se mantenha 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 *sophrosýne* 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 do drama (vv. 1577 - 1673), o discurso de Egisto consolida a tomada de poder, 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 de poder. 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.

2.2 Considerações parciais

A interpretação da *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 se manifesta 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 irredutível 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 constructo 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, 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 pelo poder está inexoravelmente associada aos papeis 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 *krátos* para executar sua justiça e usurpar a autoridade real. *Agamêmnon*, portanto, é uma demonstração mítica do corpo feminino como o campo de batalha na qual se confrontam a lei, o desejo e a soberania humana e divina.

No drama, Clitemnestra surge como figura central na manipulação de dispositivos. O tapete vermelho estendido a Agamêmnon, no Terceiro episódio (vv. 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 (vv. 1035 - 1330) ilustra a delicada relação entre verdade e poder. Seu silêncio inicial é um dispositivo de enrarecimento discursivo, 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, 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.

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 contex-

tos helenísticos e romanos, serve 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, *tékhne tou bíou*. Por outro lado, a parrésia, apesar de ter sido conceituada por Foucault a partir de peças de Eurípides, também é identificável na tragédia esquiliana, onde 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

AESCHYLI. **Agamemnon**. Ed. Martin L. West. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008.

_____. **Orestéia I: Agamêmnon**. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. **Orestéia II: Coéforas**. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. **Orestéia III: Eumênides**. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras,

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 Ed., 2002.

CAMPOS, Haroldo de. **Ilíada de Homero: vol. 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**. Tradu-

ção de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

EURÍPIDES. **Íon**. Introdução e tradução de Frederico Lourenço. Lisboa, Edições Colibri, 2005.

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

_____. **A história da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guihon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988b.

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

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

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

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

_____. **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. Aracajú: Prometheus –Jornal of Philosophy, ano 6, vol. 13, 2013.

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

FOLEY, Helene. **Introduction**. In: AESCHYLUS. **Oresteia**. Translated, with notes, by Peter Meineck. Indianapolis: Hackett Publishig Company, 1998; p. vi – xlvii.

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. Barbacena: 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, vol. 52, n. 1. Classical Association, 2005.

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

PORTER, James. **Foucault's antiquity**. In: Martindale,

Charles; Thomas, Richard. **The classics uses of reception**. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 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 2003

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

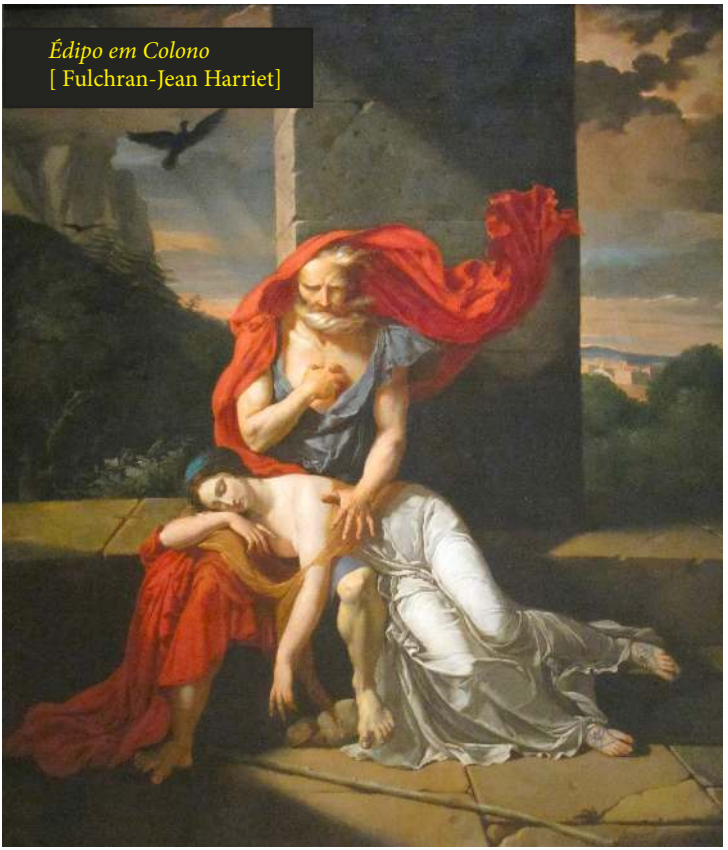
VIDAL-NAQUET, Pierre. **Le miroir brisé: tragédie athénienne et politique**. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

XENOFONTE. **Econômico**. 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. Baltimore, v. 11, n. 1/2, p. 149 - 184, 1978. Diponível em: https://www.jstor.org/stable/26308158. Acesso em 01 mar. 2025.

3

ÉDIPO CUIDOU DE SI EM “COLONO”: UMA LEITURA FOUCAULTIANA DE SÓFOCLES



Édipo em Colono
[Fulchran-Jean Harriet]

No bosque sagrado das Eumênides, situado em uma colina no distrito ateniense de Colono, Édipo se prepara para enfrentar seu destino final. O icônico personagem chega como estrangeiro e suplicante à cidade onde nasceu o poeta que o criou, e onde ele, Édipo, morrerá. Nesse processo, ele se utiliza dos princípios da tecnologia de si, conceito categorizado pelo filósofo Michel Foucault, e da *epiméleia heaoutoû*, termo cunhado por Platão, tanto da *Apologia* de Sócrates, quanto no diálogo *Alcibíades Primeiro*, ao qual examinaremos com atenção. Conforme observado por James Porter (2006), o interesse de Foucault pela cultura antiga é motivado pela busca dos mecanismos que possibilitam o pleno controle e a disciplina de si. A peça *Édipo em Colono* (401 a.C.), última obra de Sófocles, redime o protagonista de suas transgressões e, por meio de sua transformação, antevê a futura supremacia de Atenas.

Para Michel Foucault, especialmente em sua obra *A hermenêutica do sujeito* (2002), o auge dessa cultura ocorreu durante o período helenístico até os séculos I e II da Era Comum, juntamente com o período socrático-platônico, que representou uma espécie de pré-história do cuidado de si. Nessa obra, o teórico desenvolve a ideia de uma estética da existência, que concebe a vida de um indivíduo como uma obra de arte. Essa estética é moldada por um sistema de relações de poder que tanto limitam quanto estimulam, como é evidenciado na obra de Sófocles. Portanto, por meio de uma análise tesseral, podemos identificar aspectos da estética da existência na tragédia sofocleana, seja na preparação ritualística de Édipo para a morte, na argumentação em prol de sua inocência, ou na manifestação do Coro no quarto Estásimo, que preconiza a ascese e o comedimento.

Enquanto Édipo se dedica ao cuidado de si em prol da cidade de Atenas, seus antagonistas, Creonte e Polinices, preocupam-se apenas com o cuidado de si mesmos e de seu próprio poder em Tebas. O objetivo desta investigação é examinar a recepção de Foucault aos clássicos e demonstrar como seus conceitos se manifestam na tragédia elegida. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, que se utiliza da metodologia genealógica, estabelecida pelo próprio Foucault, para investigar as origens das tensões nas relações entre poder, sujeito e discurso. Em nossas considerações preliminares, argumentamos que o cuidado de si é um elemento central na trama de *Édipo em Colono*. A peça foi levada ao palco após a morte de Sófocles, por seu neto, que também se chamava Sófocles. É a peça da maturidade do poeta e apresenta o protagonista se transformando em herói e dedica-se a si para ter uma boa morte.

Cabe destacar de antemão que, segundo perspectiva foucaultiana, o cuidado que Édipo dirige a si mesmo é um recurso associado à elite pois, ainda que se encontra na condição de andarilho, sua fama e a profecia de que o local de seu sepultamento tornar-se-ia a mais célebre cidade, fazem do herói uma figura privilegiada. Ademais, nessa segunda circunstância exprime-se a estreita relação entre a *epiméleia heautoû* e o poder, pois é o Teseu em pessoa, o soberano de Atenas que irá assegurar as condições propícias para sediar a morte do herói. É na preparação para sua morte que temos outro aspecto da tecnologia do cuidado de si, o processo de purificação dos miasmas que carrega, bem como a adequação do lugar sagrado. Nesse contexto, a dedicação a si mesmo no momento sofocleano se dá através de uma regulação perante as forças divinas.

Neste trabalho, apresentamos inicialmente alguns aspectos biográficos e literários de Sófocles, destacando sua relação com o culto aos heróis. Na segunda seção, apresentamos ao leitor um panorama do estado de arte da peça. Na terceira parte, introduzimos o problema do cuidado de si a partir do diálogo *Alcibíades Primeiro* de Platão, em sua relação coma educação para a ética. Na quarta seção, apresentamos a concepção das tecnologias de si sob a concepção de Foucault. E por fim, em nossas considerações finais, apresentamos uma interpretação da peça sob a perspectiva foucaultiana, apontando que na peça já transparecem elementos da cultura de si conforme seria mais tarde desenvolvida no diálogo platônico.

3.1 Sófocles e o culto aos heróis

Como toda figura pública da Antiguidade, a biografia de Sófocles é composta por inferências a partir de um conjunto de anedotas, escólios e suposições apoiadas em interpretações de sua obra[20]. No entanto, a contrastar com o conjunto de relatos biográficos acerca de seus contemporâneos Ésquilo e Eurípides, Sófocles possui uma variedade de informações, provavelmente devido a sua atuação não somente como poeta trágico, mas como figura de destaque nos âmbitos da religiosidade e da política ateniense do século V a.C.

Sófocles nasceu, provavelmente[21], em 496 a.C., compôs aproximadamente 130 dramas, das quais apenas sete chegaram completos ao nosso tempo, e obteve mais de 20 vezes o primeiro prêmio nos festivais teatrais em honra a Dioniso, o que demonstra um acolhimento – ao

menos entre os juízes do festival – muito mais favorável do que àquele dispensado tanto a Ésquilo quanto a Eurípides, que obtiveram 13 vitórias e 5 vitórias respectivamente. Quanto à data de sua morte, é possível afirmar com maior precisão que ocorreu em 406 a.C., ao cabo de uma vida longa e bem-sucedida.

A tradição afirma que Sófocles participou dos coros juvenis que comemoraram a vitória de Atenas sobre os Persas em Salamina em 480 a.C. Sabemos que era filho da aristocracia, segundo Ruth Scodel (2012), ou de classe média, de acordo com Jacques Jouanna (2022). Scodel atribui sua posição ao fato de o poeta ter ocupado o cargo de tesoureiro de Atenas – *helenotamias* –, cargo reservado às elites. A nomeação ao cargo em 443 a.C. é uma das certezas que temos em relação à biografia do poeta. Posteriormente foi eleito general, um dos cargos de maior prestígio do período, durante os governos de Péricles e de Tucídides, ao longo da Guerra do Peloponeso. Foi, conforme destaca Scodel, um homem charmoso, popular e patriota, que gozou de grande prestígio social na Atenas do século V a.C.

Natural de Colono, distrito de Atenas, acerca de dois quilômetros ao norte da Acrópole, Sófocles homenageia seu *demo* natal em sua última peça. A riqueza da terra e a exuberância de sua natureza são reiteradas ao longo do drama, como uma forma de imortalizar seu lugar de origem e, de certa maneira, demonstrar sua gratidão ao *demo* de origem (JOUANNA, 2022). Colono se trata de um vale fértil, com florestas em seus arredores, e ricas pastagens irrigadas pelo rio Cefiso. É na colina que caracteriza o sítio que se situa a cena da peça. Mitologicamente, fora lá o sítio em que pela primeira vez Poseidon ensinara aos homens como montarem sobre cavalos. Um

lugar abençoado pelos deuses, segundo o personagem transeunte que recebe o pai e a filha, Antígona, na peça:

> Toda a região é santa, protegida pelo
> venerado Posidon. Presente também está
> Prometeu, o titã, doador do fogo. O solo que
> pisas chama-se Umbral de Bronze, baluarte
> de Atenas. As terras circunvizinhas orgulham-se
> de ter como patrono Colono
> (Soph., Oed. Col., 54 – 59)[22].

Charles Segal, em *Tragedy and civilization* (2018) defende que há na obra de Sófocles uma preocupação constante com a civilização, compreendendo-se essa como a dominação do instituto sobre a razão, elemento necessário para o estabelecimento de valores civis, éticos e religiosos que se materializam em três instituições culturais básicas de diferentes culturas, o ritual religioso, o casamento e o sepultamento. Para Segal, a tragédia sofocleana, de maneira geral, desenvolve-se a partir da problemática relação entre o herói e os valores civilizatórios, relação materializada no papel da *pólis*.

É cabível destacar, nesse contexto, o papel fundamental de Sófocles para a religiosidade ateniense do século V a.C. Conforme informações contidas em sua biografia (LEFKOWITZ, 2012), o poeta relatou a seus contemporâneos ter recebido a visita de Héracles em um sonho, ocasião em que o filho de Zeus lhe revelou o paradeiro de uma coroa de ouro roubada da acrópole. Com o dinheiro obtido como recompensa por localizar o objeto perdido, Sófocles erigiu um santuário a Héracles infor-

mante. Conforme afirma Brunno Currie (2012), o poeta estava ligado a dois cultos específicos: ao de Halon e ao de Asclépio, um herói e um semi-deus, respectivamente, ambos ligados à cura médica. De acordo com William Blake Tyrrell (2012), Sófocles já era o sacerdote responsável pelo culto ao primeiro quando introduziu o culto ao segundo em Atenas em 420 a.C. Asclépio fora originalmente cultuado em Epidauro, importante centro de referência para tratamentos clínicos e, no último quartel do século V a.C., passou a ser venerado na cidade ateniense, rito introduzido pelo próprio Sófocles. Então os atenienses, após a morte do poeta, em honra a sua atuação religiosa junto aos cultos de Halon e Asclépio, erigiram-lhe um túmulo heroico e ele mesmo passou a ser cultuado como um herói, fato relevante para a presente discussão acerca de *Édipo em Colono*.

O historiador alemão Walter Burkert (1993) esclarece que o culto aos heróis era uma prática peculiar à Antiguidade grega. A prática se estabeleceu a partir do século VIII a.C., justamente no período de ascensão da poesia épica enquanto um sistema literário. Consistia na veneração de um morto, homem ou mulher, a quem eram atribuídos poderes extraordinários no âmbito além-túmulo. Tratava-se de uma espécie de canonização – com o perdão do anacronismo – que estabelecia o herói em uma posição hierárquica intermediária entre os deuses e os homens comuns na religião grega, caracterizando o que desde a *Ilíada* (I, v. 274) convencionou-se chamar de semi-deuses. Era comum dirigir tais honrarias, que consistem na determinação de um túmulo diferenciado e na atribuição de honrarias a um morto que exerceria algum poder sobre os vivos após sua morte, como um reconhe-

cimento de seu poder manifestado em vida e a crença de que tais capacidade reverberariam no *post mortem*.

Diferentes dos deuses olimpianos, os heróis são entidades ctônicas, ligadas à terra, e comumente seu culto prevê a oferta de sacrifícios, libações e banhos lustrais de purificação, além do pranto ritualístico e a entonação de canções de lamento. Burkert (1993) ainda destaca a estreita ligação entre o local em que é atribuída a sepultura do herói e sua área de intervenção. De maneira que, distintamente dos deuses cuja área de atuação se expande por toda a hélade, aos heróis é atribuída uma esfera muito mais circunscrita de atuação, sendo seus benefícios estendidos à região circunvizinha a seu túmulo. Daí a importância e a disputa pelo recebimento dos restos mortais observados na peça.

3.2 "Édipo em Colono"

Embora seja possível uma interpretação autobiográfica da peça, procuraremos aqui não o fazê-lo, antes consideramos que as informações acerca da vida ritualística do poeta podem proporcionar esclarecimento acerca da ritualística interna da peça. A coincidência entre as vidas de Sófocles e Édipo são plurais. A iniciar pelo local em que decorre a cena, o *demo* de Colono, pátria do poeta. Como Sófocles, o protagonista encontra-se em idade avançada e como Édipo, segundo referência incerta de sua biografia antiga, o poeta presenciara na velhice a disputa e o conflito entre seus filhos. Aliás, segundo a autora estadunidense Edith Hall, no compêndio *Suffering under de sun* (2010), a tragicidade da peça decorre em grande

parte do destaque concedido ao desgaste ocasionado pela separação familiar. A autora ainda destaca que a peça é uma exaltação da bondade humana e da assistência mútua, elementos que podem ser lidos metonimicamente com valores da cidade-estado ateniense.

A peça, considerada longa, com 1779 versos[23], encenada provavelmente ao longo de mais de três horas, inicia com um velho andarilho cego guiado por sua filha e termina em um final apoteótico ao som de trovões com a descrição de uma morte "maravilhosa" (*thaumastós*, v. 1664). No Prólogo (vv. 1-116), pai e filha chegam ao sítio sagrado, ignorantes de seu topônimo, porém cientes de sua sacralidade dada a suntuosidade de seus aspectos naturais, árvores, pássaros e fonte. Antígona deixa o pai repousando sentado em uma pedra no centro da cena e, nesse ínterim, aproxima-se o transeunte Estrangeiro que lhes informa o nome do lugar e a identidade de seu governante, Teseu. Inicia-se então um padrão de peça suplicante, conforme identificou Peter Burian (1974), uma vez que o personagem solicita o abrigo e, consciente do oráculo de Apolo que previa riqueza e segurança ao lugar que acolhesse seu corpo, informa o bom agouro ao caminhante.

Inicialmente, tanto este Estrangeiro quanto o coro, constituído por homens idosos de Colono, recusam a hospitalidade ao ancião tebano, assim como se negam a solicitarem a presença de seu soberano. No entanto, a notícia da presença de Édipo se espalha rapidamente e Teseu compareceu solicitamente à colina sagrada ao final do primeiro Episódio (vv. 254 – 667). Antes disso, chegara à cena a segunda filha de Édipo, Ismene, trazendo a notícia do conflito entre seus irmãos – Etéocles e Polinices – e anunciando a chegada iminente de Creonte. Édipo amaldiçoa pela primeira vez seus dois filhos homens

e só então o Coro o acolhe e o orienta sobre como honrar as Eumênides:

Corifeu:
Purifica-te com sacrifício oferecido às deusas que
Primeiro te receberam ao pisares território delas.
[...]
Precedem libações colhidas em fonte sempre
Viva e ofertadas com mãos sem mácula.
[...]
Encontrarás vasos, obra de mão de mestre.
Adorna-lhes o peito e ambas as asas.
[...]
Com lã de cordeirinho, de tosquia recente.
Édipo:
Está bem! Que devo fazer depois?
Coro:
Libações. De pé, voltado para o levante.
Édipo:
Com os vasos que mencionaste?
Corifeu:
Sim. Três vezes; o último verterás inteiro.
Édipo:
O que deve conter este último? Sabes?
Corifeu:
Água e mel; vinho não.
Corifeu:
Deverás cobrir o solo três vezes com nove ramos de
oliveira e proferir esta prece [...]
(Soph., Oed. Col., 467 – 484)[24].

No excerto acima, há a descrição detalhada de um sacrifício catártico (*katharmós*, v. 466) (In: SÓFOCLES, 2011, p. 66), para a purificação necessária anterior à morte, conforme aponta Giulio Guidorizzi (In: SÓFOCLES, 2011), semelhante ao observado nas *Coéforas* (c. 458 a.C.) de Ésquilo, quando Electra, filha de Agamêmnon, instrui-se junto ao coro de mulheres portadoras das libações, sobre como realizar as honras funerárias heróicas ao pai falecido. A principal diferença entre as duas cenas é que em Sófocles as libações são executadas pelo próprio herói antes de sua morte. Todavia, em ambas é possível identificar elementos ritualísticos incorporados pelo teatro ateniense, tal como encontramos em *Eumênides*, de Ésquilo (c. 458 a.C.) e em *Bacas*, de Eurípides (c. 406 a.C.).

Ao longo do segundo Episódio (vv. 720 - 1043) Édipo e Creonte se confrontam pois esse intenciona conduzir àquele a Tebas coercitivamente, conhecedor que é da profecia de boa-venturança à terra que acolhesse seu cadáver. O velho resiste, ao passo que é informado que sua filha Ismene fora sequestrada como forma de coagi-lo. Creonte ainda tenta capturar Antígona durante um Amoibaion (vv. 833-886) – canção polifônica – quando então Teseu adentra ao palco, apazigua a situação e exige que o Creonte o leve até junto de seus homens, onde está a jovem cativa.

No terceiro Episódio (vv. 1096-1210) as irmãs se reencontram e Teseu anuncia a chegada de Polinices, que se encontrará com o pai no quarto Episódio (vv. 1249 - 1555), ocasião em que será pela segunda vez execrado na peça. Esta etapa do drama nos é especialmente cara pois contém o Amoibaion (vv. 1447 - 1504) acompanhado das trovoadas que pressagiam a morte

do herói que, após a canção, instrui a Teseu sobre como proceder por ocasião de sua morte a qual tem início os preparativos. Édipo instrui Teseu sobre o significado dos trovões e depois sobre a manutenção de seu culto que será conduzido sobre o túmulo cuja localização deverá permanecer em segredo eternamente, somente sendo revelado por Teseu a seus sucessores.

Édipo se torna o guia de suas filhas enquanto se afasta em direção ao bosque com uma bênção final para Teseu e sua cidade. Logo após, o coro, no quarto Estásimo (vv. 1556 - 1578) invoca Hades, Perséfone, as Eumênides, Cérbero e Tânatos para que Édipo tenha uma boa morte sem sofrimento. A série de entidades vinculadas a morte e ao mundo dos mortos prenuncia a atmosfera fúnebre que dominará as últimas cenas do drama.

Na primeira parte do Êxodo (vv. 1579 - 1669) adentra ao palco um mensageiro que anuncia ao Coro a morte de Édipo e descreve os derradeiros acontecimentos. Descreve o lugar, o umbral de bronze, onde muitos caminhos se encontram. Édipo remove suas roupas sujas e, após instrução para suas filhas, é lavado e vestido novamente.

Outro trovão traz lágrimas aos olhos das meninas. Uma voz divina interrompe, chamando Édipo para seu destino e ele então passa a responsabilidade de suas filhas a Teseu e pede para ela o deixarem sozinho com o ateniense. Elas o fazem, mas se viram para olhar e então veem Teseu se protegendo como se tivesse visto algo divino. Então saúda a terra e ao Olimpo. A morte de Édipo foi "maravilhosa".

Mensageiro:
A saída dele daqui, tu mesmo o presenciaste.
Moveu-se sem que mão solícita o guiasse.
Pelo contrário, quem nos mostrou o caminho foi ele.
Quando alcançou a rota do precipício
onde bases de bronze se arraigam no solo,
parou diante de um dos caminhos que ali se dividem,
junto a um vaso bojudo que guarda
o pacto de amizade firmado por Teseu e Perito.
Tomou posição num lugar equidistante dessa rocha
perícia, duma pereira oca e de uma sepultura de pedra.
Assentando-se, despiu as vestes enxovalhadas.
Em seguida, chamando as filhas, ordenou-lhes
que trouxessem água de fonte para banho e libações.
Ambas percorreram os campos relvados de Deméter
para cumprir as determinações do pai. Retornaram em
breve, purificaram e vestiram-no obedientes ao rito
(Soph., Oed. Col., 1589 - 1604)[25].

Neste excerto descritivo, como é usual na tragédia, os eventos extraordinários são narrados por um mensageiro. O relato admirável se inicia com o fato de que a cegueira de Édipo é suspensa e ele guia com segurança os presentes até o local onde serão consagradas as libações, e onde acontecerá o ritual de purificação e, em seguida, sua morte e sua transformação em entidade sobre-humana, cruzando o umbral de bronze já referido no início do drama. Guidorizzi (*In:* SÓFOCLES, 2011) assinala que o cruzamento entre estradas referidos é uma referência à encruzilhada onde, na juventude, Édipo assassinou seu pai, Laio, momento crucial em que se encontra com o destino determinado pelo oráculo por ocasião de seu

nascedouro. Assim, a presente cena constitui o encerramento de um ciclo em que dois pontos da vida do herói se encontram, o início de sua trajetória de sofrimento e o momento de sua morte e sua redenção.

Há ainda após a notícia apoteótica um *Komós* (vv. 1670 - 1750), semelhantemente ao Amoibaion, porém mais antigo do que este, uma forma canção com estrutura antifonal originada a partir da adaptação de lamento funerários para o palco do teatro. Nesse canto, as irmãs, agora órfãs, choram a morte do pai e dizem querer voltar a Tebas mas não sabem como fazer isso. E na parte final do Êxodo (1751-1779) Teseu consola as irmãs que pedem para ver o local do túmulo, o que lhes é negado, porém concorda em ampará-las no retorno para sua cidade natal. A peça conclui-se com a afirmação do Coro de que não são necessárias lamentações pois tudo está como deveria estar.

O professor emérito do Oberlin College, Thomas Van Nortwick (2012) compreende que a saída de cena de Édipo não só constitui uma marcação apoteótica de fechamento da performance, mas também o encerramento da carreira do poeta que morrera poucos anos antes, consolidando-se como o coroamento de uma carreira nobre e vitoriosa a qual Sófocles se despedia, o que também é assinalado por Trajano Vieira que denomina o drama como o "réquiem de Sófocles" (*In:* SÓFOCLES, 2016, p. 7). Ademais, Nortwick concebe o drama como o encerramento do ciclo trágico que chegava ao seu fim.

A morte de Édipo carrega o oráculo misterioso de que a cidade que recebe seu cadáver terá glória e segurança eternas, profetizando o futuro glorioso de Atenas, ainda que, ironicamente, Atenas seria derrotada em de-

finitivo por Esparta dois anos após a morte do poeta em 404 a.C., após a batalha de Egospotámos, quando os atenienses, liderados por Alcibíades, encerraram seu ciclo de dominação da Hélade.

3.3 A educação para o cuidado de si no "Alcibíades Primeiro", de platão

Isentamo-nos, de antemão, da querela acerca da autenticidade do diálogo Alcibíades Primeiro, dada a incongruência entre os estilos identificados no decorrer da obra e uma datação precisa. Considerarmos ser mais frutífero, nesta ocasião, incorrermos sobre as lições éticas que o diálogo transmite.

O diálogo se inicia quando Sócrates interpela o jovem Alcibíades, seu amante que, prestes a completar a maioridade, prepara-se para inserir-se, de maneira precipitada, na vida pública. O filósofo, primeiro amante do jovem, leva-o a ponderar e perceber que, na verdade, não detinha os conhecimentos necessários para contribuir de maneira positiva à assembleia. Mais do que isso, Sócrates conduz seu interlocutor, bem como ao leitor, a identificar sua completa ignorância a respeito de inúmeras esferas, tanto da vida prática, quanto do âmbito do conhecimento. Inicia-se então o procedimento de ensino através do qual Sócrates levará o jovem a perceber a necessidade de conhecer a si mesmo e cuidar de si mesmo para então poder cuidar da cidade.

Historicamente, é sabido que Alcibíades era uma figura notável no século IV. Um jovem mimado e ambicioso, como o descreve Jacqueline de Romilly (1996),

tinha em sua beleza a característica dominante que o distinguia entre os demais. Num tempo em que o belo era associado à virtude, sua figura atraente e sua riqueza garantiram-lhe muitos privilégios até então. O diálogo acontece no momento em que Alcibíades está se dirigindo à assembleia, para em sua perspectiva corrigir equívocos dos generais atenienses quanto aos rumos que a guerra do Peloponeso estava tomando. Nesse instante é interpelado por Sócrates que o questiona sobre as reais propriedades que o jovem dispunha para se opor às decisões dos generais. Em seu estilo singelo, mas constrangedor, Sócrates o leva a perceber que o jovem em nada poderia contribuir para a discussão pública que se travava por não ter recebido uma adequação adequada e por ser ignorante em relação aos procedimentos bélicos. A partir disso, em suma, Sócrates o ensina que é preciso primeiro aprender a cuidar de si, para depois ter condições de cuidar da cidade.

Inicialmente, Alcibíades justifica sua pretensão de ajudar a cidade devido ao seu conhecimento acerca do que é melhor para ela. Então Sócrates o conduz a associar o conceito de melhor ao conceito de justiça e o jovem de 20 anos acaba por concordar que não faz a menor ideia do que realmente pode ser considerado justo pois, afinal, as pessoas ao seu redor discordam entre o que pode ser qualificado como justiça ou injustiça. Alcibíades acaba por admitir que não dispõe de elementos para contribuir positivamente para a discussão na assembleia. A partir daí (128a), os dois passam a buscar formas de o jovem melhorar o cuidado de si até que na última sessão do diálogo, sugere-se que, para tanto, será necessário o autoconhecimento, momento em que é aludido preceito o délfico, *gnṓthi seautón*, conhece a ti mesmo.

Em artigo de 1985, a professora da Universidade do Arizona, Julia Annas defende que, embora haja uma profusão de subtemas no decorrer do texto, o conceito de autoconhecimento é o fio condutor de todo o diálogo. Segundo a autora, esse conceito possui uma correspondência identitária ao de *sofrosýne*, i.e., temperança, que, por sua vez, possui um segundo aspecto que é o de autocontrole. Annas argumenta que a ideia de autoconhecimento desenvolvida aqui por Platão difere da concepção moderna de consciência que um sujeito detém sobre a própria personalidade. Antes disso, a *sofrosýne* e o autoconhecimento estão relacionados a uma consciência social, no sentido de saber identificar o papel que cabe a um determinado indivíduo na sociedade em que está inserido.

O diálogo transcorre, dialeticamente, através de sucessivos empregos do *enlechos*, refutação, socrático, que asseguram a dupla ignorância de Alcebíades que demonstra não só desconhecer a diferença entre justiça e injustiça, como também não possui a consciência de sua ignorância. Em seguida Sócrates tece elogios aos reis inimigos, lacedemônios e persas como forma de colocar o jovem em aporia, percebendo que esses são muitíssimo melhor preparados para governar do que Alcibíades, quando então é introduzido o tema do cuidado de si ao jovem seduzido pelo pensamento filosófico que questiona:

> É preciso, então, colocar em prática que tipo de cuidado, ó Sócrates? Podes explicar em maiores detalhes? Pois, mais do que todos, você parece ter dito a verdade (Pl., Alk. Pr., 124b 7-9)[26].

A pergunta de Alcibíades revela a compreensão da necessidade do cuidado de si como forma de conhecer a

si mesmo. A partir da sessão 128a, já em posição equânime, os dois discutem sobre o que constitui o homem, se o corpo, *phýsis*, se a alma, psykhê, ou um conjunto de ambos. Concluem que o homem é predominantemente alma, pois essa é que rege e governa o corpo.

Insere-se assim a alegoria dos olhos. Somente é possível enxergar a si mesmo ao observar-se na pupila dos olhos de outrem. Assim, é através do outro que é possível cuidar de si mesmo constitui um duplo com o aforismo délfico "conhece-te a ti mesmo". Até o momento do diálogo, a concepção de Alcebíades do cuidado de si era a de cuidar de suas propriedades e afazeres. A partir daí se estabelece que cuidar de si é cuidar da alma, *psykhê* (DIAS, 2015). Para o professor de filosofia da Scanfron University, Darril M. de Marzio (2005), alinhado ao pensamento de Foucault, interpreta o cuidado de si como uma preocupação da educação para a ética e defende que há uma linha possível entre a preocupação ética do cuidado de si e do autoconhecimento e as preocupações da educação contemporânea. Nesse sentido, aponta que o cuidado de si possui sempre uma relação ética de cuidado com o outro, pensamento que podemos relacionar com o da ação dramática de Édipo em Colono.

Em artigo de 1985, a professora da Universidade do Arizona, Julia Annas, defende que, embora haja uma profusão de subtemas no decorrer do texto, o conceito de

autoconhecimento é o fio condutor de todo o diálogo. Segundo a autora, esse conceito possui uma correspondência identitária ao de sofrosýne, i.e., temperança, que, por sua vez, possui um segundo aspecto que é o de autocontrole. Annas argumenta que a ideia de autoconhecimento desenvolvida aqui por Platão difere da con-

cepção moderna de consciência que um sujeito detém sobre a própria personalidade. Antes disso, a sofrosýne e o autoconhecimento estão relacionados a uma consciência social, no sentido de saber identificar o papel que cabe a um determinado indivíduo na sociedade em que está inserido.

3.4 O cuidado de si para Foucault

Inicialmente, é importante deixar claro que Foucault não era um classicista. Mas a verdade é que conceitos de dispositivo, poder e sexualidade, conforme abordados pelo filósofo em sua metodologia genealógica, principalmente a partir do século XVIII europeu, são reconhecíveis na sociedade grega do período Clássico. Além dessa correspondência indireta, Foucault abordou frontalmente o pensamento grego, inclusive aquele circunscrito na tragédia clássica, em uma fase tardia de sua carreira. Cabe ainda ressaltar que ele foi aluno de Georges Dumèzíl, importante filólogo e mitólogo comparatista para quem, preocupado que era, fundamentalmente, com as civilizações indo-europeias, a contribuição dos gregos foi imprescindível.

A recepção de Foucault aos clássicos vem à tona em seus últimos livros quando apresenta uma espécie de guia de leitura de toda sua obra através de uma particular visão estética: a estética da existência, conceito resultante de suas pesquisas em torno da hermenêutica da subjetividade. O filósofo percebe que na Antiguidade tardia, estóicos, epicuristas, cínicos estabeleceram a dedicação a si mesmo como um princípio ético para o estabelecimento de uma estética de vida, fundamentalmente preocupada

com a dietética. Dessa maneira, como um desdobramento das concepções de dispositivo, poder e subjetividade, a estética foucaultiana possibilita uma interpretação crítica e revigorante da sociedade e da literatura ateniense do século V a.C.

Segundo o professor James Porter (2006), no esclarecedor ensaio *Foucault's Antiquity*, o interesse de Foucault pelos antigos é direcionado pela busca de uma tecnologia de si, isto é, a procura pelos mecanismos para desenvolver um controle pleno e ascético de si mesmo. Nesse contexto, a partir de *A hermenêutica do sujeito*, ele irá desenvolver o conceito de estética da existência, influenciado, segundo Porter, pelo paradigma iluminista, em especial pela leitura que Wilhelm Humboldt faz dos antigos, pois foi esse quem afirmou que a vida de alguém, assim como seu caráter deve ser vista como uma obra de arte.

Tal estética, que têm o corpo com peça fundamental, é construída dentro de um sistema de relações de poder que são limitantes, mas também produtivas, conforme observaremos em Sófocles. Porter (2006) assinala que Foucault parte da premissa de que tanto os sujeitos quanto as sexualidades modernas são construídas culturalmente, ao passo que o sujeito da antiguidade é autoconstruído, mas submetido a restrições e condições de pensamento. Assim, em sua última década, Foucault apresentou a história da construção do eu, resultado da imposição de um estilo autodisciplinador e que impõe a si negações, denominadas por ele de técnicas de si. Considerando isso, a arte da vida corresponde a um domínio sobre si.

Considerando o período medieval como determinante para a construção do sujeito europeu, percebe-se que aquele momento fora evolução da cultura de si

da Antiguidade tardia. Fato é que a ascese cristã é uma transformação da ascese pagã pregada tanto pelo estoicismo quanto pelo epicurismo, cujas raízes podem ser localizadas já no período clássico, ao observar de maneira privilegiada o diálogo *Alcibíades Primeiro*, de Platão, quando é instituído filosoficamente o debate sobre o cuidado de si, *epiméleia heautoû*. Foucault argumenta que nesse diálogo está a pré-história do ascetismo dos estoicos que será incorporado pelo cristianismo primitivo e que, posteriormente, organizará as práticas da Igreja. Nós, por nossa parte, defendemos que antes mesmo do diálogo plantonista é possível identificar tais elementos já na tragédia de Sófocles.

A proposição *gnôthi seautón*, conhece-te a ti mesmo, inscrita no frontispício do oráculo de Delfos, é reconhecidamente a questão inicial da formação da subjetividade para a história da Filosofia Ocidental, passagem referida inicialmente no texto *Apologia* de Sócrates, redigida por Platão. É a primeira questão que aproxima o sujeito e a busca pela verdade, que naquele contexto era um privilégio do oráculo, mas que só poderia ser acessado com o conhecimento da subjetividade. No entanto, Foucault argumenta que uma segunda proposição, a *epiméleia heautoû*, o cuidado de si ou ocupar-se de si, é o mecanismo que viabiliza ao sujeito encontrar a verdade, sendo assim mais amplo que o princípio conhece a ti mesmo. E a preocupação consigo que propicia a tornar a vida do sujeito, dentro das técnicas de si, uma obra de arte, acarretando na estética da existência.

Ao longo da coletânea de aulas *A hermenêutica do sujeito*, Foucault tece uma série de críticas à teoria do cuidado de si traçada por Platão em *Primeiro Alcibíades*. Antes de tudo, destaca que o cuidado de si constitui um

privilégio de classe, e o demonstra através do princípio lacedemônio, ou seja, espartano, de que o cuidado de si é reservado aos bem-nascidos, que dispensam os trabalhos braçais no campo aos servos e escravos ao passo que dirigem sua atenção a si mesmos. Nesse momento, Foucault destaca quão privilegiado é Alcibíades, conforme é narrado no próprio diálogo. Ademais, o cuidado de si conforme exposto pelo pensamento socrático-platônico está estreitamente determinado pela relação do sujeito com o poder. Ou seja, é necessário que o jovem cuide de si para que possa exercer o poder sobre os outros e, portanto, o cuidado de si consiste em uma ferramenta, *tekhnê*, a serviço do controle.

Em *A hermenêutica do sujeito*, Foucault destaca que a própria relação estabelecida entre Sócrates e seu interlocutor é uma relação de dominação, análoga àquela estabelecida entre o indivíduo e o Estado. Uma vez que condução orientada pelo filósofo é identificada como manipulação, assim engendra a perspectiva plantonista de um Estado controlador, sobre o segundo, que representa o indivíduo. Acrescenta-se ainda, que a relação entre ambos é permeada pelo *éros* subjacente à relação entre o mestre e o discípulo. Nesse sentido, a crítica à cultura do cuidado de si será interpretada ao longo dos períodos epicuristas e estoicismo da antiguidade tardia até o ascetismo do cristianismo primitivo.

A tese de Foucault (2022) é que o ocupar-se de si, *epiméleia heautoû*, é um princípio anterior ao de conhecer-se a si mesmo, substituindo esse como premissa fundamental pela doutrina platônica. Do que resulta uma segunda crítica de Foucault no entendimento de que Platão reduziu o conjunto de práticas de si ao âmbito do conhecimento necessário para a governança do outro.

Na primeira aula do dia 13 de janeiro de 1982, constante em *A hermenêutica do sujeito*, Foucault aborda a aspectos da cultura de si anteriores a Platão, os quais denomina como "pré-filosóficos" (2006, p. 59) e que originaram uma série de procedimentos parcialmente ritualizados, cuja finalidade é possibilitar o acesso sujeito à verdade, como as técnicas adotadas pelos pitagóricos. O filósofo aponta uma série de práticas de si defendidas por essa escola como os ritos de purificação, concentração da alma, o retiro, a preparação para o sono, e a provação, e conclui: "Todo esse conjunto de práticas, *além de outras*, existia, pois, na civilização grega arcaica" (Foucault, 2006, p. 60, grifo nosso).

O autor sinaliza claramente que os exemplos de práticas elencados possuem um caráter panorâmico e não sistemático. Na lacuna assinalada acima, podemos incluir as abluções, libações, sacrifícios, preces e enunciados ritualísticos como técnicas de si anteriores à hegemonia do conhecimento para a governança de si para o governar sobre o outro apresentada pelo pensamento platônico. Tais aspectos esses que encontramos nos trechos assinalados de *Édipo em Colono*.

3.5 Considerações parciais

Embora tradicionalmente a obra de Sófocles seja enquadrada entre a de Ésquilo e a de Eurípides, na verdade o poeta nascido em Colono foi o último dos trágicos a deixar a vida. Simbolicamente, o local onde nasceu Sófocles, foi o local escolhido por ele para a morte de seu mais emblemático herói. Embora não sejamos adeptos de uma leitura autobiográfica da obra, ao considerarmos a expe-

riência vivida do poeta como estratégia interpretativa, podemos realizar uma compreensão profunda do texto. Para isso concebemos como relevante os fatos de Sófocles ter atuado com sacerdote no culto aos heróis e o de ele próprio ter recebido essa honra heroica após sua morte.

Neste estudo, foi possível averiguar que o princípio *gnothî seautòn* não fora um pressuposto plantonista, mas um princípio religioso de ponderação diante os deuses. Além disso, percebeu-se, através de Foucault (2006, 2022), que tal proposição constitui um desdobramento de uma noção anterior, o cuidado de si, um apanhado de técnicas de âmbito, principalmente religioso, mas também de autocuidado e temperança. Desse modo, é possível afirmar que o cuidado de si consiste em um estilo de vida que privilegia a deferência em relação a si e a sua comunidade.

O culto aos heróis, característica específica da sociedade grega antiga, marca a especial relação entre o sujeito e seu entorno. A deificação de homens e mulheres garantia um vínculo entre uma população e as pessoas notáveis de seu passado mítico ou histórico. Nesse sentido, a transformação de Édipo em herói ao encerramento do drama em Colono torna-se uma marca profunda da identidade ateniense.

O cuidado de si da personagem sofocleana se inicia com a escolha do local para repouso na abertura da peça. O bosque das Eumênides, com sua sacralidade e esplendor natural, já é um indício de zelo do protagonista em relação a escolha do espaço propício para seu passamento. Ademais, as libações religiosas instruídas pelo Coro ao final do primeiro Episódio assinalam aspectos ritualístico concernentes à tragédia clássica, além de acenarem para o tema filosófico do cuidado de si.

Michel Foucault, em sua crítica ao diálogo *Alcibíades Primeiro*, aponta o caráter elitista do princípio do cuidado de si, conforme desenvolvido por Platão. Esse aspecto é identificado também em Sófocles pois, afinal de contas, o protagonista é representante da aristocracia e, com isso, consegue obter o privilegio das honrarias necessárias para sua consagração. Além disso, o fato de ser alçado ao título de herói após sua morte, também é alcançado devido à nobreza de Édipo.

Outro aspecto relevante percebido nesta investigação é o caráter coletivo do culto aos heróis. Ao realizar o trânsito para o mundo dos mortos, o sujeito glorificado garante uma atuação de proteção àqueles que o veneram e à cidade que o recebe. Portanto, ao escolher Colono como espaço histórico e mítico para acolher sua morte, Édipo dedica-se não somente a si mesmo como também ao povo que o acolheu, a cidade de Atenas. Foucault demonstrou que o cuidado de si, *epiméleia heautoû*, é um ponto inicial para a construção da subjetividade.

Tal proposição, encontrada no *Alcibíades Primeiro*, reúne uma série de preceitos que constituem um conjunto de técnicas que viabilizam essa aproximação com a verdade. Foucault argumenta que tal premissa constitui o fundamento das práticas estóicas de ascetismo que darão origem a ascese cristã tanto nos dois primeiros séculos da Era comum, quando será direcionada para a dietética, ou cuidado com o corpo, como em seu desdobramento durante a Idade Média. É nesse momento que o cuidado de si, limita-se a dizer a verdade sobre si, dentro do sistema confessional. Práticas que incidirão sobre diferentes âmbitos, desde a religiosidade, até a política e a sexualidade. Foucault argumentou que nesse diálogo está a pré-história do ascetismo dos estoicos que será incorporado

pelo cristianismo primitivo e que, posteriormente, organizará as práticas da Igreja. Nós, por nossa parte, defendemos que antes mesmo do diálogo plantonista é possível identificar tais elementos já na tragédia de Sófocles. Assim, demonstra a proposição original *epiméleia heautoû*, da qual deriva, segundo Foucault, o princípio délfico *gnṓthi seuatón*, atuará dentro de um sistema de relações de poder habilitadoras que resultará em uma estétida de vida, a estética da existência.

REFERÊNCIAS

ANNAS, Julia. **Self-knowledge in Early Plato**. In: O'MEARA, Dominic J. Platonic investigations. Washington: Catholic University of America Press, 1985.

BURIAN, Peter. **Suppliant and savior**: Oedipus at Colonus. Phoenix, Durham, v. 28, n. 4, p. 408 - 429. 1974.

BURKERT, Walter. **Religião grega na época Clássica e Arcaica**. Tradução de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CURRIE, Bruno. **Sophocles and hero cult**. In: ORMAND, Kirk. A companion to Sophocles. Chichester: Blackwell Publishing, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. **O anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvin, 2004.

DIAS, Ana Cristina de Souza Pires. **Alcibíades primeiro de Platão: estudo e tradução**. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e

Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

DODDS, Eric. **Os gregos e o irracional**. Tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

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

_____. **Eumênides**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

EURÍPIDES. **Bacas**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.

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

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

HALL, Edith. **Greek tragedy**: Suffering under the sun. Oxford: Oxford University Press, 2010.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.

JOUANNA, Jacques. **Sophocles**: A Study of His Theater in Its Political and Social Context. Translated by Steven Rendall. Princeton: Princeton University Press, 2022.

LEFKOWITZ, Mary R. **The lifes of the greek poets**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2012.

NORTWICK, Thomas Van. **Last Thing**: Oedipus at Colonus and the End of Tragedy. In: ORMAND, Kirk. A companion to Sophocles. Chichester: Blackwell Publishing, 2012.

PORTER, James. **Foucault's antiquity**. In: Martindale, Charles; Thomas, Richard. The

classics uses of reception. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006.

ROMILLY, Jacqueline. **Alcibíades ou os perigos da ambição**. Tradução de Roberto Cortes

de Lacerda. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

SCODEL, Ruth. **Sophocles' biography**. In: ORMAND, Kirk. A companion to Sophocles. Chichester: Blackwell Publishing, 2012.

SEGAL, Charles. **Tragedy and civilization**: an interpretation of Sophocles. Norman: University of Oklahoma Press, 1999.

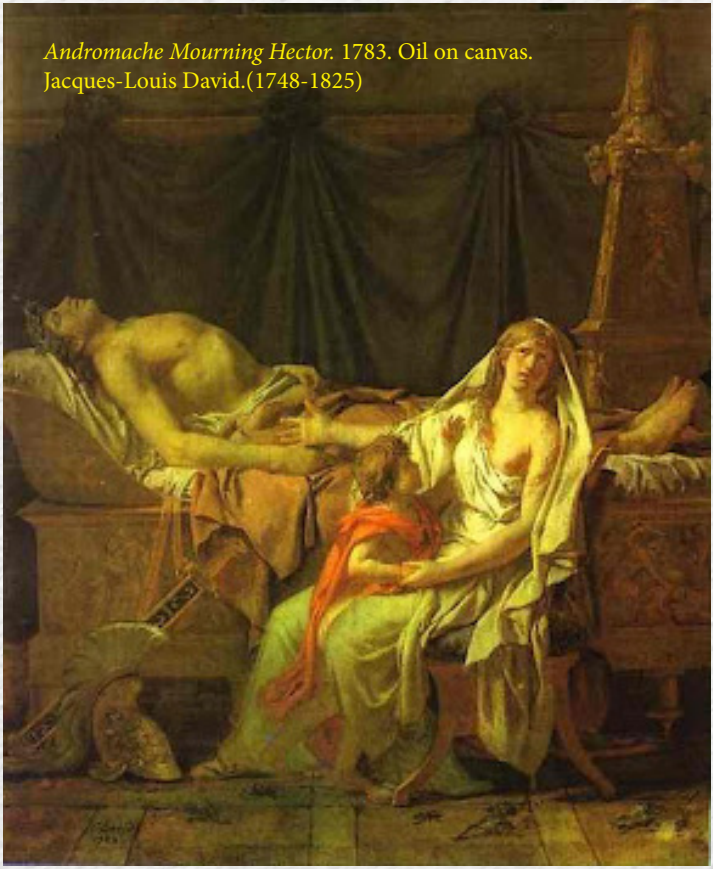
SOPHOCLES. **Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone**. With na English Translation by F. Storr. Edited by T. E. Page. London: The Loeb Classical Library, 1962.

_____. **Edipo a Colono**. Introduzione e commento di Giulio Guidorizzi, testo critico a cura di Guido Avezzù, traduzioni di Giovanni Cerri. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2011.

_____. **Édipo em Colono**. Tradução do grego e prefácio de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2019.

_____. **Édipo em Colono de Sófocles**. Introdução e tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2016.

4
“ELEUTHEROSTOMÉO”: A PARRÉSIA EM “ANDRÔMACA” DE EURÍPIDES



Andromache Mourning Hector. 1783. Oil on canvas.
Jacques-Louis David.(1748-1825)

Ao longo do período Clássico, o domínio da palavra discursivo, o *lógos*, desempenhou papel crucial tanto para o desenvolvimento da democracia quanto da identidade ateniense, uma vez que o cidadão assumiu a representação jurídica e política de si mesmo por meio do debate público (VERNANT, 2002). É o contexto em que surgem a sofística, a retórica e a tragédia. Assim, ao longo do século V a.C., a livre expressividade torna-se um elemento constitutivo dos direitos e dos deveres do cidadão, distinguindo-o dos estrangeiros, escravos e mulheres, que não podiam representarem-se a si mesmo publicamente através do domínio público do discurso, embora delas, como veremos adiante, também fosse esperada a franqueza.

O falar franco, parrésia, termo técnico da democracia ateniense estabelece-se como um orgulho como uma obrigação moral entre os atenienses. Na peça *Andrômaca* (c. 425 a.C.) de Eurípides, a ideia de livre discursividade é problematizada, principalmente, no primeiro Episódio (vv. 151 – 273), quando a personagem título, uma escravizada, é confrontada por Hermíone, a senhora da casa, sobre a legitimidade de seus argumentos em defesa de sua própria vida. Hermíone afirma que somente ela possui o direito à liberdade de palavra, *eleutherostoméo* – verbo relacionado a parrésia – devido à sua posição social.

A técnica da parrésia é definida por Foucault em *A Hermenêutica do Sujeito*, de 1982, *Discurso e Verdade*, de 1983, e *Dizer a Verdade sobre Si Mesmo*, de 1984, como uma das tecnologias de dominação entre sujeitos. Simultaneamente, é relevante notar que em Eurípides, o falar abertamente é atribuído às personagens femininas, o que é associado por Saxonhouse (2006) ao declínio do

sistema de autorrepresentação da democracia ateniense, sugerindo uma reprodução das ordens hierárquicas que a democracia buscava contestar. O objetivo deste artigo é interpretar o conceito de liberdade de palavra em *Andrômaca*, sob a perspectiva da recepção foucaultiana dos clássicos, tomando como objeto o primeiro Episódio[27] do drama. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica básica alinhada à abordagem genealógica de Foucault, isto é, uma investigação sobre as origens das tensões relacionadas às interações entre poder, discurso e verdade.

Andrômaca é uma peça de teatro peculiar sob alguns aspectos. Ela é, provavelmente, o único drama do período clássico a ter estreado fora da cidade de Atenas. Possui também o único trecho elegíaco do corpus trágico e sua recepção por parte da tradição crítica foi direcionada por uma afirmação contida em sua Hipótese B, breve texto introdutório elaborado por Aristófanes de Bizâncio, que o caracteriza como *tò dè dráma tn̲ deutérn̲*, isto é, um drama daqueles secundários. A partir daí, a fortuna crítica associou esse deuteragonismo a uma suposta falta de unidade da peça, classificada muitas vezes como episódica, dada a alternância de personagens enfocados em seu enredo. Nesse âmbito, sugerimos que a livre discursividade, parrésia, tema abordado por Michel Foucault nos últimos anos de sua obra, é um de seus temas centrais, senão um dos fios condutores de enredo da peça.

A ação dramática decorre na Ftia, na Tessália, a noroeste da península Ática. Neoptólemo, filho de Aquiles e senhor do palácio, está ausente, pois encontra-se em Delfos para reparar uma ofensa a Apolo. Durante a ausência do marido, Hermíone, sua esposa legítima, planeja assassinar Andrômaca, a concubina, juntamente com o filho dela. Essa, então, pedirá ajuda ao avô do menino, Peleu,

pai de Aquiles, para que intervenha e os proteja. Menelau intercede pela filha Hermíone que, ao final da peça, foge com o primo Orestes. Ao encerramento do drama, há o retorno de Neoptólemo, mas na condição de cadáver, assassinado pelos homens de Orestes, o que é percebido por Peleu como uma punição de Apolo. Como se vê, a peça mobiliza uma ampla teia mitológica com desdobramentos e reviravoltas que abordam temas mais relacionados ao período clássico do que ao período arcaico, no qual se localiza sua origem lendária. Entre esses temas, destacamos aqui a parrésia, um tópico profícuo para debates éticos e estéticos em nossa contemporaneidade.

Para isso, apresentamos a seguir um levantamento bibliográfico a respeito da concepção clássica de livre discursividade. Em seguida, evidenciamos a abordagem que Michel Foucault desenvolveu em torno desse conceito e como o observou nas peças de Eurípides. Adiante, expomos algumas breves considerações acerca do poeta trágico e sua obra para em seguida examinarmos como a livre discursividade, explicitamente referenciada pelo emprego do verbo *eleutherostoméo*, é abordada no drama. Em nossas considerações finais, apontamos que, sob perspectiva foucautiana, *Andrômaca* contém pelo menos uma cena parresiástica, na qual o domínio da palavra é associado às relações de poder.

4.1 A parrésia clássica

No canto II da *Ilíada*, de Homero (CAMPOS, 2010), pouco antes do *Catálogo das naus*, os líderes gregos se reúnem em assembleia para discutir os rumos da

guerra. Hesitam entre recuar ou prosseguir com a ofensiva contra Tróia. Naquele momento, em meio à turba, uma voz popular se levanta. Trata-se de Tersites, o mais feio entre os gregos. Ele, espécie de anti-herói, condena a ambição, a ganância e a luxúria de Agamêmnon, líder dos argivos. Então Odisseu, munido de seu cetro de ouro, golpeia violentamente a corcunda da figura desajustada e ameaça retirar-lhe as vestes, expondo-o vergonhosamente à multidão que gargalha zombeteiramente.

No livro *Free speech and democracy in ancient Athens* (2006), a pesquisadora Arlene W. Saxonhouse, professora emérita da University of Michigan, defende que a liberdade de expressão, parrésia, era fundamental tanto para a manutenção da democracia quanto para a construção da identidade ateniense. Saxonhouse inicia seu livro abordando o episódio da Ilíada em que Tersites é castigado por Odisseu por dizer a verdade a respeito da guerra e, principalmente, de Agamêmnon. Saxonhouse comenta que Tersites é uma espécie de antecipação à democracia ateniense do período Clássico, acentuadamente mais participativa que o governo dos basileus no período homérico.

É no período Clássico que se configura o conceito de parrésia e seus correlatos como um orgulho ateniense e uma distinção em relação tanto aos povos bárbaros, como os persas, quanto aos gregos oriundos de outras cidades-estados. No entanto, Saxonhouse (2006) encerra seu livro com a constatação do paradoxo de que a parrésia acaba permitindo abusos de fala. Pois ao mesmo tempo que incentiva uma discursividade verdadeira e corajosa, serve de ferramenta àqueles que, desejantes de poder, lançam mão de enganos e manipulações. Em relação a Eurípides, a autora defende que o poeta ado-

ta uma perspectiva cética em relação ao alcance da livre discursividade. Para Eurípides, a parrésia é uma maldição, argumenta Saxonhouse, uma vez que consequências nefastas da fala livre são em alguns casos levadas à cena.

É pertinente destacar o fato trazido por Saxonhouse (2006) de que em Eurípides a parrésia é assumida por personagens mulheres. Longe de enxergar o poeta como um antecipador do discurso feminista, Saxonhouse associa o fato, na verdade, à derrocada do sistema de autorrepresentação da democracia ateniense no sentido de que a parrésia simplesmente reproduz as ordens hierárquicas que a democracia ateniense tentava barrar. Nesse sentido, a autora aproxima o discurso das personagens euripideanas às de Aristófanes, especialmente em *As tesmoforiantes* (c. 411 a.C.), quando as mulheres tomam para si a liberdade de fala e acabam condenando o próprio Eurípides por dizer a verdade sobre elas.

Por outro lado, para Josiah Ober, em *Mass and elite in democratic Athens* (1991), o interesse em exercer a parrésia se estabelece na segunda metade do século V a.C. quando se torna necessária a validade da expressão do pensamento individual frente à pólis. No entanto, o autor também destaca que a liberdade de expressão acarreta certos riscos como votações prejudiciais aos interesses do Estado. Seu precursor, segundo Ober, foi o conceito de consenso, *homonóia*. Fundamental para o funcionamento inicial da democracia, a *homonóia* era oposta à parrésia, pois se a cidade tivesse um só pensamento, não haveria necessidade de expressar-se individualmente.

No entanto, ressalta Ober, o pensamento único representava um risco devido a uma possível estagnação. Além disso, a política da *homonóia* impedia que a socieda-

de ateniense identificasse possíveis responsáveis por equívocos administrativos. Dessa maneira, ao final do século V a.C. procurou-se estabelecer os dois princípios concomitantes como autorreguladores da democracia e fortes marcas identitárias do orgulho ateniense. O que permitiu, de acordo com Ober, a manutenção dos interesses individuais paralelamente aos desejos majoritários.

Por outro lado, Hanna Roisman (2002) defende que até o início do século V a.C., o conceito fundamental para os atenienses era o de *isegoria*, o acesso equânime ao exercício público da palavra. Ao longo do século e, principalmente em sua segunda metade, o conceito de parrésia passa a ser tratado como um desdobramento do primeiro, associado ao compromisso de dizer a verdade publicamente, incluindo o direito de tecer duras críticas a pessoas ou instituições. Tratava-se, pois, de um valor fundamental da democracia ateniense.

4.2 A parrésia foucaultiana

O conceito aparece inicialmente na aula do dia 10 de fevereiro de 1982 em *A hermenêutica do sujeito*, explicitado como uma das técnicas para o cuidado de si. A palavra é abordada a partir do conceito de epicurista de que o médico que o dever de dizer a verdade em relação ao quadro de seu paciente. Inicialmente o termo é tratado como franqueza, sinceridade, mas ao passo que sua investigação avança vai ganhando complexidade ao passo que uma série de desdobramentos são apontados.

Naquele mesmo ano, estende a abordagem do conceito para a relação entre mestre e discípulo, sendo

a parrésia uma obrigação do primeiro. Foucault então a apresenta em analogia ao conceito latino *libertas*, uma qualidade moral de todo falante que se compromete em dizer a verdade. A partir daí o filósofo a identifica como uma das técnicas de si associada a ascese dos filósofos da Antiguidade tardia. Naquele momento conclui-se que a parrésia é uma modalização necessária ao discurso filosófico, uma técnica determinada através da moral com implicações éticas. Trata-se, portanto, de uma maneira através da qual o mestre dirige seu discurso ao discípulo.

Numa série de seis conferências intituladas *Discurso e verdade* (2013) realizadas por Foucault em Berkeley em 1983, o filósofo aborda diversos aspectos do conceito de parrésia no mundo grego, especialmente em sua dimensão literária. A partir de aspectos etimológicos, defende que o conceito se refere a um tipo de relação entre o falante e aquilo que o mesmo diz. Relação que é associada a ideia de verdade, mas que envolve determinados riscos devido a criticidade. Acima de tudo destaca o dever de falar a verdade assumido pelo parresiasta. Afinal, é um compromisso melhor tanto a si mesmo quanto ao outro.

No século V a.C., explica Foucault, a parrésia detinha uma problemática relação com a retórica. Uma vez que essa é caracterizada pelo discurso longo e persuasivo, a parrésia caracteriza-se pela linguagem objetiva e direta. Ademais, o conceito também guarda uma relação com a política, pois era considerada um dos valores essenciais da democracia, juntamente com o igual direito de fala, *isegoria*, e a igual participação dos cidadãos no exercício do poder, isonomia. No âmbito ético, a parrésia é considerada uma arte da vida, *tekhnê toû bioû*, ferramenta necessária para a transformação da vida de um sujeito

em uma obra de arte, o que resultará, segundo Foucault, na estética de existência.

Além disso, Foucault também comenta o papel da livre expressividade no momento de crise das instituições democráticas, tanto sob a perspectiva dos conservadores, quanto dos moderados. Os aristocratas condenavam a parrésia por carregar consigo irresponsabilidades por parte dos *dḗmoi*, enquanto os moderados condenavam os conservadores por não buscarem fundamentos técnicos para suas decisões. No entanto, se não considerassem os desejos da opinião pública ao assumir o discurso, tampouco um orador seria ouvido. O que leva Foucault à conclusão de que a parrésia é impossível na democracia.

Em sua quarta conferência, Foucault (2013) aborda a figura de Sócrates como um parresiasta, a partir do diálogo *Laques*, de Platão. Tal interpretação é coerente com aquela apresentada por Pierre Hadot em *O que é a filosofia antiga?* (1999). Nesse texto Hadot associa a personagem de Sócrates a Eros, ou seja, um buscador insaciável da sabedoria, que atrai seus interlocutores para o belo e para o bem. Em sua conferência Foucault defende que Sócrates cumpre tais atribuições através do discurso verdadeiro e corajoso, livre como suas ações.

Por fim, Foucault argumenta que a parrésia é uma técnica necessária para o cuidado de si enquanto parte do corpo social. Sua prática requer um compromisso com o próprio pensamento, e por isso engendra o autoconhecimento, *gnṓthi seautón*. Além de que, ao assumi-la, impõe-se o dever da verdade, ainda que para sua expressão corra-se perigo. Dessa maneira, podemos afirmar que a parrésia é uma forma de relacionamento entre o sujeito e linguagem, que oferece e exige ao agente garantias éticas

e, na medida em que possibilita o devir como obra de arte, estéticas.

4.3 Eurípides, Andrômaca e a livre discursividade

Eurípides nasceu em Salamina, segundo o autor de *Vita de Eurípides*, biografia da Antiguidade tardia (LEFKOWITZ, 2012), o que fazia dele um estrangeiro em Atenas no século V a.C. Anedoticamente atribui-se ao seu nascimento a data de 480 a.C., ano da vitória ateniense contra os Persas. Possivelmente de origem popular, foi uma figura controversa de seu tempo. Era um homem bastante reservado que não gozou do mesmo prestígio que os dois outros grandes poetas trágicos, ao menos entre os juízes dos festivais dionisíacos. Sua grande popularização ocorreu, segundo Stevens (In: EURÍPIDES, 2001), a partir do século IV a.C., quando sua obra passou a circular em suporte escrito entre um seleto público leitor e, principalmente, em performances de suas peças em toda a hélade, quando o teatro ateniense se popularizou e se expandiu por meio de companhias teatrais itinerantes. Deve-se a essa maior circulação o fato de possuirmos um número muito maior de peças euripideanas preservadas, em comparação às de Ésquilo e Sófocles.

Andrômaca estreou no contexto da Guerra Arquidâmia. William Allan (2001) argumenta que seu enredo desenvolve as consequências domésticas da guerra, contrastando um passado glorioso com um presente decadente. Uma vez que a personagem título, outrora princesa troiana, sucessora direta do trono real, no momento narrativo em seu estatuto social engendra tanto as atri-

buições de uma escrava doméstica comum, *doulê*, como o de uma concubina, *pallakê*, que tem sua vida a de seu filho ameaçadas.

O mito em torno da personagem título remete ao período homérico. A personagem é referida na *Pequena Ilíada*, Fragmento 14, onde é narrada a queda de seu filho com Heitor, Astíanax, das muralhas de Tróia[28]. No entanto, a principal fonte literária do mito é a *Ilíada* de Homero (CAMPOS, 2010), obra em que a personagem está presentes nos cantos XVIII, XXII e XXIV, quando se despede do marido, recebe a notícia de sua morte e cumpre os ritos funerários, respectivamente. No entanto, a tragédia euripideana dialoga mais diretamente com a tragédia *Hermíone*, de Sófocles, de datação desconhecida, mas, de acordo com critérios métricos, anterior à *Andrômaca* de Eurípides e que, de acordo com Sommerstein et al. (2006), introduziu ao público ateniense o assassinato de Neoptólemo, a infertilidade de sua relação com Hermíone, bem como a dupla união dessa com o filho de Aquiles e com Orestes.

Diferentemente da tragédia sofocleana, a peça de Eurípides apresenta o conflito entre duas mulheres, a esposa legítima, Hermíone, filha de Menelau e Helena, e a escravizada Andrômaca, viúva de Heitor, de Tróia. Cabe lembrar que quem matou Heitor na guerra foi Aquiles. Depois disso, Andrômaca foi dada como espólio de guerra, *aikhmálotos*, a Neoptólemo, filho de Aquiles. O conflito se dá porque a esposa legítima não gerou filhos, mas sim a concubina, que gerou Molosso – assim chamado pela tradição, embora não nomeado na peça –, o filho bastardo que herdará o trono.

A cena que colocamos em destaque contém o embate, *agón*, entre duas mulheres, encontrada no primeiro Episódio (vv. 147 - 273). Nela, Hermíone acusa a concorrente de ser a responsável pela infertilidade de seu casamento. Assim, ambas as mulheres adotam estratégias retóricas jurídicas para acusarem-se mutuamente e disputarem quem é dotada de virtude, *aretê*. Vale lembrar que Hermíone é lacedemônia, ou seja, espartana, e que a peça fora apresentada nos primeiros anos da guerra do Peloponeso, disputa entre Atenas e Esparta.

Ἑρμιόνη·
κόσμον μὲν ἀμφὶ κρατὶ χρυσέας χλιδῆς
στολμόν τε χρωτὸς τόνδε ποικίλων πέπλων
οὐ τῶν Ἀχιλλέως οὐδὲ Πηλέως ἄπο
δόμων ἀπαρχὰς δεῦρ᾽ ἔχουσ᾽ ἀφικόμην,
ἀλλ᾽ ἐκ Λακαίνης Σπαρτιάτιδος χθονὸς
Μενέλαος ἡμῖν ταῦτα δωρεῖται πατὴρ
πολλοῖς σὺν ἔδνοις, ὥστ᾽ ἐλευθεροστομεῖν.
ὑμᾶς μὲν οὖν τοῖσδ᾽ ἀνταμείβομαι λόγοις.3333
(E., And., 147-153)[29]

Hermíone:
Esta linda coroa de ouro sobre minha cabeça,
e este vestido de bordado multicor,
não os trouxe como garantia para a casa
de Aquiles ou Peleu, quando aqui cheguei.
Trouxe da Lacedemônia, terra espartana,
foi Menelau, meu pai, quem presenteou com volumoso dote,
para que eu falasse livremente (*eleutherostomeîn*).
(E., And., 147-153)[30]

O excerto acima é a fala de abertura do primeiro Episódio, quando Hermíone apresenta-se a si mesma e descreve seu figurino, indumentária de performance que acentua a diferença social entre as duas mulheres. A disposição espacial é outro ponto de diferenciação entre as personagens. Enquanto Andrômaca encontra-se obstinadamente agarrada à estátua da deusa marinha Tétis, a mãe de Aquiles, como forma de proteção, Hermíone entra em cena saindo de dentro do palácio, onde reina soberana. No entanto, o aspecto central para sua distinção sob a perspectiva jurídica e política reside no emprego do verbo *eleutheromeîn*, no verso 153, de *eleutherosthoméo*, falar livremente.

De acordo com o dicionário de Lidell and Scott[31] (1992, p. 532) a palavra é constituída pela justaposição entre as bases *eleúthero*, livre, e *stóma*, boca, assim "ter a boca-livre", em uma tradução ao pé da letra. Segundo Robert Beekes (2010), o vocábulo *eleúthero*, provavelmente possui a mesma raiz que *eleúsomai*, ir ou vir, originados do indo-europeu *hileud*, crescer (BEEKES, 2010, 408). Nesse sentido, Émile Benveniste (1969) demonstra que o conceito de liberdade foi desenvolvido a partir de um deslocamento de sentido do campo semântico relacionado ao crescimento de uma planta para o crescimento de uma dada categoria social, de uma comunidade. Ainda de acordo com Benveniste (1969) a dualidade entre homens livres e escravos é uma instituição comum a todas as sociedades indo-europeias, porém sua associação a uma dada linhagem ou estirpe é uma característica das civilizações grega e latina. Assim, a condição de pessoa livre é determinada pelo nascimento e consiste em pertencer a uma estirpe que goza de determinados privilé-

gios que um estrangeiro ou escravizado jamais gozará, no caso de nossa peça, a validação da fala pública.

Em Eurípides, tal prerrogativa é atribuída a personagens femininas. Hanna Roisman (2002) defende que a parrésia era uma um direito e um dever não só dos homens como também das mulheres. Embora essa últimas não dispusessem do amparo legal para representarem a si mesma nos âmbitos jurídico e político, o falar francamente era uma postura esperada das mulheres. Mesmo tendo espaços de circulação social distintos, a parrésia, defende a autora, refere-se ao conteúdo de um determinado discurso, sendo assim possibilitado e exigido também das mulheres. De maneira distinta, Laura McClure (1999) avalia que a tomada da palavra exercida por mulheres nessa peça constitui um prenúncio dos males que virão a seguir. No entanto, a leitura do Êxodo da peça indica através da fala do Mensageiro (vv. 1161 – 1163) que a morte de Neoptólemo e a dissolução do *oîkos* de Peleu ocorreu devido a expressividade irrestrita do filho de Aquiles frente ao Deus.

Fato é que nesse primeiro Episódio o poeta desenvolve uma estrutura dramática semelhante a estrutura jurídica de acusação e defesa. Na cena de embate entre as duas mulheres, a liberdade de fala é utilizada por Hermíone para desenvolver falsas acusações a Andrômaca que, embora escravizada, apresenta maior compromisso com a verdade do que a primeira esposa. Essa perspectiva condiz com a abordagem de Saxonhouse (2006) que reconhece um olhar cético de Eurípides em relação a livre expressão. Ademais, tal prerrogativa é concernente à visão de Foucault, quando à fragilidade da parrésia em um ambiente democrático.

4.4 Considerações finais

Na conferência *Parrhesía nas tragédias de Eurípides* (2013), Foucault analisa seis ocorrências do termo *parresía* em *Fenícias*, *Hipólito*, *As bacantes*, *Electra*, *Orestes* e *Íon*, peça que denominou como parresiástica por excelência. As seis peças foram selecionadas por Foucault pois contém, de fato, os seis registros da palavra *parresía* na obra de Eurípides, conforme levantamento realizado pelo dicionário LSJ (1992). No entanto, embora não apresente o registro da palavra *parresía*, termo técnico da democracia, é possível incluir *Andrômaca* como uma peça que contém pelo menos uma cena parresiástica.

A viabilidade de uma leitura foucaultiana da peça se dá, como ponto de partida, devido a presença do verbo *eleutherostoméo*, falar livremente, vocábulo do mesmo campo semântico do conceito de parrésia. Assim, a ansiosa busca por uma unidade da peça, poderia ser solucionada pela discussão em torno da livre discursividade, a *parresía*, ressaltando que falar a verdade, falar tudo, embora necessário, pode ser perigoso tanto para si quanto para o regime democrático.

REFERÊNCIAS

BEEKES, Robert. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill, 2010.

BENVENISTE, Émile. *Le vocabulaire des institution indo-européennes 1: économie, parenté, société*. Paris: Les Édicion du Minuit, 1969.

BISOL, Luciano Heidrich. *O lamento de Andrômaca em Eurípides*. In: SOUZA, Ivan Vale de. *Linguística, Letras e Artes e sua ação multidisciplinar*. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019.

CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero: vol. I e II*. São Paulo: Benvirá, 2010.

CAMPBELL, D. A. *Greek Lyric I – Sappho and Alcaeus*. Loeb Classical Library.

Cambridge: Harvard University Press, 1990.

EURÍPIDES. *Andromache*. Edited by P. T. Stevens. Oxford: Claredon Press, 2001.

EVELYN-WHITE, Hugh. *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle and Homerica*. Loeb Classical Library. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

ÉSQUILO. *Prometeu Prisioneiro*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2023.

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

_____. *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. Aracajú: Prometheus – Jornal of Philosophy, ano 6, vol. 13, 2013.

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

HADOT, Pierre. *O que é filosofia antiga?* Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

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

MCCLURE, Laura. *Spoken like a Woman: Speech and gender in athenian drama*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

OBER, Josiah. *Mas and elite in democratic Athens: rhetoric, ideology and power of the people*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ROISMAN, Hanna M. *Women Free Speech in greek tragedy*. In: SLUITER, Ineke; ROSEN, Ralf. *Free speech in classical antiquity*. Leiden: Brill, 2004.

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

SOMMERSTEIN, Allan; FITZPATRCK, David; TALBOY, Thomas. *Sophocles: fragmentary plays I*. Liverpool: Liverpool University Press, 2006.

VERNANT, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis Borges da Fonseca. Rio de Janeiros: Difel, 2002.

NOTAS

1 Utilizamos para a consulta a tradução de Ana Cristina de Souza Pires Dias, resultado de sua dissertação de mestrado pela USP (2015).

2 Deliberadamente tomamos como superada a questão a respeito da autêntica do diálogo em questão, isto é, se foi ou não realmente escrito por Platão. Assumimos tal posição consoantes aos teóricos com os quais dialogamos em nossa discussão.

3 Tomamos como referência específica a Aula do dia 06 de janeiro de 1982, segunda hora (p. 35 - 53).

4 Foucault desenvolve tal argumento a partir da leitura de um texto de Plutarco que faz referência a Alexândrides de Esparta.

5 LSJ (1992), p. 127.

6 A verdade sobre as formas jurídicas, Conferência 2 (2002) e 2ª Conferência: Parrhesia nas tragédias de Eurípides (2013).

7 Trata-se de um fragmento do drama perdido Enomeu, representado provavelmente depois de 414 a.C., em que o uso da expressão é associado à dimensão social. O texto é extraído da edição The fragments of Sophocles (1917).

8 Eurípides (1973, 1984).

9 O falar franco, parrésia, termo técnico da democracia ateniense, estabelece-se como um orgulho e como uma obrigação moral entre os atenienses. 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 toû bioû, ferramenta necessária para a transformação da vida de um sujeito em uma obra de arte.

10 Complementação, segundo Harold Bloom (2002).

11 Seguimos neste estudo a divisão das partes da peça apresentada por Jaa Torrano (In: Ésquilo, 2013).

12 "Uncanny authority" (Foley, 1998, p. xxv).

13 Tradução de Jaa Torrano (in: Ésquilo, 2013, p. 105).

14 Em uma série de palestras que realizou no Brasil em 2005, o filósofo italiano Giorgio Agambem 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. Agambem (2009) 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.

15 Ésquilo, 2013, p. 105.

16 A respeito das relações extraconjugais de um homem casado no Período clássico, ver: Xenofonte (1999).

17 Tradução de Torrano (*In*: Ésquilo, 2013, p. 129), para o verso: Χορός· γύναι, κατ᾽ ἄνδρα σώφρον᾽ εὐφρόνως λέγεις (Ae, Ag. v. 131).

18 κεῖται γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος,/ Χρυσηΐδων μείλιγμα τῶν ὑπ᾽ Ἰλίῳ,/ ἥ τ᾽ αἰχμάλωτος ἥδε καὶ τερασκόπος/ καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος/ πιστὴ ξύνευνος, ναυτίλων δὲ σελμάτων/ ἰσοτρίβης. ἄτιμα δ᾽ οὐκ ἐπραξάτην·/ ὅ μὲν γὰρ οὕτως, ἥ δέ τοι κύκνου δίκην/ τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόον/ κεῖται, φιλήτωρ τοῦδ᾽, ἐμοὶ δ᾽ ἐπήγαγεν/ εὐνῆς παροψώνημα τῆς ἐμῆς χλιδῆς. Tradução de Jaa Torrano (in: Ésquilo, 2013, p. 205).

19 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.

20 Mary Lefkowitz (2012) publicou uma tradução de A vida de Sófocles, texto composto por um escoliasta anônimo da Antiguidade tardia. Além desse texto, são importantes documentos biográficos o verbete de Sófocles na enciclopédia bizantina Suda e o testemunho do poeta trágico Íon de Quio, que narra a passagem de Sófocles por sua cidade.

21 Os antigos gregos eram muito menos preocupados com datações precisas do que somos na contemporaneidade. As datas de nascimento são ainda mais obscuras que as de falecimento, pois afinal, nessas ocasiões nasciam su-

jeitos anônimos, ao passo que por ocasião de sua morte, o indivíduo que morria – no caso dos poetas trágicos – eram pessoas notáveis. Nesse contexto, podemos localizar com maior precisão a data de morte de Sófocles em 406 a.C., dois anos antes do final da Guerra do Peloponeso.

22 Tradução de Donaldo Schüller (2019, p. 31)

23 Edição Loeb por T. E. Page (1962).

24 Tradução de Donaldo Schüller (2019, p. 60 - 61).

25 Tradução de Donaldo Schüller (2002, p. 130-131).

26 Tradução de Ana Cristina de Souza Pires Dias (2015).

27 Além da cena em análise neste artigo, é possível identificar discussões em torno do tema em todas as cenas dialogadas da peça, o que pode ser lido como uma das linhas condutoras do enredo. No Prólogo, Andrômaca apresenta a cultura dos lamentos como um espaço de enunciação da mulher. No segundo Episódio, ela aponta a Menelau a incoerência entre o pensamento e a ação do rei, algo que será explorado por Foucault (2003) em relação ao estoicismo. No terceiro Episódio, Peleu elogia a democracia ateniense pois lá existe liberdade enunciativa. No quarto Episódio, Hermíone justifica suas ações devido ao discurso descomedido de suas amigas. No Êxodo, a punição que sofre Neoptólemo é consequência de ter cometido excesso discursivo perante o deus Apolo.

28 Evelyn-White (1984).

29 Texto estabelecido por P.T. Stevens (Eurípides, 2001, p. 39).

30 Tradução nossa apresentada em Bisol (2019, p. 151), em versão revista e corrigida.

31 No corpus trágico, os mais antigos registros do termo eleutherostoméo encontra-se em Prometeu (v. 182) e em Suplicantes (v. 948) de Ésquilo.

Foucault e os Trágicos: leituras foucaultiana da tragédia grega, de Luciano Heidrich Bisol, investiga as intersecções entre a hermenêutica de Michel Foucault e a tragédia grega clássica. A obra encara o teatro ateniense como um dinâmico laboratório estético, onde se problematizam profundamente as relações de poder, a verdade, a sexualidade e a constituição da subjetividade ocidental. Estruturado em três ensaios, o volume começa por analisar a peça "Agamémnon", de Ésquilo, demonstrando como a sexualidade opera enquanto dispositivo central de dominação e como o corpo feminino inscreve as mais diversas tensões políticas e cénicas. De seguida, o texto explora "Édipo em Colono", de Sófocles, enfatizando a emergência do "cuidado de si" e a forma como o percurso de purificação do herói trágico antecipa a estética da existência foucaultiana. Por último, aborda-se o conceito de parresía — a coragem do dizer verdadeiro — em obras de Eurípides, como "Andrômaca" e "Íon". O autor evidencia como este discurso emancipatório confere agência a sujeitos marginalizados, revelando as fissuras do sistema democrático ateniense. Deste modo, conclui-se que o palco grego constituiu o espaço inaugural onde o Ocidente ensaiou as suas complexas formas de subjetivação

ISBN 9786583005861
9786583005861