

Mito e dialética na tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo

JAA TORRANO

Universidade de São Paulo, Brasil

O enunciado mesmo deste título “Mito e Dialética na Tragédia” parece-nos já implicar a questão: por que associar mito e dialética ao estudo da tragédia, se “dialética” é um nome e uma noção que pertencem à epistemologia elaborada e apresentada nos *Diálogos* de Platão?

Entendendo-se por mito e pensamento mítico a concepção grega arcaica de linguagem comum a Homero e Hesíodo, e entendendo-se por dialética a noção filosófica descrita nos *Diálogos* de Platão, especialmente em *República* VI, 511b-e, VII, 520c-d, 531d-537d, *Fedro* 265c-274 e *Sofista* 253b-254b, poderíamos observar os seguintes traços comuns ao pensamento mítico homérico e hesiódico e à noção filosófica de dialética, a saber:

1. uma mesma noção de linguagem, concebida como um dos aspectos fundamentais do mundo,
2. uma mesma noção de verdade, concebida também como um dos aspectos fundamentais do mundo,
3. um mesmo nexos necessário entre as noções de verdade, de ser e de conhecimento, pelo qual nexos essas noções têm uma estrutura comum, e
4. essa mesma estrutura comum, determinada pela distinção entre diversos graus de participação tanto na verdade quanto no ser e, por conseguinte, entre diversas modalidades de objetos do conhecimento e de correlatos estados da mente.

Esses traços comuns, reveladores de unidade e identidade, são tanto mais notáveis porquanto ressaltados por diversos traços distintivos e contrastivos entre o discurso próprio do pensamento mítico e o discurso filosófico. A filosofia surge com e pela elaboração da linguagem teórica e conceitual, com a criação de novas palavras e a exploração de novos recursos

morfo-sintáticos, notadamente a sintaxe hipotática, enquanto o pensamento mítico, legado da tradição épica, marcado por uma sintaxe predominantemente paratática, pensa e diz o ser e o mundo, servindo-se exclusivamente de imagens sensoriais. No entanto, essas imagens sensoriais próprias ao pensamento mítico não o confinam aos horizontes mentais da *eikasía* (cf. *Rep.* VI, 511e), porque essas imagens não estão todas no mesmo plano, mas distinguem-se segundo estão ou não associadas à noção mítica de Deuses. Essa associação das imagens à noção mítica de Deuses é que confere às imagens sacralidade, porquanto as distingue como imagens que não remetem a si mesmas, mas a uma totalidade que as ultrapassa. . A distinção entre inteligível e sensível, própria à filosofia de Platão, corresponde à que no pensamento mítico se dá entre imagens que se associam à noção mítica de Deuses e imagens não associadas a essa noção.

Justificados por essa interface entre mito e dialética, que lhes confere unidade e identidade sob muitos aspectos, poderíamos falar de uma dialética trágica, por duas ordens de razões:

1. seja porque no drama trágico entrelaçam-se, confundem-se e distinguem-se quatro pontos de vista, correspondentes à hierarquia do divino tradicional entre os gregos (*Theoi/Daímones/Héroes*), aos quais se acrescenta o dos horizontes políticos da democracia ateniense no século V a. C.,

2. seja porque no drama trágico esses horizontes políticos se explicam pela natureza das relações que no decorrer do drama se estabelecem tanto entre os Deuses imortais quanto entre mortais e imortais.

Na *Orestéia* de Ésquilo, o que se entende por dialética trágica exemplifica a permanência e transformação do pensamento mítico arcaico dentro do horizonte político e do contexto cultural de Atenas no século V a. C. Nesses versos elabora-se o pensamento político relativo às relações de poder e à questão da Justiça na *pólis*, mediante o uso sistemático de imagens e noções míticas legadas pela tradição. Instaura-se uma dialética trágica, pré-filosófica e inerente ao pensamento mítico grego arcaico, mas reconfigurada pela estrutura mesma do drama trágico, a dialética que investiga o sentido humano, o sentido heróico e o sentido numinoso (pertinente ao *Daímon*, “Nume”) da justiça divina dispensada por Zeus e partilhada pelos homens na *pólis*. Pelas múltiplas vias e ante os múltiplos impasses dessa dialética, entrelaçam-se, confundem-se e distinguem-se quatro pontos de vista e quatro graus de verdade, os pontos de

vista e os graus de verdade próprios dos Deuses, o dos Numes, o dos Heróis e o dos cidadãos representados pelo coro. A unidade suprema e fundamento transcendente dessa diversa multiplicidade reside em Zeus Olímpio, cujo reverso em sua unidade enantiológica no entanto se mostra nas faces sombrias das filhas da Noite imortal.

Em *Agamêmnon*, no prólogo (1-39), distinguem-se o momento da súplica aos Deuses (1-21) e o da epifania do sinal, com o que a súplica é atendida (22-39). Esse sinal traz a libertação das fadigas caninas da vigília noturna, para o vigia, e para a rainha e o país, coros a celebrarem a vitória dos argivos sobre troianos. O sentido desse sinal ultrapassa a vida anônima desse vigia a quem dá nome a sua função, e ao vigia lhe dá o que pedira aos Deuses: libertação das fadigas já longas de um ano. No párodo anapéstico (40-103), o coro se situa num ponto de vista ainda íncio da revelação do sinal nuncio da queda de Tróia: os anciãos argivos, perplexos e angustiados ante as contradições do presente, rememoram a partida do grande exército coligado contra Tróia e descrevem o auspício que acompanhou a partida. As contradições do presente: quando é inexorável o combate igualmente mortífero para argivos e troianos, todos os altares estão repletos de oferendas: de que graça se trata? Ignaros de que graça se trata, os anciãos se comparam a um “sonho à luz do dia”(82). Admitimos que a imagem de “sonho à luz do dia” supõe um grau de ser, de conhecimento e de verdade inferior ao da vigília. Ao da vigília do vigia, por exemplo, nos versos 22-39. Para escapar às contradições do presente, oscilante entre a esperança e aflição (102), o coro busca saber o ainda não sabido, pela rememoração do auspício e da hermenêutica do auspício feita pelo adivinho militar. No párodo lírico (104-257), descreve-se o auspício e reproduzem-se as palavras hermenêuticas do adivinho militar, tão ambíguas quanto o auspício: em ambos os casos trata-se afinal do ponto de vista do Nume. As águias leporívoras, o adivinho as vê pelo lado direito como os dois reis argivos e como anúncio da vitória da expedição argiva, mas, por outro lado, de modo repreensível, pressente a cólera divina. Essa cólera tem duas figurações: a cólera de Ártemis, antes da navegação, a impedi-la, e a Cólera que aguarda em casa, “Caseira astuta: mémore Cólera filivíndice” (155).

No hino a Zeus (160-183), o coro busca um ponto de vista que ultrapasse as contradições do presente, de modo a dar-lhe condições de pensar o que parece apontarem as palavras hermenêuticas e o que parecer advir das

atitudes assumidas a respeito do auspício. Assim se invoca Zeus como fundamento da serenidade de ânimo (164-6), do exercício de poder (mediante imagens teogônicas, 166-73), da prudência universal (174-5), e das condições que definem o saber humano pela verdade que se impõe malgrado os que resistem a aceitá-la. E na violência dessa verdade, a graça violenta dos Numes, que desvelam sua verdade como o destino de mortais (*kháris bíaios*, 182-3).

Fortalecido pela invocação e hino a Zeus, em que se busca contemplar a verdade do ponto de vista divino, o coro relata os acontecimentos que se seguiram à manifestação do auspício, fazendo restrição à atitude de Agamêmnon (186-7); desde aqui se distinguem e contrapõem o ponto de vista democrático e cidadão do coro e o ponto de vista aristocrático, régio e heróico de Agamêmnon. Interpelado pela voz numinosa das circunstâncias em Áulida (188-204), que confirmam e validam as amargas palavras do adivinho militar ao interpretar o auspício, Agamêmnon conclui pela liceidade e o bem do sacrifício de sua filha Ifigênia (205-247). Do ponto de vista cidadão do coro, essa liceidade e bem configuram a negação de três modalidades do sagrado (*dyssebê... ánagnon, aníeron*), e assim sendo, somente por coerção, demência e audácia se explica o sacrifício da própria filha.

Retido na contradição entre o ponto de vista por ele reproduzido do rei e o ponto de vista por ele assumido, o coro resume as suas certezas na eficácia da arte hermenêutica de Calcas, o adivinho militar, e no conhecimento que a Justiça traz aos que a padecem; quanto a mais, há de esperar pelo que um dia se revele (248-55).

No primeiro episódio (258-354), o coro a custo persuadido dá o seu assentimento às palavras da rainha Clitemnestra, que anunciavam a captura de Tróia pelos argivos. Respalhada pelo sinal de Hefesto (281), a rainha logra persuadi-lo de que “argivos capturaram o país de Príamo” (267), e prevalecendo desse logro e já sem o respaldo de nenhum sinal senão os de sua própria arte de falar, logra persuadi-lo também tanto de sua descrição da primeira noite na cidade recém-capturada, quanto de suas previsões do futuro próximo. Ela prevê a possibilidade de o exército vencedor ser derrotado pela ganância manifesta no destemor dos Deuses tutelares da terra vencida e no desrespeito aos templos desses Deuses; prevê ainda uma obscura possibilidade de ser desperto o suplício dos mortos, ainda que não haja ofensa aos Deuses (337-47). O coro dá pleno assentimento às palavras que ouve da rainha e

dispõe-se a orar piamente aos Deuses em reconhecimento de que “graça não sem valor se cumpriu por fadigas” (354).

No primeiro estásimo (355-487), analisam-se a causa da guerra (a saber, o crime de Páris) como expressão da opulência de sua pátria, e a consequência da guerra (a saber, a destruição de Tróia) como manifestação da Justiça de Zeus; comparam-se o alcance e as consequências devastadoras tanto do crime punido quanto dos atos de quem o puniu; e assim se percebem a similaridade e equivalência entre o crime punido e os atos de quem o pune, subentendido não dito que é de esperar para quem puniu a mesma punição imposta a quem perpetrou o crime. No epodo, a lealdade do coro ao rei e sua solidariedade com o destino do rei obrigam-no a recuar do assentimento dado à notícia trazida pelo fogo e assim a recuar também do assentimento dado às palavras da rainha (475-87).

Esse recuo do coro se torna para esses anciãos doravante uma resoluta obstinação em não ver ou não entender o curso dos acontecimentos que envolvem o retorno do rei a Argos. A palavra insuspeita, com que o arauto do rei confirma a vitória sobre os troianos, reitera o assentimento dado à notícia trazida pelo sinal de fogo, e assim reitera também o assentimento dado às palavras da rainha ao dar essa notícia, mas nesse caso os acontecimentos claramente caminham numa direção muito sombria, claramente apontada pelas reflexões feitas pelo coro no primeiro estásimo sobre a guerra e a causa e as consequências da guerra.

O júbilo pelo inesperado regresso à pátria após dez anos dá ao arauto ao que ele diz a serena disposição de não contrariar os Deuses quanto à morte (539). A plenitude da graça recebida com o inesperado regresso à pátria dá à vida do arauto, ao que ele diz, uma tal plenitude de sentido que ele não mais se opõe a morrer. A confirmação pelo arauto da notícia trazida pelo fogo retira do coro toda esperança de escapar às consequências apontadas por suas reflexões sobre a guerra, de modo que para o coro e para o arauto, mas por motivos diversos e até mesmo opostos, seria “grande graça a morte agora”(550).

O discurso de Clitemnestra na cena do arauto (587-614) é irônico pela ambivalência com que se deixa compreender segundo dois pontos de vistas diversos: o de quem conhece também o inaparente e assim pode prever o porvir, e o de quem conhece somente o aparente e assim desconhece o porvir. Ao que parece, nesta cena, o primeiro ponto de vista é compartilhado pela

rainha e o pelo coro, e o segundo é compartilhado pelo arauto (e mais tarde pelo rei). As perguntas feitas pelo corifeu obrigam o arauto a dar informações irrecusáveis sobre o inocultável lado sombrio da vitória dos argivos sobre os troianos (620-80).

O segundo estásimo reitera e aprofunda a análise da guerra vista como o crime de Páris punido pela Justiça de Zeus. Aprofundada e ampliada, essa análise traz consigo a doutrina da *hýbris* que gera *hýbris*, como manifestação do “Nume indômito invicto”: “a negra Fúria” (*Atas*). Reverso da *hýbris* e da *Áte* assim descritas, e contraposta a *hýbris* e a *Áte*, a Justiça é identificada com Zeus (750-762 : 763-771). Nessa contraposição e reversão entre *hýbris-Áte-Nýx* (soberbia-Erronia-Noite), por um lado e por outro, Justiça-Zeus, reitera-se a figura da unidade enantiológica entre Zeus e Noite, já manifesta no párodo, onde se diz que “Zeus envia aos transgressores depois punitiva Erínis” (56-59), e no primeiro estásimo, onde se invocam “Zeus rei e Noite amiga” (355).

No terceiro episódio (782-974), na recepção do corifeu ao rei observa-se dupla conversão: a da atitude do corifeu que perante a empresa do rei passa da condenação ao louvor, e a dessa empresa do rei, a qual de ousadia, demência e coerção se converte em “oportunidade da graça”, o que também quer dizer “medida do benefício” (*kairòn kháritos*, 789), a suscitar gratidão a quem bem cumpriu a fadiga (806). A distinção feita pelo corifeu entre os cidadãos “com justiça” (*tòn te dikaios*) e “sem medida” (*tòn akaios*, 808) permite ao corifeu incluir-se a si mesmo entre os primeiros, como se por força dessa dupla reconhecida e confessa conversão.

No discurso do rei recém-chegado à pátria e ao lar, a magnificência da vitória, a magnanimidade do vencedor e a ingenuidade ou candura de quem não percebe as implicações sombrias dessa vitória nem intui o que se oculta na aparente tranqüilidade do palácio (810-854).

No discurso de recepção da rainha ao rei (855-913), parece haver dupla inversão de perspectiva: do espaço público do combate em Tróia (descrito na fala do rei ao coro) para a intimidade doméstica em Argos, e do ponto de vista do herói em sua relação individual com o seu próprio Nume, para o ponto de vista da mulher sentada em casa. A ironia desse discurso reside em que essa inversão é apenas aparente e tão aparente quanto a veracidade das alegadas aflições da esposa e dos alegados motivos da ausência do filho. A ironia desse discurso da rainha na recepção ao rei faz parte do jogo de *mêtis*, em que se joga

com as aparências pela conquista do poder, manipulando a reconhecida diversidade dos pontos de vista envolvidos nessas circunstâncias da recepção ao rei. As razões do rei para recusar a acolhida proposta pela rainha ressaltam a inadequação da homenagem e o risco do *phthónos* divino (914-930); no entanto, no final do *stikhomythía* entre o rei e a rainha (931-943), a fala mesma do rei o mostra arrebatado pela *Áte*, ao aceitar essa mesma homenagem há pouco recusada (944-957). A cena do tapete púrpura, vista da perspectiva de quem dispõe das mesmas informações que o coro, já basta para constituir um irrecusável indício de que e como *hýbris* gera *hýbris*, pela manifestação numinosa de *Áte* (cf. 763-771).

Tendo observado a cena do tapete púrpura como indício irrecusável de como Erínis, essa face sombria e meônica da Justiça de Zeus, caminha para a sua consumação no que diz respeito ao rei Agamêmnon, o coro descreve o temor que perpetuamente esvoaça diante de seu coração pressago e vaticinante, a ouvir e a testemunhar a nênia sem lira de Erínis (990). Visto esse irrecusável indício, e feitas as reflexões sobre o que o indício dá a entender, o pressentimento faz o coração fremir de dor em silêncio sem nenhuma esperança, no incêndio do espírito (1017-1033).

No quarto episódio (1035-1330), a figura de Cassandra contrasta sob diversos aspectos com as do rei, da rainha, do corifeu, e depois com a de Egisto, e por si mesma torna manifesta a presença invisível do Nume no palácio real de Argos. Na primeira cena desse episódio (1035-101), as ironias aparente e inaparente da rainha colidem com o silêncio de Cassandra, que aparentemente ignora a rainha. Na segunda cena, no *amoiboíon* (1072-1177), após anunciada saída da rainha, o coro tem um só interlocutor: Cassandra; mas Cassandra tem pelo menos três interlocutores: Apolo, o Nume presente no palácio real de Argos, e o coro. Nesse diálogo múltiplo, entrelaçam-se, confundem-se e distinguem-se quatro pontos de vista, configurados em Apolo, no Nume do palácio real de Argos, em Cassandra e no coro e corifeu. A presciência, dada a Cassandra por sua participação em Apolo, permite-lhe prever o que a espera no interior do palácio, porque já o vê, quando ainda está diante do palácio; ela desde já percebe que antigo áspero Nume sem obliúvio habita esse palácio. Cassandra, ao perceber de que Nume se trata e qual a sua participação nesse Nume, destrói as insígnias do culto de Apolo, como se por imitação cultural de Apolo mesmo, segundo a figura etimológica *ôpollon / apóllon emós*

/ apólesas (“ó Apolo” / “abolitivo meu” / “aboliste”, cf. 11080-3). Antevendo a sua própria morte, Cassandra rememora as núpcias de Páris, funesta aos seus, e rememora sua pátria, às margens do Escamandro. Essa rememoração a associa e assim de algum modo a identifica com o crime de Páris, o que por si só explica a (justiça de) sua morte. Do ponto de vista das reflexões do coro, a punição do crime de Páris pede por sua vez a punição dos crimes engendrados pelo propósito e execução mesma dessa punição do crime de Paris. A associação de Cassandra à morte do rei Agamêmnon reitera o tema da equivalência entre a justiça inerente ao crime de Páris, o qual crime traz consigo a sua punição, e a justiça inerente aos crimes gerados por essa mesma punição executada por Agamêmnon.

Rememorada a destruição de sua pátria, e prevista a sua própria morte em companhia de seu rei, Cassandra pede à última luz do sol que os seus inimigos paguem aos vingadores desse seu rei a sua morte por massacre, e lamenta muito mais que ao mais a precariedade e finitude própria dos mortais (1323-30).

O reconhecimento da veracidade das profecias de Cassandra implica, para o coro e o corifeu, o reconhecimento do sentido perigoso e periclitante das circunstâncias presentes no palácio real de Argos (1331-42). No diálogo dos coreutas (1343-71), ante os sinais denunciadores de insurgente tirania no país, entre o debate democrático e a urgência da ação, impõe-se a distinção entre conjectura e claro saber como meio de postergar a ação para a qual o coro de anciãos já se declarara previamente inepto (1343-71, cf. 72-82).

Atendendo a demanda do coro por claro saber, a rainha se apresenta como regicida e como suporte da cratofania das Erínies e do Nume presente no palácio real de Argos. O paralelismo entre as interlocuções de Cassandra e as da rainha, já regicida confessa, com o Nume presente no palácio real, redesenha a equivalência entre os dois homicídios, descritos em termos de sacrifício: o oferecido pelo rei a Ártemis em Áulida, e o oferecida pela rainha a Zeus subterrâneo em Argos (1372-576).

Nem o sentido tribal de justiça, presente no discurso de Egisto, nem o paralelismo temático, que se descobre entre os discursos de Cassandra e de Egisto, no que diz respeito às disputas dos irmãos Atreu e Tiestes pelo poder real em Argos, resgatam a figura de Egisto do aviltamento quando ele toma por adversários contra quem se bater os anciãos reconhecida e confessadamente

ineptos para os feitos de Ares. Esse aviltamento da figura de Egisto prenuncia a caracterização de seu governo como tirania na tragédia *Coéforas*. Contraposta à covardia, palermice e pusilanimidade de Egisto, cresce a figura de Clitemnestra, numinosa como suporte da cratofania do Nume presente no palácio, heróica pela conquista do poder mediante astúcia, e tirânica pela contestação de legitimidade ao seu governo, contestação à qual, na tragédia *Coéforas*, não poderá responder, apesar de exímia na arte de falar, que lhe valera a conquista do poder.

Nessa sinopse da tragédia *Agamêmnon*, observa-se que o rei Agamêmnon e a rainha Clitemnestra têm ambos uma correlata e equivalente participação tanto em Zeus quanto em Erínis. Essa observação obriga-nos a admitir que, no desenvolvimento da trama dessa tragédia, entrelaçam-se, confundem-se e distinguem-se as diversas formas de *participação* no ser e na presença, e as enantiologicamente correlatas formas de *privação* de ser e de presença. Os nomes e as noções de Zeus, de Deuses Olímpios, e de cada qual dos Deuses Olímpios, abrangem as diversas formas de *participação* no ser e na presença. Os nomes e as noções de *Nýx*, “Noite”, *Erínis*, “Fúria”, e de *Áte*, “Erronia”, abrangem as diversas formas de *privação* de ser e de presença. Não somente na descrição de imagem cuja definição o policéfalo sofista cobra aos que o perseguem (Platão – *Sofista*, 240 a-c), mas também na *Orestéia* de Ésquilo, somos obrigados a reconhecer a contragosto ou de bom grado que de alguma forma o não-ser é, com as implicações aí incluídas e com as explicações que daí decorrem.

A ontologia mítica, que a dialética trágica nos permite entrever, parece trazer consigo correlatas e equivalentes dificuldades e contradições, aporias e enantiologias, correlatas e equivalentes às dificuldades e contradições apresentadas pela ontologia dialética, somente acessível à competência dialética, privilégio exclusivo do verdadeiro filósofo, seja ele o que e quem for, já que é pela competência dialética que se define o que e quem é o filósofo.

* * * * *

Resumo: Justificados pela interface entre mito (entendendo-se por mito e por pensamento mítico a concepção grega arcaica de linguagem) e dialética (entendendo-se por dialética a noção filosófica elaborada e apresentada nos Diálogos de Platão), que lhes confere — ao mito e à dialética assim entendidos - unidade e identidade sob muitos aspectos, poderíamos falar de uma dialética trágica, por duas ordens de razões: 1) seja porque no drama trágico se confundem e se distinguem quatro pontos de vista, correspondentes à hierarquia do divino tradicional entre os gregos (scilicet: Theoi/Daímones/Héroes), aos quais se acrescenta o dos horizontes políticos da democracia ateniense no século v a. C., representado o mais das vezes pelo coro ou pelo corifeu; 2) seja porque no drama trágico esses horizontes políticos se explicam pela natureza das relações que no decorrer do drama se estabelecem tanto entre os Deuses imortais quanto entre mortais e imortais.

Na Orestéia de Ésquilo, o que se entende por dialética trágica exemplifica a permanência e transformação do pensamento mítico arcaico dentro do horizonte político e do contexto cultural de Atenas no século V a. C.

Palavras-chave: Mito; tragédia; Ésquilo; *Orestéia*; Agamêmnon; dialética trágica; deuses, numes, heróis e homens; Zeus; Erínis; Clitemnestra

Keywords: Authorised by the interface between myth (taking myth and mythical thought as the archaic Greek conception of language) and dialectics (understanding dialectics as the philosophical notion developed and put forward in Plato's Dialogues) which provides them – myth and dialectics thus defined – unity and identity in several aspects, we could speak of a tragic dialectics, for two reasons: 1) be it because in tragic drama four points of view, corresponding to the hierarchy of the traditional divine among the Greeks (scilicet: Theoi/Daímones/Héroes), are mixed up and distinguished. To these one should add up that of the political horizons of Athenian democracy in the 5th century b. C., most frequently represented by the choir or the chorister; 2) be it because in tragic drama these political horizons are explained through the nature of the relationships that, in the course of the drama, are established both among immortal Gods and between mortals and immortals.

In Aeschylus' *Oresteia* what is understood by tragic dialectics exemplifies the permanence and transformation of the archaic mythic thought within the political horizon and the cultural context of Athens during the 5th century b. C.

Keywords: Myth, tragedy, Aeschylus, *Oresteia*, Agamemnon, tragic dialectics, Gods, numen, heroes and men, Zeus, Erinis, Clytemnestra.

Resumen: Justificados por la interrelación entre mito (entendiéndose por mito y por pensamiento mítico la concepción griega arcaica del lenguaje) y dialéctica (entendiéndose por dialéctica la noción filosófica elaborada y presentada en los Diálogos de Platón), que les confiere – al mito y a la dialéctica así entendidos –unidad e identidad bajo muchos aspectos, podríamos hablar de una dialéctica trágica, por dos tipos de razones: 1) sea porque en el

Mito e dialética na tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo

drama trágico se confundem y se distinguen cuatro puntos de vista, correspondientes a la jerarquía de lo divino tradicional entre los griegos (scilicet: Theói/Daímones/Héroes), a los que se añade el de los horizontes políticos de la democracia ateniense del siglo V a. C., representado mayormente por el coro o por el corifeo,;2) sea porque en el drama trágico esos horizontes políticos se explican por la naturaleza de las relaciones que en el transcurso del drama se establecen tanto entre los Dioses inmortales como entre mortales e inmortales. En la *Orestíada* de Esquilo, lo que se entiende por dialéctica trágica ejemplifica la permanencia y transformación del pensamiento mítico arcaico dentro del horizonte político y del contexto cultural de la Atenas del siglo V a. C.

Palabras clave: Mito; tragedia; Esquilo; *Orestíada*; Agamenón; dialéctica trágica; dioses; *numina*; héroes y hombres; Zeus; Erinis; Clitemestra.

Résumé: Justifiés par l'interface entre mythe (le mythe et la pensée mythique conçus selon la conception grecque archaïque du langage) et dialectique (la dialectique conçue comme la notion philosophique élaborée et présentée dans les *Dialogues* de Platon), qui leur donne – au mythe et à la dialectique ainsi conçus – unité et identité sur bien des points, nous pourrions parler d'une dialectique tragique, pour deux types de raisons: 1) soit parce que, dans le drame tragique, et selon la hiérarchie du divin traditionnel entre les grecs (scilicet: Theói/Daímones/Héroes), quatre points de vue se confondent et se distinguent, auxquels peut être ajouté celui des horizons politiques de la démocratie athénienne du V^e siècle a. J.C., représenté le plus souvent par le chœur et le choryphée ; 2) Soit parce que, dans le drame tragique, ces horizons politiques s'expliquent par la nature des relations qui, au long du drame, s'établissent tout aussi bien entre les Dieux immortels qu'entre mortels et immortels.

Dans l'*Orestie* d'Eschyle, cette dialectique tragique exemplifie la permanence et la transformation de la pensée mythique archaïque dans l'horizon poétique et le contexte culturel de l'Athènes du V^e siècle a. J. C..

Mots-clé: Mythe; tragédie; Eschyle; L'*Orestie*; *Agamemnon*; dialectique tragique; dieux; divinités; héros et hommes; Zeus; Erinyes; Clytemnestre.

