

**O TEMPO TRÁGICO E A MORTE DAS MUSAS:  
ESTÉTICA E TEMPORALIDADE<sup>1</sup>**

**THE TRAGIC TIME AND THE DEATH OF THE MUSES:  
AESTHETICS AND TEMPORALITY**

Francisco Etruri Parente<sup>2</sup>

**Resumo**

Neste trabalho investigaremos o tempo como um pilar construtor da experiência estética, para isso nós retornaremos aos gregos antigos para a compreensão do tempo trágico, enquanto efeito último de sua *mise-en-scène* que junta concepções estéticas de Mnemósine e Dioniso, acabando por promover um período de suspensão do cotidiano para melhor pensar a pólis e seu passado mitológico. Depois disso nos voltaremos para a situação da tragédia na contemporaneidade a partir de sua sobrevivência literária, discutindo suas implicações textuais em si, usando de Flusser, e esta experiência literária na contemporaneidade usando Adorno, acabando por denunciar a alienação contemporânea.

**Palavras-chave:** Tempo. Estética. Trágico. Literatura. Alienação.

**Abstract**

In this article we will investigate time as a building pillar of aesthetic experience, for this we will return to the ancient Greeks to comprehend tragic time, as the ultimate effect of their *mise-en-scène* that brings together aesthetic conceptions of Mnemosyne and Dionysus, while promoting a period of suspending daily life to better think about the polis and its mythological past. After that, we will turn to the situation of tragedy in contemporary times from its literary survival, discussing its textual implications itself, using Flusser, and this literary experience in contemporary times using Adorno, ending up denouncing contemporary alienation.

**Keywords:** Time. Aesthetics. Tragic. Literature. Alienation.

**Introdução**

O objetivo deste artigo é investigar a relação entre o tempo e a estética. Naturalmente esta discussão pretende articular uma concepção de tempo que esteja muito além do mero conceito que serve para medir a duração de algo ou uma simples cronologia. É esperado, em uma época em que as informações de qualquer natureza nos chegam “embutidas” em mecanismos digitais que permitem seu ajuste temporal às nossas outras atividades cotidianas, de que os leitores em

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Tempo, sincronização e rituais, do VIII ComCult, Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC, São Paulo – Brasil, 16 a 18 de novembro de 2023.

<sup>2</sup>Doutorando, PUC-SP e [etruri.parente@gmail.com](mailto:etruri.parente@gmail.com).

um primeiro momento pensem neste controle da duração de sons e imagens ao anunciarmos o tempo e a estética como os temas centrais. Mas, aqui não trataremos de artifícios que são capazes de pausar, acelerar, desacelerar, avançar, ou mesmo dilapidar mensagens; nem mesmo teremos como objeto de estudo a efemeridade enquanto um conceito norteador da comunicação de massa e de rede contemporânea. Nossa incursão intelectual trabalhará o tempo como uma realidade cultural que atua na consciência subjetiva e intersubjetiva, no momento de sua experiência estética artística. Ou seja, como o *kairós* é construído pelo elo entre arte e cultura.

Dito isso, fica evidente que não pretendemos conceber o tempo como uma metafísica que ordena a realidade de modo absoluto, não nos interessa a natureza do tempo como substância, e sim o modo como a cultura se relaciona com ela, a maneira que nossos hábitos e ritos sociais se ajustam neste período em que existimos. Pois pouco importa para a experiência estética autêntica o tempo corruptor da matéria, quando se está inebriado neste transe de sensações que nos tiram do aspecto ordinário da vida cotidiana e nos insere em uma ordem outra de percepção da realidade, na qual ficção e fato se entrelaçam e o gozo com o extraordinário domina nosso juízo, deste modo o tempo passa a ser percebido de modo diferente pela nossa consciência. Eis o *kairós* sendo provocado pela estética.

Neste sentido, podemos concluir que a existência do tempo em nossas consciências passa por um crivo estético fundamental, pois a temporalidade é vivenciada pelos nossos sentidos, seja na sua duração, transformação, metabolismo e textura, tudo existe no tempo e está sujeito a sua ação. Sendo assim, a materialidade de nossas relações sociais, ou a intensidade emocional com a qual o mundo chega até nós, torna nossa ligação com o tempo relativa. Ele continuará avançando em direção a entropia, mas nós navegaremos nele com a possibilidade de nos alienarmos de sua real condição deformada pela vivência estética. Tal qual Flusser argumenta em seu texto *O Que é Comunicação?*

Fazemos questão de ressaltar que não estamos tratando aqui puramente dos filtros empíricos e fenomenológicos que temos diante da realidade, nossa relação com ela não se reduz a um registro de sentidos que trazem informações para que a razão as converta em categorias que nos possibilite classificar o mundo e nos orientar nele. Estamos falando de como este contato é intrinsecamente estético, pois os fenômenos percebidos geram sensações que afetam diretamente nosso juízo. Reduzir nossos sentidos a máquinas registradoras que apoiam a razão

ao absorverem signos que surgem diante deles é ter uma abordagem pobre diante da complexidade que rege as consequências desta relação semiótica. O ambiente no qual vivemos é saboreado por nós, causando uma gama de sensações que nos atravessam a todo momento, e o tempo em si é um dos pilares desse contexto, viver é por si só uma experiência estética.

É natural que leitores versados em filosofia provavelmente exigirão uma argumentação mais robusta para que esta nossa breve explicação sobre a estética e o tempo ganhe contornos mais nítidos para melhor formularmos esta teoria, no entanto, aqui não teremos espaço para aprofundarmos nos quesitos mais abstratos desta relação, ao invés disso traremos uma comparação entre a experiência do trágico grego no seu contexto cultural de origem e o modo como ele chega até nós hoje em dia como literatura, apartada de toda sua rica montagem teatral, e discutir o tempo como elemento fundamental destas duas experiências estéticas.

De um lado temos uma Atenas do século V a.C., marcada por um forte desenvolvimento mercadológico que aumentava o poder econômico e político de camadas sociais populares, que se dedicavam ao comércio, ao passo que temos uma vasta tradição aristocrática perdendo cada vez mais influência sobre o imaginário desta terra em transe, resultando deste conflituoso *zeitgeist* a criação das tragédias como um modo de pensar a pólis democrática a partir do seu choque cultural diante do legado heroico. Nos festivais dedicados ao deus Dioniso eram realizadas as peças teatrais que traziam personagens míticos que retornavam ao imaginário popular como um problema a ser discutido nesta nova era guiada por homens ordinários de Estado, e não mais semideuses. Sob a tutela de Mnemósine, o tempo se convertia em uma experiência ritual cíclica de eterno retorno das figuras míticas que voltam como fantasmas para provocarem reflexões sobre política, antropologia e ontologia.

Do outro lado temos a sobrevivência de uma literatura teatral que preserva as tragédias, porém afastadas do seu contexto original onde podemos compreender seu sentido de modo mais justo e completo. Esta literatura clássica chega a nós em uma sociedade capitalista que promove a divisão do tempo entre o produtivo e o dedicado a atividades “livres” do encargo da produção, no entanto, conforme Teodor Adorno, mesmo o tempo livre sofre influência direta da esfera produtiva e acabando por se configurar como um momento de descanso obrigatório para que o trabalho seja mais eficiente quando os proletários retornaram as atividades voltadas para o

capital. Então indagamos qual é o valor da literatura trágica grega, com toda sua riqueza, em uma época de espíritos tão empobrecidos pela indústria cultural.

Sendo assim, destrincharemos com mais atenção os dois cenários e suas relações com o tempo para depois compará-los e tentarmos arrancar disso alguma reflexão que nos ajude a melhor pensar o tempo e a estética.

### **O Tempo trágico**

A memória é uma característica fundamental da arte grega, ela define a principal temática desta produção artística ao estabelecer a mitologia como seu objeto primordial, como se as artes tivessem a responsabilidade de “dar corpo” aos mitos para mantê-los vivos e atualizados na *paideia*, isto é, na educação que forma o homem grego. Inclusive, própria religião chega a incluir no seu panteão divino esta ideia, com Mnemósine, a patrona da memória, tendo como filhas as musas que são responsáveis por revelar a verdade do passado para os artistas e inspirá-los a representá-lo com maestria artística, de modo a fazer jus a sua função de revelar a *aleteia* (verdade) do cosmos.

Esta característica é uma provável herança da religiosidade primitiva que realizava ritos mágicos para reavivar deuses e heróis em seu cotidiano para inserir a comunidade no tempo sagrado, marcado pelo eterno retorno mítico, e afastar o tempo profano, este, por sua vez, tendo como característica principal o perecer da matéria, acabando por instaurando uma temporalidade cíclica protetora no imaginário arcaico (ELIADE, 2002, p. 21). Por mais que esta característica tenha sobrevivido nesta cultura, ao permanecer na sua produção artística, quando falamos do teatro trágico estamos lidando com uma época muito específica em que o iluminismo filosófico já havia avançado consideravelmente, sendo responsável por promover distanciamento deste pensamento religioso até então hegemônico, deixando marcas evidentes na literatura do século V a.C.

As tragédias parecem dar um passo em direção a um resgate crítico da tradição religiosa, não se limitando a relembrar, se servindo dos mitos para debaterem temas muito pertinentes de sua época: como a importância da institucionalidade da justiça para a mediação de conflitos (*Oresteia*), refletir sobre a questão filosófica sobre as leis serem criadas ou naturais

(*Antígona*), criticar a condição da mulher nesta sociedade (*Ifigênia em Áulide*), entre outros debates latentes. Embora os tragediógrafos sejam filhos de uma era de alvorecer do esclarecimento, não deixam de olhar para este movimento com o receio de ele esquecer ou ignorar suas raízes mitológicas, se consolidando, portanto, como uma “faca de dois gumes” para a cultura grega, um instrumento crítico por excelência.

As tragédias seriam reinterpretações dos mitos, fazendo estes dialogarem de modo mais intenso com seu contexto político e social. Podemos tomar como exemplo o personagem Édipo, ele está presente tanto em Sófocles que o imortalizou na celebre peça *Édipo Rei*, como também na *Iliada* e na *Odisseia*, enquanto os poemas épicos citam a história de um rei que tomou o poder do pai sem grandes consequências, o tragediógrafo faz profundas considerações sobre a condição humana ao colocar o peso da responsabilidade sobre os crimes em cima dos ombros do herói. Pois, o palco trágico é marcado por temas e dilemas próprios do século V (VERNANT, 2014, p. 7), período este em que o sujeito ético se torna fundamental para a pólis, pois agora os cidadãos são responsáveis pela sua vida jurídica e política, estando todos sobre a tutela do Estado que não os diferencia. Não mais estarão sobre o domínio de um poder divino que tudo decide. Mas, ao mesmo tempo, os poetas trágicos usam da mitologia para lembrarem a pólis esclarecida dos limites do ser humano diante do destino e do cosmos.

No próprio momento em que, pelo jogo cênico e pela máscara, a personagem trágica toma as dimensões de um desses seres excepcionais que a cidade cultua, a língua a aproxima dos homens. Essa aproximação a torna, em si aventura lendária, como que contemporânea do público. Consequentemente, no íntimo de cada protagonista, encontra-se a tensão que notamos entre passado e o presente, o universo do mito e da cidade. A mesma personagem trágica aparece projetada num longínquo passado mítico, heróis de uma outra época, carregado de um poder religioso terrível, encarnando todo o descomedimento dos antigos reis da lenda – ora falando, pensando, vivendo na própria época da cidade, como um “burguês” de Atenas no meio de seus concidadãos. (Ibid., p. 12 – 13)

A tragédia grega é por si só o retrato de uma sociedade em conflitos culturais intensos, não atoa, o tema das oposições irreconciliáveis se faz muito presentes nestas peças, pois a finalidade dos tragediógrafos não era propriamente propor soluções para problemas da pólis, mas sim promover reflexões que façam jus a complexidade destes conflitos. Não à toa, as tragédias eram apresentadas em meio as festividades dionísicas que celebravam a colheita, ou seja, sua origem vem de celebrações rurais simples, e não da devoção voltada para “altas divindades” que

agradariam mais a aristocracia. Para falar a verdade, Dioniso nem está presente no panteão homérico, até se suspeita de sua origem ser estrangeira, conforme Eurípedes registra em *As Bacantes*, distante portanto da tradição heroica. Deste modo a tragédia se consagra como o meio termo entre festividades populares e preservação da cultura arcaica.

Contudo, por melhor que seja sua riqueza literária, a experiência estética dionisíaca constituía o coração deste espetáculo cívico, os espectadores eram realmente transportados para uma temporalidade mítica em que deuses e heróis retornavam a partir uma rica *mise-en-scène* que além da arte dramática, também contava com dança, música instrumental, artes plásticas e canto coral, além de um espaço cênico complexo que dividia o “palco” do coro e o dos personagens centrais.

No centro do teatro temos um espaço circular onde fica a “Orquestra”, o termo provém da palavra grega *orkhéstra*, composta pelas junções entre *orkhéō*, ato de dançar, e o sufixo “tra” que indica o local para a execução de tal ato. Este “local de dança” era onde o coro realizava sua performance, isto é, este grupo de pessoas não se limitavam apenas a fazerem comentários no decorrer da trama em uníssono, como a leitura “fria” das peças pode dar a entender, eles também executavam uma coreografia, palavra esta que deriva do termo grego para coro: *khoreúō*, e faziam canto coral, enquanto eram acompanhados pelo som de uma flauta dupla (FERNANDES, 2014, p. 97). Nas tragédias o coro era composto por 12 ou 15 pessoas, sendo eles homens do povo.

A *skéné*, que nós conhecemos como cena, era uma estrutura que ficava atrás da orquestra, ela era consideravelmente mais alta, ali era onde os atores apareciam interpretando os papéis principais da peça, em que víamos o retorno dos personagens míticos, estes apareciam mascarados, fantasiados e com saltos que aumentavam seu tamanho, de fato eram apresentados como figuras extraordinárias, sobre-humanas até. Um essencial deste espaço é que sua profundidade era muito curta, desfavorecendo ações corporais mais intensas como as que o coro realizava, restando aos atores se moverem pouco em sua performance, como se fossem estátuas falantes de personagens míticos (Ibid., p. 98). Ainda temos o lendário *deus ex machina*, uma estrutura que suspendia atores que interpretavam divindades acima dos demais personagens da peça, para evidenciar seus poderes divinos, e deste modo diferenciar os mortais dos imortais. Tal termo viria a se tornar um conceito literário para soluções milagrosas que ocorreriam no

final das histórias. Até aqui, depois desta breve explanação, já podemos perceber uma rica dinâmica de oposição e complementaridade entre a orquestra e cena que se perde completamente no relato meramente literário das tragédias.

O público por sua vez era composto de homens livres que vestiam trajes festivos, eles passavam o dia inteiro assistindo as peças, levavam alimento e vinho para o teatro, chegando a exigirem punição para maus atores ou poetas. É interessante pensarmos que esta experiência não se limitava ao assistir simplesmente, ela também envolvia a vivência de um longo dia festivo, junto de alimentação e ingestão de bebida alcoólica, introduzindo no próprio corpo a embriaguez do qual o deus anfitrião era patrono, uma festividade marcada por sensações corpóreas internas e externas.

Este breve panorama que fizemos mostra o quão longe estamos de compreender e sentir o trágico grego dentro de sua proposta original. A riqueza da *mise-en-scène*, a complexidade do contexto social, a religiosidade latente, tudo isso transforma o palco trágico em uma instituição social responsável por pensar, e sobretudo sentir, este novo homem trágico que se divide entre o passado homérico e o presente da pólis democrática. Embora as festividades dionisíacas preservem o tempo ritualístico cíclico, aqui ela também ganha dimensões de um tempo voltado para a reflexão sobre a própria Grécia e seus valores. Um momento de recolhimento do cotidiano para os fantasmas do passado voltarem e se tornarem contemporâneos, e deste modo fazer com que cidadão e herói se confundam em meio a alteridade da máscara e da catarse.

Quando eles veem Agamêmnon, Hércules ou Édipo representados pela sua máscara, os espectadores que os olham sabem que esses heróis estão ausentes para sempre, que não podem estar ali onde são vistos, que doravante pertencem ao tempo findo das lendas e dos mitos. O que Dioniso realiza, e aquilo que a máscara provoca também, quando o ator a coloca, é, através do que foi tornado presente, a incursão, no centro da vida pública, de uma dimensão de existência totalmente estranha ao universo do cotidiano. (VERNANT, 2014, p. 176)

Sendo assim, podemos concluir que o tempo nesta experiência estética seria a junção entre o tempo de Mnemósine que é o da memória, e o de Dioniso que é o da confusão entre o Eu e o Outro, juntos eles fazem o tempo trágico, que faz a pólis recordar suas tradições religiosas em uma era de esclarecimento crescente, promovendo a mistura entre as duas épocas em um movimento dialético para melhor pensá-las. De repente Édipo volta a ser rei, ao mesmo tempo

que se torna um típico “burguês” ateniense, no entanto, sem deixar de ser cego diante do próprio destino. Eis o valor último do pensamento trágico, promover o confronto entre contradições irreconciliáveis para disto extrair as feridas ontológicas insuperáveis, buscando por aquilo que é demasiadamente humano independente da época histórica ou da realidade sociológica.

### **Experiência literária e tempo livre**

Nesta parte do artigo iremos sustentar nosso argumento sobre o empobrecimento estético da experiência trágica em dois pilares, de um lado as particularidades da estética literária a partir de uma abordagem fusseriana, e do outro no uso do tempo contemporâneo por um viés adorniano. Deste modo faremos uma incursão sobre a própria literatura em si e seu ambiente de consumo na sociedade capitalista vigente. Ao que se refere a escrita, Vilém Flusser traz uma contribuição notável acerca de sua peculiaridade diante da imagem e sua importância para o pensamento ocidental, sendo responsável por forjar o imaginário histórico.

Segundo o autor, enquanto a imagem tentava compilar a realidade em duas dimensões, contribuindo para a formação de uma concepção mágica de mundo, em que este pode ser manipulado pela similaridade, característico de um período pré-histórico; e a imagem técnica, por sua vez, elimina as dimensões da realidade ao produzir ícones a partir de máquinas que obedecem a códigos pré-programados que se objetificavam na figura em si, acabando por conduzir a sociedade a uma consciência pós-histórica, em que a realidade deve ser registrada pela técnica maquínica para existir de modo pleno no imaginário social. Já a escrita traz em sua unidimensionalidade a percepção de um processo de causas e efeitos subsequentes e lógicos, uma visão portanto científica e histórica:

Ao inventar a escrita, o homem se afastou ainda mais do mundo concreto quando, efetivamente, pretendia dele se aproximar. A escrita surge de um passo para aquém das imagens e não de um passo em direção ao mundo. Os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas. Os conceitos não significam fenômenos, significam ideias. Decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelo conceito. A função dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas. Em outros termos: a escrita é metacódigo da imagem. (FLUSSER, 2013, p. 16)

A escrita para Flusser é um modo de mediar nossa relação com a realidade a partir de conceitos, rompendo com o mimetismo imagético, pois a palavra em si é possuidora de uma única

dimensão, ela é uma linha que segue trazendo informações de modo gradual e ordenado, instigando seus leitores a uma abstração lógica do mundo. Mesmo em escritos que nos parecem pouco científicos ou mal fundamentados seguem está mesma concepção, como os fragmentos que nos chegaram dos filósofos pré-socráticos, muitos deles não tinham condições empíricas para afirmar ou comprovar aquilo que defendiam, mas já havia uma estruturação lógica evidente e até refinada em seus textos. A escrita, portanto, nos faz acreditar que a vida em seu sentido ontológico e existencial pode ser compreendida como um texto que tem origem em um ponto “A” e vai até um “B”, sua premissa básica é a teleologia, isto é, uma causa final racionalmente compreensível que guia a realidade de modo ordenado, conforme podemos observar em seus exemplos mais famosos e bem-acabados que são as metanarrativas religiosas e modernas.

A experiência literária em si, tem uma natureza progressiva, na medida em que lemos, o assunto tratado pelo texto vai se revelando gradualmente, parte por parte, letra por letra, palavra por palavra, frase por frase, parágrafo por parágrafo, página por página. Neste sentido, a estrutura lógica e conceitual proposta por aquele que escreve ganha evidência no interior do didatismo textual, não que isto implique necessariamente em um empobrecimento estético, temos grandes autores como Homero, Dostoiévski, Cervantes e Kafka, que utilizam este dispositivo com maestria ímpar, se tornando até difícil propor imagens capazes de ilustrar suas narrativas verbais com a mesma competência. No entanto, no caso das tragédias gregas sua percepção puramente literária leva a uma experiência empobrecida diante de sua potência estética originária.

A partir deste imperativo iconoclasta da escrita elucidado por Flusser, fica evidente a ruptura estética com relação a elementos constituintes da teatralidade trágica na sobrevivência literária das peças, pois elas, por si só, estão apartadas de sua construção dionisíaca original. Neste sentido a percepção do leitor se constrói de modo alienado da *mise-en-scène*, rumo a uma compreensão meramente dramática e lógica da tragédia, acabando por virar um problema estético considerável, uma vez que o trágico grego só atinge sua plenitude discursiva a partir de toda aquela rebuscada orgia de sons e imagens que vimos acima.

Podemos tomar como exemplo *Euménides* de Ésquilo, a terceira peça que encerra sua celebre *Oresteia*. As Fúrias são as divindades da vingança que punem aqueles que matam membros da própria família, como no caso de Orestes, assassino da própria mãe Clitemnestra

em uma vingança pelo pai Agamenon, o drama começa com o herói sendo perseguido por estas deusas antigas que vieram das profundezas infernais para puni-lo. Na peça as Fúrias desempenham o papel do coro, ficando na orquestra portanto, abaixo da *skéné* onde apareciam os personagens principais e acima destes, os atores sustentados pelo *deus ex machina* que representavam as divindades. Daí surgem perguntas: enquanto perseguido e cercado pelas entidades da vingança, Orestes estaria junto delas na orquestra dando a entender que ele seria o elo para o próximo passo de uma era de homens comuns que não dependeria mais do heroísmo de outras épocas e que agora pode confiar em uma justiça institucionalizada, estando apartado do mundo mítico do seu pai e da sua mãe que anteriormente teriam aparecido na *skéné*? Ou ele estava na *skéné* ocupando uma posição de meio termo entre os deuses olímpicos e as deusas da vingança, estando as Fúrias em baixo, ao passo que Apolo e Atena estariam em cima, uma construção com tom maniqueísta sobre a bárbara vingança do passado em contraste com a grandiosa justiça inventada pelos novos deuses?

Outras questões surgem como: quando Dioniso revela sua verdadeira identidade em *As Bacantes* o *deus ex machina* o levanta diante dos outros personagens mortais para ressaltar seu poder divino? Ou mesmo questões referentes a efeitos estéticos que podemos imaginar, mas não sentir, como quando Sócrates aparece pela primeira vez na comédia *As Nuvens* de Aristófanes, voando na máquina destinada aos deuses para satirizar sua arrogância intelectual. É evidente que devemos ser gratos pelo fato de algumas peças notáveis terem chegado até nós, diante de tantas outras que se perderam, no final das contas, são elas junto de restos materiais deteriorados destas festividades é que acabam instigando nossa imaginação para buscarmos suas primeiras propostas cênicas, no entanto, o ponto central deste artigo é evidenciar que o texto verbal acaba por gerar uma experiência estética que se afasta da complexa estrutura artística das peças. Em termos nietzschianos diríamos que a escrita seria a parte apolínea do teatro, que traz em sua proposta enredos, personagens e debates bem definidos e até sistematizados, ao passo que a montagem teatral em si seria responsável por gerar a sensação dionisíaca de dissolução do indivíduo em meio à Vontade que rege o cosmos.

Para Nietzsche o dionisíaco tinha como característica a impossibilidade de ser representado, apenas sentido enquanto dissolução do “Eu”, sendo, portanto, a música o que mais se aproximaria de causar este efeito no indivíduo por tocar de modo mais profundo nossas

paixões, sem a necessidade de mediações racionais para tal. No entanto, o que dizemos ao evocarmos esta oposição entre o caráter apolíneo da literatura e o dionisíaco do teatral, se refere mais a própria experiência estética que eles gerariam em seus receptores, com a escrito nos fazendo pensar de modo mais ordenado e lógico, ao passo que a teatralidade trágica, que também é recheada de elementos apolíneos, acabaria por gerar um profundo sentimento dionisíaco (MACHADO, 2012, p. 212).

Em suma, o problema da literatura seria sua “carência” de meios para inserir seus leitores no tempo trágico que ocupava o cerne do teatro grego, ao propor o encontro de Mnemósine e Dioniso. As peças apartadas da *mise-en-scène* limitam nossa experiência a uma percepção mais racional da obra, chegando no máximo a instigar uma consciência trágica, o que também é muito bom, mesmo que não atendendo a proposta trágica em sua totalidade original. Mas, como já havíamos dito, a questão do tempo se estende para relações concretas da cultura, se fazendo necessário uma análise que expanda suas fronteiras para uma crítica materialista do *modus vivendi* e *modus operandi*, por esta razão evocamos Theodor Adorno e suas considerações sobre o tempo livre e a indústria cultural.

Primeiramente, a crítica adorniana passa pelo crivo fundamental de entender a sociedade contemporânea como parte de um mundo administrado, isto é, um momento em que o projeto moderno se vê em grande ascensão no seu poder político-econômico, podendo explorar a natureza de modo pleno, promover engenharias sociais a bel prazer, e sobretudo, controlar a subjetividade dos indivíduos. De modo geral Adorno, junto com seu parceiro intelectual Max Horkheimer, pensavam na própria modernidade como um objeto de crítica, pois percebiam nela tendências dominadoras que destruíam aqueles que se voltavam contra ela, se tornando o apogeu da dialética do esclarecimento por atender de modo mais radical a tendência de eclipsar a razão reflexiva pela racionalidade técnica devido ao seu poderio material nunca visto (ADORNO e HORKHEIMER, 2014, p. 120). Tendência esta interna ao próprio esclarecimento.

Neste sentido os dois pensadores ilustres da Escola de Frankfurt viam o nazifascismo, o comunismo e o capitalismo como frutos de uma mesma árvore chamada modernidade. Não à toa, perceberam um componente estrutural presente na indústria cultural dos três regimes: a instrumentalização do espírito. Nos momentos em que os indivíduos não estavam trabalhando,

eles estavam sujeitos, ou a máquina de propaganda estatal, ou as empresas de entretenimento, tendo seus espíritos empobrecidos por não terem experiências estéticas verdadeiramente significativas por estarem apartados da arte. Nem mesmo tendo a possibilidade do aprofundamento reflexivo científico e filosófico que contribuiria para uma construção crítica de mundo, por estas áreas do conhecimento estarem tomadas pelo pragmatismo em seu pior sentido. Os filósofos alemães perceberam a grande contradição do iluminismo moderno, ao pretender tirar a humanidade das trevas da ignorância para fazer dela senhora de si, a partir de uma educação escolar e cultural emancipadora, acabou por sufocá-la pela racionalidade técnica, acabando por criar produtos culturais alienadores fabricados em escala industrial. Onde deveríamos ter encontrado Shakespeare, Kant, Goethe, Tolstoi, Nietzsche e Sade, encontramos o Pateta (ADORNO e HORKHEIMER, 2014, p. 129).

Tempo livre, entretanto, não está em oposição somente com trabalho. Em um sistema, no qual o pleno emprego tornou-se um ideal em si mesmo, o tempo livre segue diretamente o trabalho como sua sombra. [...] Todavia, parece evidente a hipótese, entre outras, de que, mediante os esforços requeridos pelo esporte, mediante a funcionalização do corpo no *team*, que se realiza precisamente nos esportes prediletos, as pessoas adestram-se sem sabe-lo para as formas de comportamento mais ou menos sublimadas que delas se espera no processo de trabalho. (ADORNO, 2011, p. 113 - 114)

Este parágrafo acima citado em que o autor denuncia a dinâmica dos esportes como um modo de adestramento dos trabalhadores expressa a necessidade de se utilizar do tempo “livre” para potencializar o tempo “ocupado”. Nossa relação com o tempo na modernidade está muito distante de uma contemplação ritualística de um tempo circular eterno, neste projeto iluminista avançado ele é dividido entre aquele que pode ser útil para contribuir para o grande projeto social-econômico que une a sociedade e o seu período de recuperação para mais tarde atender as demandas do mesmo. Em suma, o tempo se converte em uma substância que quantifica a eficácia da produção, seja no seu momento de atividade ou inatividade.

Neste sentido, fica evidente que a literatura clássica grega, sobretudo tragédias contextualizadas no interior de uma mitologia antiga, não se encaixa nesse padrão de entretenimento e adestramento do tempo livre, uma vez que encontramos nestas peças complexos debates que alternam entre atmosferas políticas e existenciais que avançam de modo muito mais visceral, sério e competente do que a indústria cultural seria capaz de fazer. O tempo

livre clama pela preguiça do pensamento e pelo empobrecimento do espírito crítico, suas soluções para o cotidiano são fúteis e banais, transformam a alienação em uma virtude. No final das contas temos uma sociedade que produz cérebros desinteressados e incapazes para entender e sentir a literatura trágica, pois estão habituados a aquilo que é consumido de modo mais fácil e efêmero possível.

Com o tempo sendo reduzido a binaridade produção/descanso, a proposta inicial da tragédia ser um momento de pausa reflexiva sobre a memória que retorna eternamente e o presente latente, acaba por ser esvaziada de sentido, reduzindo ainda mais o valor das peças sobreviventes. Agora as obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes se reduzem a livros expostos em prateleiras de livrarias ou bibliotecas em sessões genéricas como “clássicos” ou “peças de teatro”, se embaralhando com outras obras de diversos autores sem uma curadoria muito bem planejada, a não ser é claro a da mercadoria, que mistura em mesma prateleira Kafka, Kant e Kierkegaard como se fossem marcas de refrigerantes distintas a venda.

Deste modo o tempo enquanto um pilar constituinte da experiência estética da tragédia grega é completamente pulverizado neste novo contexto, pois a peça em si, por melhor que ela seja, não é capaz de trazer a alteridade e aquilo que há de orgiástico em seu rito de origem, e a nova concepção de tempo coloca estas peças em uma situação em que seu consumo não deve ser profundo para não atrapalhar “aquilo que importa”, que é o capital. Portanto, além da peça trágica estar apartada do seu contexto dionisíaco e mnemônico originário, ela também acaba desprestigiada por conta de sua riqueza poética e fagocitada por uma lógica mercantil que a distribui como um produto qualquer.

## **Conclusão**

A partir deste panorama sobre o tempo e a estética, vimos a importância do contexto cultural nos fundamentos desta relação, pois a temporalidade, enquanto pilar da experiência estética, é simultaneamente fruto da materialidade que compõe as relações sociais e dos ritos culturais que realizamos em nosso cotidiano. Sendo assim, o valor das artes, da filosofia e de qualquer meio de enobrecimento do espírito rumo ao iluminismo crítico, depende de dinâmicas coletivas que favoreçam seu florescimento, como no caso do teatro trágico.

Vimos que o tempo na experiência estética trágica vem da junção de duas concepções temporais distintas, uma que remete a tradição heroica e a outra de ritos camponeses da colheita, estamos falando de Mnemósine e Dioniso respectivamente. A primeira promove a memória enquanto uma base crucial para a arte grega, trazendo a necessidade da rememoração de mitos antigos buscando preservar seu valor educativo. A segunda causa uma embriagues momentânea que suspende a compreensão de mundo ordenada e conceitual, acabando por dissolver a individualidade e elevar a alteridade ao seu grau mais elevado, rompendo as barreiras que dividem as fronteiras entre o Eu e o Outro. Desta combinação temos o tempo trágico, que faz os mitos retornarem ao mesmo tempo que os confunde com a atualidade da pólis, e dos seus heróis com o dos cidadãos, construindo um período dedicado a reflexão que toma a própria Grécia como objeto de crítica. No entanto, as tragédias só conseguem criar esta experiência por conta de sua complexa e rica *mise-en-scène*, dotada de música, arte plástica e drama.

Então investigamos a perda desta atmosfera crítica com a sobrevivência exclusiva de sua literatura, não sendo esta capaz de preservar o tempo trágico por conta de sua própria natureza textual que tem como essência “rasgar” imagens e promover uma consciência apolínea de mundo, conforme vimos em Flusser e Nietzsche. Mas a pergunta que ficou foi: dado este empobrecimento da experiência estética original, qual é a nova relação com o tempo no nosso contexto contemporâneo? Para isto usamos das considerações de Theodor Adorno sobre o tempo livre e a indústria cultural. Evidenciamos as dinâmicas ideológicas do mundo administrado que usa do tempo “improdutivo” como pretexto para alienar a potência crítica do espírito humano a partir de uma racionalidade técnica direcionada para o entretenimento e o adestramento, visando o não-pensar para além do ambiente produtivo.

Deste modo concluímos que a experiência estética deve ser compreendida como fruto de um ambiente social que esteja comprometido com a reflexão e o exame crítico da cultura, promovendo o deslocamento da racionalidade para além da técnica. Caso contrário seguiremos na teleologia da dialética negativa.

## **Referências**

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. (2014). *Dialética do Esclarecimento* (Edição Digital). Rio de Janeiro: Zahar.

- ADORNO, Theodor (2011). Tempo livre. In: ALMEIDA, Jorge (Org.). Indústria cultural e sociedade (103 – 117). São Paulo: Paz e Terra.
- ELIADE, Mircea (2002). Mito e Realidade (6ª edição). Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva.
- FERNANDES, Marcos (2014). O teatro grego antigo: Seu surgimento e desenvolvimento. In: NIETZSCHE, Friedrich. Introdução à tragédia de Sófocles (p. 83 – 106). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- FLUSSER, Vilém. (2013). Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia (1ª edição). São Paulo: Annablume.
- FLUSSER, Vilém. (2017). O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação (1ª edição). São Paulo: Ubu Editora.
- MACHADO, Roberto (2012). O nascimento do trágico: De Schiller a Nietzsche (Edição Digital). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre (2014). Mito e tragédia na Grécia antiga (2ª Edição). São Paulo: Perspectiva.