

## MÚSICA POP, ESPETÁCULO E MITO: QUESTÕES DE TEMPO E ESPAÇO

Herom VARGAS

Professor nos cursos de Comunicação na  
Universidade Metodista de  
São Paulo e IMES-São Caetano do Sul

### RESUMO

*Este artigo tem o objetivo de analisar as ligações entre os espetáculos contemporâneos de rock e música pop e os rituais míticos nos aspectos referentes à percepção e configuração do tempo e do espaço. Trataremos de uma semiótica da música pop, priorizando a análise dos elementos que envolvem a cena do show e sua estrutura de sentido. A argumentação se guiará pelos conceitos de espaço e tempo operativos e pelos estudos sobre a estrutura do mito realizados por Mircea Eliade e Eleazar Meletinsky.*

**Palavras-Chave:** *Rock. Música pop. Espetáculo. Mito.*

### ABSTRACT

*This article aims at analysing the connections between rock and pop music contemporary spectacles and mythical rituals as far as time and space perception and configuration are concerned. Pop music semiotics will be dealt with, the analysis of those elements that involve the show scene and its meaning structure will be given priority. The discussion will follow operating space and time concepts and the studies of myth structure made by Mircea Eliade and Eleazan Meletinsky.*

**Key-words:** *Rock. Pop Music. Spetacle. Myth.*

As semelhanças entre os espetáculos musicais, em especial os de rock e música pop, e as cerimônias rituais mítico-religiosas são facilmente detectadas no âmbito formal. Os aspectos mais evidentes referem-se ao músico no palco em um nível de altura acima da platéia, ao ambiente muitas vezes fechado e com uma decoração específica e ao público, com a atenção voltada para o palco e o artista à sua frente.

Carlos Calado (1990: 24), citando Jean Duvignaud, aponta três aspectos básicos do liame entre o jazz e o cerimonial:

*“... a ‘solenidade do lugar’, que garante a credibilidade ao evento; a separação espacial entre atores e público, como se os atores fizessem parte de um mundo sagrado; e, finalmente, a particularidade da língua falada no teatro (...) que se contrapõe à linguagem comum dos espectadores.”*

Sendo apenas formais, tais aspectos cênicos aparecem nessa comparação de forma extremamente imediata, deixando de fora questões importantes como as correlações entre esse formato e os aspectos de espaço, tempo, êxtase, tipo de fruição e a mitificação do artista, elementos tão significativos na estruturação do ritual quanto os ligados aos aspectos formais.

A aproximação do cerimonial religioso com o teatro já é muito antiga. Na verdade, as raízes do teatro encontram-se vinculadas a processos religiosos. Na Grécia antiga, a tragédia marcou suas origens míticas nas manifestações de Dioniso e dos sátiros embriagados pelo vinho dançando ao seu redor (Brandão, 1984). O desenvolvimento posterior do teatro marcou uma constante separação dessa origem e ampliou sua autonomia fazendo surgir o que chamamos modernamente de “artes dramáticas”. No “ritual” do teatro, separa-se de maneira clara o que é religioso do que é artístico, mesmo que na forma mantenham-se várias semelhanças. No teatro percebe-se muito mais o texto, a cenografia, a atuação dos atores e outros elementos constitutivos da linguagem cênica, do que os dados ligados às questões simbólicas cerimoniais. Se no ritual mítico encena-se um fato “verdadeiro” acontecido num tempo pregresso, nas origens do mundo (Eliade 1989 e 1992), no teatro constrói-se um duplo da vida real, uma figuração sabidamente falsa da realidade, apesar de todas as técnicas dramáticas do naturalismo e de boa parte do público reconhecer-se nas cenas apresentadas.

É possível abrirmos um parêntese para dizer que não é assim em todo teatro, sobretudo se pensarmos nas experiências das vanguardas com um teatro mais performático, no qual o naturalismo tradicional cede lugar a apresentações mais catárticas e o experimentalismo em relação às linguagens extrapola o simples

Música pop, espetáculo e mito: questões de tempo e espaço

“ilusionismo” da cena. Vide, como exemplo, as manifestações dadaístas e surrealistas do início do século.

No caso do espetáculo de música pop há um diferencial significativo. As pessoas (na maior parte jovens) vão aos shows no intuito de presenciarem um evento em nada realista, quase mágico, onde o naturalismo ou a figuratividade (para tratarmos nos termos da visualidade espetacular) não encontram espaço exato e concreto. Sabe-se que os músicos são pessoas de carne e osso, mas há artifícios que anulam essa sensação de concretude e que demonstram um forte processo de mitificação do artista: sua imagem física se transforma (é exemplar o caso de rara excentricidade das alterações físicas de Michael Jackson), suas roupas são incomuns, o gestual não é aquele repetido cotidianamente, o microfone e os instrumentos que empunham transformam-se em objetos “mágicos” orientadores do processo ritual, suas vidas cotidianas são envolvidas em mistérios e idiossincrasias etc. A separação espacial entre palco e platéia, a distância simbólica imposta pela mídia e todos os efeitos visuais e de iluminação no espetáculo favorecem esse processo de mitificação, que, no teatro e nas artes cênicas, não ocorre do mesmo jeito – a não ser, obviamente, se algum espetáculo teatral tomar essa forma específica como proposta cênica.

O espetáculo possui artifícios de forte identificação entre artista e público que, em geral, não passam pela identificação naturalista de um personagem no sentido dramático tradicional. O personagem pressupõe um substrato de existência concreta e identifica-se com algo já existente – é sua *persona* (no teatro grego antigo, era a máscara utilizada pelo ator para definir o personagem e seu estado emocional de tristeza, alegria, susto), seus objetos e ações. No caso do músico no espetáculo, a identificação passa pela sua presença quase como um ídolo totêmico, modelo mítico de herói a servir como referencial ideológico e comportamental, até chegar à fruição do espetáculo-ritual baseada no êxtase corpóreo, na dança e no frenesi visual de efeitos, luzes, cores e movimentos. Quanto à concepção do músico como ídolo, é possível detectar as alterações nos comportamentos cotidianos, nas vestimentas e nas visões de mundo provocadas pela imitação que a juventude faz dele, numa tentativa de aproximar-se desse herói. Trata-se de um fenômeno de sacralização da figura humana, que se transforma em uma referência ética. Como constata Barthes (1989: 20), quando comenta o espetáculo de massa do *catch*, conhecido no Brasil como “luta livre”: “No ringue, e no mais profundo da sua ignomínia voluntária, os lutadores são deuses, porque são durante alguns instantes a chave que abre a Natureza, o gesto puro que separa o Bem do Mal e desvenda a figura de uma Justiça enfim inteligível.”

Nosso objetivo, neste artigo, é mapear as ligações estabelecidas entre o espetáculo na música pop e os rituais míticos, principalmente no que se refere às

questões de percepção do tempo e do espaço. E isso porque normalmente se vê apenas as relações formais mais imediatas entre o espetáculo e um evento cerimonial, teatral. Esse imediatismo se justifica pelos limites que a forma cerimonial enseja. Não que esteja errado, pois os aspectos de teatralidade são presentes e importantes. No entanto, há detalhes encobertos por essa visão que outro enfoque poderia fazer aparecer mais claramente.

Carlos Calado (1990) analisa a música popular como espetáculo cênico discutindo o jazz como música visual e espetacular por natureza. O interesse do autor encontra-se nos vínculos formais traçados por esse gênero musical com o teatro. Calado indica não só os aspectos cênicos formais do artista no palco, mas também a performance, as roupas, os “personagens” encampados pelos músicos dentro das várias fases pelas quais passou o jazz desde o início do século até hoje. A pesquisa é original e consegue dar conta de várias fases do gênero e suas relações com determinado estilo de espetáculo, indo da mera presença do músico no palco em sua expressão individual, como no jazz tradicional, até o estabelecimento de um verdadeiro personagem com sua performance e suas roupas, como no jazz contemporâneo.

Para nosso objetivo, o trabalho de Calado possui limites. O autor está interessado no espetáculo apenas como configuração cênico-dramática, o que os rituais míticos extrapolam por suas próprias categorias culturais e semióticas. Se pensarmos nos aspectos simbólicos e nas relações de sentido que os indivíduos travam com o universo mítico, os dados formais da cena do espetáculo tornam-se superficiais. Assim, ao tratar de uma semiótica da música pop, pensando esse gênero não somente pelas análises musicais e/ou literárias (práticas muito comuns dentro dos estudos sobre música popular<sup>1</sup>), mas nas interfaces entre letra e o texto sonoro e espetacular, fundamental é aprofundar a análise dos aspectos que envolvem a cena e sua estrutura de sentido, não descartando sua construção enquanto uma conjunção de elementos simbólicos próximos dos rituais míticos.

Daí nossa proposta de tentar entender os fenômenos da percepção do tempo e do espaço ritual (fruição, dimensionamento, dinâmica etc.) no momento do show, utilizando as concepções de mito trabalhadas por Mircea Eliade (1989 e 1992) e Eleazar Meletinsky (1987).

## RITUAL, MITO E SOCIEDADE

Há uma visão “apocalíptica” que trata os shows musicais contemporâneos como eventos de extração fascista, nos quais as pessoas e suas individualidades sucumbem às determinações das massas seguindo cegamente seus ídolos não só

Música pop, espetáculo e mito: questões de tempo e espaço

nas roupas e gestos, mas também em seus ideais e visão de mundo. Um raciocínio análogo faz-se com relação aos meios de comunicação de massa, entendidos como instrumentos bestializadores da existência individual reduzindo as consciências individuais a uma média amorfa e acrítica. Este último argumento, típico de alguns teóricos da chamada Escola de Frankfurt, já foi amplamente criticado. Não nos referimos à crítica superficial daqueles que Umberto Eco (1990) chamou de “integrados”, mas àqueles que desvendam possibilidades crítico-criativas dentro e a partir dos meios de comunicação.

Assim, ver os espetáculos de música pop apenas nos aspectos massificadores é ser tão “apocalíptico” como os “frankfurtianos”. É claro que os espetáculos, assim como os rituais e o próprio mito, servem como mantenedores da ordem social, mas sempre em consonância com a sociedade que cria esses mesmos mitos e rituais. Esse dado funcional do mito foi descrito por vários teóricos. Meletinsky (1987: 197) diz que o “... mito explica e sanciona a ordem social e cósmica vigente numa concepção de mito própria de uma dada cultura e explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca para manter essa ordem.” E conclui que “... um dos meios práticos dessa manutenção da ordem é a reprodução dos mitos em rituais que se repetem regularmente.”

Já Mircea Eliade (1992) trata os mitos como arquétipos, paradigmas que os homens criam e procuram seguir para construir um todo social e simbólico harmônico, em que se estabelece, sobretudo nos mitos cosmogônicos, a transformação do caos primordial – das “trevas” e da desordem – em um cosmo organizado – em “luz” e ordem.

Na verdade, todos os tipos de rituais míticos servem, uns mais e outros menos, para uma certa conformação razoavelmente ordenada da sociedade. Os espetáculos não fogem a essa regra. Ao contrário, fazem desse conceito uma chave fundamental para sua existência. A cultura de massas, constituindo a *cultura* ocidental contemporânea (Eco 1990), utiliza esse aspecto como padrão de controle social e de retorno lucrativo para a indústria cultural. Mas, ao mesmo tempo, não podemos tratar essa aparente imobilidade de forma fechada impedindo possíveis alterações nesses padrões. Como todo mito é “profundamente social e até mesmo sociocêntrico” (Meletinsky 1987: 197) e como em todas as sociedades é comum a existência de vários graus de anormalidades, distorções de comportamento ou erros na transmissão de informações, até os mitos são aptos a se ajustarem às flutuações que a todo momento sacodem as estruturas supostamente coesas da ordem.

Nesse caso, é fundamental termos uma noção mais fluída sobre a funcionalidade do ritual e as dinâmicas do mito e do próprio ser humano. Se nas

marcas evolutivas do homem o *erro* encontra-se sempre presente, como é o caso das mutações genéticas (erro que promove uma alteração nem sempre negativa para a escala evolutiva - Morin 1988), então os mitos e rituais também se ligam, em forma e conteúdo simbólicos, a essa fluência muitas vezes errática.

Com o espetáculo, é possível trabalharmos com tais possibilidades. Admiti-lo de maneira dualista como ordem ou desordem é um tipo de raciocínio superficial. Incluí-lo no erro, no estranho e, ao mesmo tempo, num constante movimento de busca de ordenação, mesmo que relativa, transitória ou fugaz, é uma possibilidade de análise mais positiva.

Assim, afirmar que a estrutura espetacular é massificada e fascista significa manter o tom “apocalíptico” e ignorar o que ela proporciona ao homem contemporâneo em termos de experiência sensorial, privilegiando uma fruição mais epidérmica, catártica e superficial, comportamento esse qualificado por alguns como *pós-moderno* (Jameson 1997; Baudrillard, 1993; Santos, 1986). As análises “apocalípticas” quase nunca definem seus objetos por categorias desse tipo. Procuram enquadrá-los em suportes conceituais mais fechados, impossibilitando o erro, a dubiedade, a manifestação surrupiante do corpo. Por isso, conseguem no máximo detectar, como apontamos, os aspectos mais imediatamente formais do espetáculo enquanto um cerimonial, sobretudo porque rendem-se com menos força às amarras das análises mais racionalizantes.

O que se coloca a nós é como desvendar elementos menos aptos a esses esquadrinhamentos. As questões do tempo e do espaço no espetáculo pop nas confluências com o mito e suas respectivas percepções nos parecem um fio condutor fundamental, pois, se escapamos um pouco dos estudos meramente formais, ampliamos a discussão de uma semiótica do espetáculo e da música pop, gênero musical contemporâneo visual e corporal por excelência.

## ESPAÇO E TEMPO OPERATIVOS

Um dos estratos mítico-ritualísticos recuperados pelo espetáculo pop são as configurações do tempo e do espaço. Para introduzir nossa argumentação, sugerimos a citação de um trecho de Junito de Souza Brandão (1984: 11) sobre as origens míticas da tragédia grega:

*“... os devotos de Dioniso, após a dança vertiginosa (...), caíam desfalecidos. Nesse estado acreditavam sair de si pelo processo do (...) ‘ékstasis’, êxtase. Esse sair de si, numa superação da condição humana, implicava num mergulho em Dioniso e este no seu adorador*

Música pop, espetáculo e mito: questões de tempo e espaço

*pelo processo do (...) 'enthusiasmós', entusiasmo. O homem, simples mortal, (...), 'ánthropos', em êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade, tornava-se (...) 'anér', isto é, um herói, um varão que ultrapassou o (...) 'métron', a medida de cada um. Tendo ultrapassado o métron, o anér é, ipso facto, um (...) 'hypocrités', quer dizer, aquele que responde em êxtase e entusiasmo, isto é, o ATOR, um outro" (os gírfos são originais).*

O trecho indica o processo de envolvimento do ator promovido pela dança estática, fazendo-o transcender sua condição humana pela incorporação do vinho e de Dioniso. O fato de ele "sair de si", ultrapassar seus limites físicos individuais, redundando em uma revisão radical das suas condições concretas de vida e existência. O ritual aponta para essa revisão à medida que impõe novas condições de existência dentro do momento ritualístico, inibindo condicionamentos ou exacerbando novas sensibilidades. Os aspectos do tempo e do espaço – dimensionamento, dinâmica, percepção, exploração, ultrapassagem, distração – são alguns elementos que participam dessa revisão.

O espaço partilhado pelo indivíduo no ritual está limitado pela definição de um *espaço operativo* onde o cerimonial se efetiva. O fato de ser *operativo* significa, em primeiro lugar, que todos os objetos e conceitos inscritos nesse local são incorporados e transformados de acordo com o que o ritual define como importante para sua manutenção e, conseqüentemente, a sociedade estabelece como simbolicamente fundamental para sua existência. Os objetos corriqueiros e cotidianos utilizados freqüentemente de forma funcional são transformados e ganham um valor devido à sua inserção no ritual. O grau de valor imputado a tais objetos depende diretamente de sua presença e do tipo de participação realizada no ritual.

É para isso que Eliade (1992: 17-18) chama a atenção quando fala no processo de "saturação do ser" que perpassa os objetos nos rituais:

*"Os objetos ou atos adquirem valor e, ao fazer isso, tornam-se reais, porque participam, de uma forma ou outra, de uma realidade que os transcende. (...) O objeto surge como receptáculo de uma força exterior que o diferencia de seu próprio meio e lhe dá significado e valor."*

Em segundo lugar, essa *operatividade* se dá pela transformação do espaço profano, cotidiano, em espaço ligado ao ritual, conferindo-lhe um grau de sacralização que não é compartilhado com quaisquer outros locais.

Assim, esse espaço operativo – junto com os objetos e atos inerentes a ele – qualifica-se a partir da presença de uma determinada preparação que o

transforma de espaço profano em ritualístico. Essa transformação se baseia na determinação do *centro* que define, orienta e dá valor aos objetos e pessoas circunscritos pelo espaço ritualístico de acordo com a posição ocupada em relação ao centro do ritual. Definir-lhe o centro significa elevar o lugar a uma posição de destaque, nicho do território a ser protegido, diferenciado, e onde vigoram apenas as leis específicas da existência espetacular: os limites físicos do lugar, a dança estática, uma singular simbologia visual, determinada fluência do tempo. Daí a importância real da definição do centro como marca concreta e real, pois mantém e dá sentido à vida da comunidade: “Chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação; a existência profana e ilusória de ontem dá lugar a uma nova, a uma vida que é real, duradoura, eficiente” (Eliade 1992: 27).

No espetáculo, a definição do espaço profano em um *topos* ritualístico se dá praticamente da mesma forma. A escolha do local, sua delimitação e preparação tendo em vista o “cerimonial” são procedimentos sacralizadores do espaço profano. Há lugares específicos para isso, onde a própria construção e existência já lhe dão a configuração mítica do ritual. Mesmo assim, um teatro ou praça pública podem ser transformados em palco e platéia, bastando para isso que seus parâmetros espaciais sejam adaptados, definitiva ou temporariamente. Após determinado o local, ele se transforma em modelo, referencial dos acontecimentos musicais e comportamentais em seu raio simbólico de ação. Transformado em ponto de referência, esse espaço torna-se “sagrado”, “supremo”, não como “melhor”, “evoluído” ou “superior”, mas no intuito de estabelecer ou simplesmente reafirmar os paradigmas mais gerais da sociedade, suas possibilidades e limites.

Ao compartilharem desse *topos* singular, a partir da dança especificamente, os indivíduos mudam seus figurinos, modificam seus comportamentos pela cadência rítmica, mobilizam músculos, articulações e posições impossíveis na vida cotidiana, embriagam-se para comungar o êxtase, ultrapassam suas medidas e forçam seus próprios limites. O metabolismo dos corpos modifica-se inevitavelmente, pois a fruição orgânica do evento supera os padrões racionais de contemplação. O corpo é tomado pelo andamento e pelo alto volume das músicas, a sensibilidade epidérmica vem à tona, o suor aflora e a circulação sanguínea intensifica seu fluxo. O corpo em dança não encontra limites nem em si próprio e nem em seu entorno. Ele se movimenta até onde a dinâmica frenética e desmedida de seus membros o pode levar. O contato ou o choque com outro corpo é parte dessa vivência. Sua fronteira de existência – o “ser” – é a fronteira do espetáculo.

A esse respeito, é possível pensar nas danças em shows de *punk rock*, nas quais os “espectadores” pulam juntos esbarrando-se uns nos outros, até de maneira violenta. São “espectadores” porque não se trata do espectador que apenas

Música pop, espetáculo e mito: questões de tempo e espaço

vê, mas daquele que reage fisicamente ao som. Definitivamente, a visão não é mais o único sentido humano potencializado no espetáculo. Veja, por exemplo, a dança *pogo*, inventada por Sid Vicious, baixista do grupo *punk* Sex Pistols: "... arrancar as correntes e dançar segurando-as fortemente na mão e dando correntadas diretas em volta de seu espaço" (Bivar, 1982: 60).

Radicalizando a argumentação, poderíamos propor que na entrada dos shows se inscrevesse a palavra *saída*, pois adentrar esse espaço operativo significa muito mais *sair* do espaço profano da vida, do caos, e comungar com o sagrado, ultrapassando os limites do corpo, no cosmos organizado.

Eliade indica que esse processo de transformação do caos em cosmos, ou seja, do espaço profano em sagrado, tem a ver com um *retorno* ou forma de recuperação do ato primordial, iniciador da sociedade, e que encontra no ritual uma maneira de reconstituí-lo. Um processo paralelo e conseqüente ocorre com o tempo. No ritual, segundo Eliade (1992: 28-29),

*"... cada espaço consagrado coincide com o centro do mundo, da mesma forma que a hora de qualquer ritual coincide com o momento mítico do 'princípio'. Através da repetição do ato cosmogônico, o momento concreto, no qual a construção tem lugar, é projetado para o tempo mítico, in illo tempore, quando ocorreu a fundação do mundo. Assim, a realidade e a durabilidade de uma construção ficam garantidas, não apenas pela transformação do espaço profano em espaço transcendental (o Centro), mas também pela transformação do tempo concreto em tempo mítico."*

No ritual, sendo repetição figurada e simbólica de uma cosmogonia, apesar de entendida como real, o tempo concreto seqüencial e sua sensação individual e social ficam suspensos. A linearidade temporal irreversível comum ao tempo histórico – tipo passado-presente-futuro – é desmantelada em prol do tempo ancestral de recuperação constante dos "primórdios", de constante regresso ao que caracteriza o tempo mítico. Se o ritual, por um lado, retomando o instante da criação, interrompe o momento por nós entendido como presente, por outro, instaura com a cerimônia um estado de *presente contínuo*, tornando esse tempo *operativo* juntamente com o espaço ritualístico, ou seja, valorado conforme o ritual. Assim, o tempo mítico do ritual mostra-se mais como efetivação da forma cíclica do "eterno retorno". A sociedade, no intuito de manter a coesão e as estruturas reais e simbólicas, reforça, pelo ritual, a sensação do presente contínuo demonstrado pelos rituais de origem. O "retorno" constante desenvolve os ciclos de vida – lunares, por exemplo – que estruturam a sociedade, numa tentativa de eliminar o tempo profano caracterizado como irreversível e linear – histórico – e instaurar nesses momentos ritualísticos uma contração de temporalidades e um

quase absoluto congelamento do momento, transformando sua aparente fluência retilínea numa sensação de suspensão momentânea ou de dinâmica cíclica.

*“Esse eterno retorno revela uma ontologia não contaminada pelo tempo e pela transformação. Do mesmo modo como faziam os gregos, (...) também faziam os primitivos, conferindo ao tempo uma direção cíclica, anulando assim sua irreversibilidade. Tudo começa de novo, no princípio, a cada instante. O passado nada mais é do que uma prefiguração do futuro. Nenhum acontecimento é irreversível, e nenhuma transformação é final. (...) O tempo só torna possível o aparecimento e a existência das coisas. Não exerce uma influência final sobre sua existência, já que, ele próprio, passa por uma constante regeneração” (Eliade 1992: 79-80).*

### MITO: DO CENTRO AO MOSAICO

Podemos fazer duas objeções a essa idéia da substituição do tempo histórico pelo cíclico. Por um lado, é errôneo entender o tempo histórico como simplesmente linear. Ligada ao pensamento positivista do século XIX, essa visão apaga inter-relações de paradigmas e nuances entre ocorrências semelhantes em locais distintos. Ela mantém também os aspectos teleológicos presentes na teoria hegeliana da história vista como realização empírica do Espírito.

Por outro, conforme Meletinsky (1987: 206), não se pode deduzir

*“... que a mitologia seja um instrumento de luta, de superação da história e do tempo histórico profano (...). A própria oposição entre sagrado e profano não é absoluta: no modelo extremamente estático de época mítica há traços de uma concepção sincrética do tempo como esfera da causalidade (...), como campo da oposição elementar entre o ‘antes’ e o ‘agora’, o passado e o presente” (o grifo é nosso).*

Meletinski (1987: 206) conclui ainda que tal concepção “... é uma extrema modernização que está em consonância com certa posição filosófica anti-histórica do século XX”.

Contudo, apesar das objeções, é inegável que a tese de Mircea Eliade dá um grande passo na interpretação da estrutura de sentido dos rituais míticos e, no nosso caso, um auxílio na análise dos espetáculos contemporâneos de música pop. Se alterarmos levemente o foco e atentarmos para uma determinada percepção ou sensação do tempo, é lícito identificarmos formas diferenciais de sensibilidade coletiva no espetáculo. A noção de tempo condensado, suspenso, cíclico e/ou

Música pop, espetáculo e mito: questões de tempo e espaço

como presente contínuo coaduna-se com o ritual exatamente por compartilhar o aspecto operativo que toma conta do espaço ritualístico. É essa fruição do tempo que dá ao ritual a nova conformação do espaço, dos objetos e atos que compreende.

No espetáculo, a fluência do tempo se dá de maneira muito próxima à utilização do espaço. Quando se entra no espetáculo e começa-se a perceber os sons (volumes, dinâmicas e texturas), os movimentos e as imagens figuradas no palco e na platéia, o indivíduo tende a ser arrebatado de sua normalidade. O tempo não se estrutura de acordo com a profusão linear, compasso a compasso, dos sons nas músicas, nem muito menos como a simples seqüência de canções do show. A concepção de tempo em jogo é a da fruição física sem limites, de uma fluência desmedida. O corpo em dança não se dá conta da passagem dos segundos e minutos, como também não discerne o espaço que seus movimentos abarca. As temporalidades passam a ser sentidas pelas batidas cardíacas, pelo fluxo sangüíneo, de maneira distraída. Os aspectos de linearidade resumem-se simplesmente às seqüências do fluxo e do metabolismo corporal e não ao tempo do tipo histórico.

É possível, ainda, dizer que há uma *compressão de momentos*, pois a suspensão da configuração linear promove a forma cíclica, condensando as múltiplas temporalidades em um *eterno presente*, fruto da intensa valoração promovida pela operatividade que o espetáculo causa ao tempo. Podemos também, como hipótese, pensar na superação da forma cíclica: se concebemos que essa conformação tende a uma situação acabada e racional – as idéias de regularidade e harmonia do círculo –, é fácil entendermos a constante condensação dos momentos em um *mosaico*, forma mais fluente, menos regular e, por isso, móvel e criativa. Voltando à idéia de que o mito subentende não a absolutização da ordem, mas, como produção humana, incorpora dados erráticos, podemos entender o tempo mítico como *mosaico* que implode a noção funcional de espetáculo como ritual, pois subentende um conceito menos estático de mito em que não se encontram aspectos de regularidade e harmonia.

Por fim, afirmamos que a *distração* promove a suspensão da percepção tradicional do tempo e do espaço e dá lugar a um eterno e constante prazer, numa ação de simples manutenção dos movimentos. Assim, se o espaço é transfigurado e suas fronteiras colocadas em xeque, se os músculos e suas capacidades são colocados à prova, se até a lei natural da gravidade é arranhada pelas tentativas lúdicas do corpo em superá-la, a percepção linear das temporalidades cai por terra à medida que o êxtase toma conta dessa fruição imediata do tempo.

#### NOTA

(1) Como os importantes estudos de Luiz Tatit (1987 e 1996) e José Miguel Wisnik (1979/80).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean. *À Sombra das Maiorias Silenciosas*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BIVAR, Antonio. *O Que é Punk*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1984.
- CALADO, Carlos. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.
- MELETINSKY, Eleazar. *A Poética do Mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- MORIN, Edgar. *O Paradigma Perdido: a natureza humana*. 4ª ed. Lisboa: Europa-América, 1988.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O Que é Pós-Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- TATIT, Luis. *A Canção, Eficácia e Encanto*. 2ª ed. São Paulo: Atual, 1987.
- WISNIK, José Miguel. *O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, uma Década de Cada Vez*. In: BAHIANA, Ana M. e outros. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/80.