

# TEMPORALIDADES LIMINARES E LIMINOIDES

## Música e *semiotical blues* nos bailes da saudade de Belém<sup>1</sup>

### LIMINAR AND LIMINOID TEMPORALITIES.

#### Music and semiotical blues in the longging balls of Belém

Fábio Fonseca de Castro<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo resume os resultados de uma etnografia realizada nos “bailes da saudade” de Belém, Pará. Busca-se refletir a respeito da sensibilidade musical e dos artifícios e dispositivos de produção da temporalidade na cultura urbana dessa cidade. Relacionamos etnografia e fenomenologia busca-se compreender fenômenos culturais relacionados a essa sensibilidade, identificando seus componentes nostálgicos por meio de uma categoria analítica: o *semiotical blues*. No horizonte dessa perspectiva, tenta-se compreender a relação entre música, temporalidade e emoção utilizando as reflexões de Heidegger (2012) sobre a temporalidade cotidiana, Derrida (1972; 1994) sobre a questão da “metafísica da presença” Schutz (1967; 2012), sobre os processos intersubjetivos que compõem a cultura.

**Palavras-chave:** Bailes da saudade. Festa. Saudade. Temporalidade. Emoção.

**Abstract:** This article summarizes the results of an ethnography carried out at the “bailes da saudade” in Belém, Pará. It seeks to reflect on the musical sensitivity and the devices and devices for the production of temporality in the urban culture of that city. We relate ethnography and phenomenology in an attempt to understand cultural phenomena related to this sensitivity, identifying its nostalgic components through an analytical category: the *semiotical blues*. In the perspective of this perspective, an attempt is made to understand the relationship between music, temporality and emotion using Heidegger's (2012) reflections on daily temporality, Derrida (1972; 1994) on the question of the “metaphysics of presence” Schutz (1967; 2012), on the intersubjective processes that make up culture.

**Keywords:** Bailes da saudade. Party. Missing. Temporality. Emotion.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020

<sup>2</sup> Professor do Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia e do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido / Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA), na Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutor em Sociologia (Universidade de Paris V) com pós-doutoramento em Etnometodologia Universidade de Montreal). Docente visitante do Departamento de Sociologia da Universidade de Cambridge. Email: fabio.fonsecadecastro@gmail.com

Procuramos discutir, neste artigo, alguns aspectos das formas sociais sensíveis presentes no universo dos bailes da saudade de Belém, Pará. Os dados foram obtidos por meio de pesquisa etnográfica que vem se realizando nos últimos meses e a perspectiva de análise está centrada na discussão sobre os dispositivos de produção da experiência social temporal, ou melhor, de uma sensibilidade marcada pela temporalidade, presente nos tecidos sociais intersubjetivos (SCHUTZ, 2012) que caracterizam esses eventos. A partir da reflexão de Turner (2012) sobre a liminaridade e sua forma mais contemporânea, os liminóides, refletimos sobre quatro elementos que, em nossa compreensão, se fazem presentes nesses bailes: alegoria, artifício, dispositivo e lîmem.

Observando esses bailes em sua materialidade – sequência, ritos, estrutura e anti-estrutura (TURNER, 2012) percebe-se uma forma compósita e diversa. Na cultura urbana de Belém, eles constituem um evento tradicional, reconhecidos principalmente por um certo padrão de remasterização de sucessos músicas de décadas anteriores e por um padrão peculiar de sociabilidade. Nessa conjuntura entre técnica musical e dinâmica associativa, se percebe aquilo que muitos de nossos interlocutores definem como “clima” e que significa uma ambiência ou, talvez mais apropriadamente falando, um *ethos*, demarcado por uma sensibilidade nostálgica. Os tecidos intersubjetivos perceptíveis nesses eventos se estruturam em torno desse *ethos*. Ao percebê-lo, ao perceber como as mais diversas práticas sociais presentes nos bailes da saudade enunciam, de algum modo, esse *ethos*, passamos a interpretar os dados etnográficos obtidos por meio de uma categoria que, emprestada de outro trabalho que discutia já as formas da sensibilidade nostálgica presentes na cidade de Belém (ANONIMIZADO), chamamos de *semiotical blues* – em diálogo com o tema bem conhecido do *anthropological blues* (DaMATTA, 1978). Compreendemos que essa categoria possibilita percebermos alguns dos elementos estruturantes da sensibilidade nostálgica, na sua forma local e que, mais à frente, discutiremos

Os bailes da saudade possuem uma dupla filiação, ou melhor, uma origem complementar. Por um lado, provêm dos “bailes de clube”, muito comuns em Belém ao longo do século XX e que tomaram uma forma musical que nos interessa particularmente nas décadas de 1950 e 1960. Por outro lado, provêm dos “momentos saudade” presentes nas festas de aparelhagem, que tomaram, igualmente, uma forma musical que nos interessa, neste trabalho, por volta do início dos anos 1990. Tentemos descrever essas duas culturas co-referentes que, como dissemos, conformam os atuais bailes da saudade.

Para compreender a cultura dos “bailes de clube” é preciso evidenciar duas outras figuras importantes da cultura musical da cidade: os “bailes de orquestra”, muito comuns desde a década de 1920 e que começaram a sumir com a música mecânica, justamente nos anos 1960 e os “clubes beneficentes”, instituições comuns da periferia da cidade desde o ciclo da Borracha (1870-1920) e que entram em decadência, igualmente, na década de 1960.

Essas figuras são complementares, perfazem uma mesma cena musical (STRAW, 1991). As orquestras tocavam nos “bailes de clube”, que tinham lugar nos “clubes

beneficentes”, ou, simplesmente, clubes<sup>3</sup>. “Clubes beneficentes”, em Belém, eram clubes que reuniam a classe trabalhadora, assumindo responsabilidades não apenas de lazer como também beneméritas, que iam desde auxílio à saúde familiar até o amparo ao sepultamento. Eram espaços importantes de sociabilidade e, em consequência de trocas e experimentação de sensibilidades musicais. Mapeamos cerca de sessenta desses clubes na cidade de Belém ao longo dos séculos XX e cerca de vinte deles, pelo menos, subsistindo no século XXI. A simples menção dos nomes desses clubes já deixam entrever, seja sua origem classista – como o “Clube dos Ferroviários”, o clube dos “Servidores Públicos Municipais”, o “Olaria Esporte Clube” e o clube dos “Carroceiros” – seja sua disposição para o lazer – como sugerem o “Dancing”, o “Beira-Mar”, o “Esporte Club”, o “Milionário”, o “Imperial”, o “11 Bandeirinhas”, o “Impala”, o “Itamaraty”, o “Shangri-lá” e o “Cruzeiro”.

Alguns outros revelam certa preocupação identitária que também faz parte do universo dessa cena cultural, como o “Estrela do Norte”, o “Paraense Esporte Club”, o “Quinze de Novembro” e o “Norte-Brasileiro”.

Outros, ainda, nasceram em torno do samba e do carnaval, constituindo-se como escolas de samba – como o “Rancho Não Posso de Amofiná”, o “Boêmios da Campina” e o “Pedreirense”, associado mais tarde à escola de samba “Acadêmicos da Pedreira”.

No que tange às dinâmicas festivas dessas instituições, pode-se referir que quase todos realizavam bailes semanais ou mensais. Tratava-se de um espaço de circulação de “orquestras” termo com o qual se identificava grupos musicais constituídos por um número variável de instrumentistas, crooners e cantores, que iam desde as “orquestras” Marcos Drago e Oliveira da Paz, com uma formação média de vinte e dez indivíduos, respectivamente, à “orquestra” Imperial, como quarenta e cinco indivíduos. Esses grupos circulavam por toda a cidade, frequentando os grandes bailes – igualmente semanais ou mensais – dos clubes de elite, como a Assembleia Paraense, o Pará Club e o Club do Remo, como eventos públicos e familiares e, igualmente, os clubes “beneficentes”.

Tratava-se de uma cena festiva importante, sendo Belém uma cidade com formação musical que tem suas raízes na ação missionária dos tempos coloniais prosseguida pelo poder público e por ações particulares e/ou coletivas ao longo dos séculos.

A cena musical dos clubes “beneficentes” constitui, a nosso ver, uma das fontes dos atuais bailes da saudade, mas há uma dinâmica especial para isso, um momento peculiar, que situamos nos anos 1960 e que se associa a dois fatores: primeiramente, o processo de substituição das “orquestras” pela música mecânica, que representa uma experiência de transição em direção ao que, por alguns, foi visto – e sentido – como uma decadência das festas anteriores. E, em segundo lugar, um processo de substituição de gêneros e tradições de escuta presentes nos bailes anteriores, por meio do qual se introduzia o iê-iê-iê, o rock, o pop, a bossa nova e novas variações do samba e do sambacção num espaço social e cultural marcado, principalmente, pelos ritmos caribenhos –

---

<sup>3</sup> Esclarecemos, por importante, que procuramos utilizar os termos empregados por nossos informantes, durante nossas pesquisas, evitando adotar categorias às vezes presentes na bibliografia que talvez fossem mais claras para referir essa genealogia musical – justamente por considerar importante compreender a cena cultural de Belém de maneira endógena.

da cúmbia ao merengue – por canções e práticas de orquestração norte-americana, pelo samba-canção brasileiro e pelo bolero. Evidentemente se trata de um processo percebido em toda a sociedade nacional brasileira, nesse contexto, mas os contornos que ele tomou em Belém nos parece marcados por uma polarização maior, talvez porque seja um processo se associa, igualmente, a uma dinâmica de repentina integração da Amazônia, e sobretudo da cidade de Belém, à sociedade nacional brasileira, cabendo referir que essa cidade, bem como todo o espaço amazônico historicamente viveram um relativo, mas importante isolamento, em relação ao Brasil, inclusive a práticas culturais comuns nos centros de poder do país.

Tem-se, aqui, uma experiência social, sensível, de liminaridade; que tomou forma também específica: bailes nos quais se reproduziam, com certa nostalgia, com alguma melancolia e algum sentimento decadentista de perda, os gêneros e ritmos das décadas anteriores. É com esse espírito nostálgico que se formou um sub-gênero das festas de clube: as festas que destacavam os sucessos das décadas anteriores. Elas já estão presentes no final dos anos 1950, intensificam-se na década seguinte e prosseguem até nossos dias, lentamente tomando a forma característica contemporânea, aqui compreendida como baile da saudade.

Sua segunda co-origem, evidentemente associada à primeira, pois se trata de uma mesma cena musical (STRAW, 1991), está num evento social que, igualmente, resulta de um processo de transição.

Em suas origens, esses eventos possuíam música orquestral, que, nos anos 1990, iniciou uma dinâmica de conversão em direção às “aparelhagens”, fenômeno que atraiu um público mais jovem. Em paralelo, as próprias festas de aparelhagem, outro evento tradicional e importante espaço de sociabilidade de Belém, passaram a incluir “momentos da saudade” e algumas “aparelhagens” – as microempresas que organizam as festas –, como o Pop Som e o Poderoso Rubi, acabaram por criar subunidades dedicadas a bailes da saudade.

Esse fenômeno também possui uma genealogia de sensibilidades musicais. As aparelhagens nasceram nas periferias de Belém entre os anos de 1940 e 1950, como estruturas simples, destinadas fazer a animação de festas familiares e de rua e que, gradualmente, ganharam os “clubes beneficentes” e seus sucedâneos: os salões e espaços de festa.

Em seus primórdios, eram compostas por um projetor de som, também conhecido como “boca-de-ferro”, ligado a um ou dois toca-discos. Eram conhecidas popularmente, em Belém, como *pickarpes* e, mais tarde, na medida em que se profissionalizavam, passaram a ser chamadas de *sonoros* para, hoje, serem as *aparelhagens*. Nesse processo de sofisticação foram agregados, a elas, elementos técnicos e equipes especializadas foram sendo formadas. Ajudou a promover a cena e a sua profissionalização a indústria fonográfica local e a cultura midiática, tanto radiofônica como televisiva, que possuíam programas musicais, muitas vezes de auditório e ao vivo.

Ao final dos anos 1990 a cena musical de Belém se encontrava marcada pelo tecnobrega, uma das vertentes do brega paraense, fortemente influenciado pelo processo de resgate das sensibilidades musicais locais do passado, notadamente dos ritmos caribenhos e, dentre eles, principalmente do calypso. Um marco desse processo foi a

experimentação, evoluída ao longo da década e consolidada em 1999, pelo músico Black Téó, de uma fusão entre o tradicional brega e o house. O novo subgênero do que se poderia chamar de brega-pop paraense, ou de brega-calypso, ou, ainda, de brega-caribe, esse tecnobrega, ganhou imenso destaque no ano de 2002, com o primeiro CD da banda Fruto Sensual, produzido por Luis Nascimento com supervisão de Black Téó e que pretendia uma “evolução” do brega-pop.

O impacto desse sub-gênero foi grande. Por um lado, o tecnobrega tornou-se o gênero central, visceral, das festas de aparelhagem. Porém, por outro lado, acabou provocando um processo de resistência: o tecno exigia uma aceleração da dança, afastando e mesmo opondo a tradicional cultura do “dançar agarradinho”, o que, por meio de um processo lento, acabou por provocar o revival, híbrido, que associava a cultura do brega com as culturas dos bailes de clube e da orquestras: os bailes da saudade.

Alguns participantes criticam a excessiva aceleração da música nas festas de aparelhagem, o que produziria, aparentemente, uma sensação de repetição, contra a qual apontam os “momentos saudade” dessas festas ou mesmo os bailes da saudade, como válvulas de escape.

Os “momentos saudade” das festas de aparelhagem passaram a ser corriqueiros a partir do final dos anos 1990 e ganharam destaque na primeira década do século XXI. Nessa dinâmica, todas as grandes aparelhagens – O Poderoso Rubi, Pop Som, Tupinambá, Brasilândia e outras – lançaram ramificações especializadas em “saudade”: aparelhagens próprias, como o “Calhambeque da Saudade”, da aparelhagem Brasilândia, criado em 2004, o “Rubi Saudade, A Nave do Som”, lançado em 2006 e o “Pop Saudade”, lançado em 2007. Atualmente, as aparelhagens de saudade mais atuantes na cena musical belemense são a Brasilândia (Calhambeque da Saudade), a Alvi-Azul, a Diamantina, o Som Alternativa, o Pop Saudade, o Rubi Saudade e o Fusquinha da Saudade, mas há inúmeras outras que fazem percursos tanto na capital como no interior do Pará.

Algumas aparelhagens de Belém se inserem, particularmente, nos marcadores do pop-melody e da saudade. Uma trajetória que ilustra bem a cultura musical nostálgica e que é reconhecida por isso é o Brasilândia, surgida na década de 1940 e que seguem até nossos dias (2019). Efetivamente, esta aparelhagem conforma um exemplo da transição e consolidação do sub-gênero “saudade” na cultura das festas de aparelhagem, tendo um papel destacado na conformação do pop-melody por meio do seu “braço” saudade: a ramificação do Som Brasilândia conhecido como Novo Brasilândia, o Calhambeque da Saudade. Com efeito, trata-se, hoje, de uma aparelhagem respeitável. Uma única festa do Calhambeque da Saudade gera um consumo médio de cerca de 1.100 caixas de cerveja e cerca de 100 empregos, afora os da própria equipe da aparelhagem. Citámo-la como exemplo dessa circulação cultural, que, embora não esteja sendo tematizada aqui, auxilia na compreensão da magnitude das festas de aparelhagem em Belém e, dentro dela, do sub-gênero “saudade”.

Os bailes da saudade que tematizamos neste artigo se inserem, como dissemos, nesse amplo circuito das festas de aparelhagem. Efetivamente, eles se colocam como um circuito alternativo, um circuito dentro do circuito.

Buscamos oferecer aqui, uma percepção resumida da complexidade e da troca de experiências sociais sensíveis na dinâmica intersubjetiva da cultura musical de Belém.

Supomos que é preciso compreender essa complexidade para refletir sobre os bailes da saudade. Observando sua dupla filiação (ao menos) – entre os bailes de clube e as festas de aparelhagem – bem como a variedade de gêneros musicais neles presentes, pode-se entrever um espaço de sociabilidade com forte carga emotiva e com densas reservas de experiência (SCHUTZ, 2012). Além disso, é preciso reconhecer que as próprias aparelhagens, inclusive, têm nos bailes de clube uma referência central, o que adensa ainda mais a dinâmica intersubjetiva que nos interessa analisar.

Cabe dizer que, de acordo com dados do Departamento de Segurança Pública de Belém, há 409 aparelhagens em funcionamento na região metropolitana da cidade, e cerca de 2 mil no estado do Pará e que essas empresas movimentam um mercado importante de bens culturais e possibilitam uma troca social intensa, em torno da qual se produzem cadeias de sensibilidade estética, política, religiosa – e, igualmente, cadeias de poder, conflito, criminalidade.

Em trabalho anterior (ANONIMIZADO) discutimos a relação entre música, temporalidade e emoção que encontramos nos bailes da saudade, identificando seus elementos centrais. Remissivamente, julgamos importante referir a co-pertença entre a dimensão cênica e a dimensão musical presente nos bailes da saudade. Esta última refere-se ao padrão estético-musical, marcado pelos remakes remasterizados e/ou regravados, com apoio de inúmeros artifícios de opacidade sonora: sons incidentes, redução de fluxos e de canais, remasterizações, inclusões vocais e mixagens que retemporalizam essas canções, vestindo-as com roupagens que precisam sua condição temporal enquanto “passado”. Nessas remixagens também são recorrentes acréscimos de musicalidades próprias de épocas ainda anteriores, como da música das grandes orquestras, *crooners* e coros dos anos 1940 e 1950 e do pop-rock dos anos 1960.

Em relação à dimensão cênica dos bailes, é preciso referir, inicialmente, a maior variedade dos dispositivos de ambientação, em relação aos dispositivos estéticos-musicais. Fatores diversos impactam sobre essa diversidade, notadamente de ordem econômica, mas pode-se referi-los enquanto categorias, relacionadas à própria composição do espaço cênico onde acontecem as festas: a iluminação, a arrumação das mesas, o traje bem composto dos garçons e sobretudo a dança ali praticada – casais com movimentos precisos e bem ensaiados, reproduzindo os códigos das velhas danças de salão.

Os bailes da saudade impactam sobre a economia e sobre as práticas de sociabilidade de Belém. Costa (2006) define as festas de aparelhagem como um espaço de sociabilidade suburbana, na cidade, que agrega dezenas milhares de pessoas. Pesquisa da FGV de 2006 estima a realização de cerca de 400 festas de aparelhagem na região metropolitana de Belém a cada semana. Além disso, Costa (2006), dialogando com Magnani (1998), compreende que as festas de aparelhagem conformam circuitos, tramas culturais percorridas por indivíduos que conhecem seus códigos e que se inserem num contexto histórico.

De acordo com ANONIMIZADO, em sua estrutura, os bailes da saudade são repartidos em blocos musicais com apelo ora marcado por uma dimensão temporal ou geracional – canções das décadas de 1950, 1980, 1960, etc – ora por uma dimensão estilística, ou de gênero – lambada, zouk, cumbia, “discoteca” ou “música lenta” –

utilizando expressões próprias do espaço – por exemplo. Além disso, outra característica importante, desses bailes é

o fato de que apresentam uma variação rítmica importante em relação às festas de aparelhagem: a redução do pit, ou seja, a desaceleração da marcação tecno, dominante nestas festas e, assim, a tendência de recuperar a originalidade da música na sua marcação dançante (ANONIMIZADO)

Etnograficamente, pode-se compreender que os bailes da saudade são caracterizados por uma experiência festiva centrada na intimidade e na proximidade dos corpos. Lugar para se dançar “de rosto colado” – utilizando uma expressão comum nessas festas. Como diz Costa (2008), “dançar colado” significa acompanhar, com máxima proximidade, o parceiro de dança nos movimentos cadenciados que seguem o ritmo das emoções mobilizadas pela melodia e pelas letras das canções. A dança colada segue de forma sincrônica o desenrolar da sequência musical, caracteristicamente de canções românticas, nostálgicas, bem conhecidas e de sucesso já assegurado (COSTA, 2008).

Interessa-nos destacar e discutir, a respeito desse processo intersubjetivo, neste trabalho, uma condição que nos parece central para a compreensão dos bailes da saudade: o seu ethos nostálgico. E isso, especificamente, em relação ao que ele produz, como dispositivo de sensibilidade social, certo efeito de liminaridade. Para fazê-lo, como anunciamos acima, utilizamos da categoria – meramente analítica e surgida com uma perspectiva etnográfica – de *semiotical blues*, que se trata, efetivamente, de uma categoria que possibilita percebermos alguns dos elementos estruturantes da sensibilidade nostálgica, na sua forma local e a partir da percepção de que há toda uma intersubjetividade nostálgica, ou sebastianista, presente em Belém (ANONIMIZADO).

Essa temporalidade o artifício da sua temporalidade narrativa, ou melhor, a sua temporalidade como um artifício narrativo centrado na emoção. Utilizamos como referenciais centrais, na condução de nossa reflexão, o pensamento de Heidegger (2012) sobre a temporalidade cotidiana, o de Derrida (1972; 1994) sobre a questão da “metafísica da presença” e a perspectiva fenomenológica de Schutz (1967; 2012), na percepção das reservas de experiência e das estruturas de pertinência presentes nos processos intersubjetivos e que, assim, compõem a cultura.

Partindo de nossa experiência de campo, podemos dizer, ainda que de uma maneira generalista, que os indivíduos presentes de um baile da saudade participam e partilham de um mesmo “clima” e estão predispostos e encenar um certo roteiro prescrito de emotividade que, geralmente, tende a se referir, traduzir ou espelhar na ideia de “saudade”.

O *semiotical blues*, nossa categoria de abordagem do campo e de análise dos eventos aqui estudados, pode ser compreendido como um artifício da temporalidade nostálgica profundamente presente nos bailes da saudade mas, também, no tecido intersubjetivo da experiência histórica da cidade de Belém.

Por meio dele, percebemos a diferença entre uma saudade de primeiro nível – trata-se apenas de uma figura de sentidos, de uma imagem, sem nenhum predicativo qualitativo relacionado à qualidade, sinceridade, efetividade ou verdade – que seria uma saudade apenas sentida e uma saudade de segundo nível, encenada, teatralizada. No primeiro caso, a saudade se constitui como uma experiência de liminaridade: ela media afetos em relação a temporalidades passadas. No segundo caso, trata-se de uma vivência,

e não de uma experiência (BENJAMIN, 1983), no sentido em que, em vez de mediar afetos, ela agencia afetos. Neste caso não se tem a liminaridade, mas sim o liminóide (TURNER, 2012).

Em Benjamin (1983), a diferença entre experiência e vivência (*Erfahrung* e *Erlebniss*) equivale à diferença entre símbolo e alegoria: enquanto o símbolo perfaz um movimento pendular em direção de seu referente, representando-o, a alegoria se conforma como uma imagem convencionada, que, por assim dizer, gira em torno do próprio eixo.

Em Turner (2012), a liminaridade é compreendida a partir do seu sentido antropológico clássico (VAN GENNEP, 1971), como fronteira ultrapassada ou não, como trajeto interrompido ou não, como dinâmica dicotômica conformadora da relação entre a realidade e as suas variações, enquanto o liminóide significa uma performance, uma variação de sentidos, um acréscimo, muito comum nas culturas contemporâneas. Por exemplo, se a entrada na puberdade feminina enseja um rito, simbolizado na sociedade ocidental por uma festa de 15 anos, as extravagantes produções dessas festas já seriam um liminóide: algo que se distancia do rito, da referencialidade simbólica, para produzir-se alegoricamente, como excesso, performance e agenciamento de afetos.

Comprendemos que o rito, a instância de liminaridade, bem como o símbolo, antropológicamente, mediam afetos, enquanto que o excesso, o transbordamento do rito, o liminóide e a disposição alegórica, em vez de mediar, agenciam, os afetos.

Observando os bailes da saudade percebemos uma disposição alegórica e uma performatividade estruturantes. Não se trata de, simplesmente, recordar, lembrar e sentir a saudade, mas de provocar e encenar a percepção afetiva da saudade. E o semiotical blues, aqui, significa, justamente, esse processo liminóide e alegórico, marcado pelo agenciamento de temporalidades.

Pensâmo-lo, aqui, como uma mediação do tempo, ou da temporalidade. Uma mediação, um dispositivo de mediação. Observamos que, refletir sobre o conceito de mediação a partir da questão da temporalidade significa perceber que há sempre uma espécie de delay (VAN LOON, 1996, p. 62) entre todo acontecimento e a sua representação. Blattner (1992), com uma perspectiva antropológica, chama a essa fenômeno de empresentamento (*enpresenting*) do evento, algo que pode ser compreendido – e mediado – como uma retemporalização, necessária para falar de todo evento. Inclusive para referir os eventos que estão sendo imediatamente vivenciados. Nesse processo, traz-se para o presente, locus próprio a toda narração, em qualquer circunstância de fala, essencialmente, e independentemente da temporalidade descrita, alguma ideia temporalizada a respeito do passado.

Nesse contexto, pode-se dizer que nenhum evento é, se faz, se autoproduz, sem mediação (VAN LOON, 1996, p. 62) e que, portanto, entre o evento vivenciado e a sua representação há, necessariamente e naturalmente, uma distância mediada. Com feito, em nossa compreensão, trata-se do fato mais evidente e mais importante do fenômeno da mediação.

Essa questão é análoga ao problema da metafísica da presença em Derrida (1991), que significa a fusão entre verdade e aquilo que está tendo lugar no presente por meio de um conhecimento transcendental do evento.

Compreendemos, por meio da etnografia realizada, que, nos bailes da saudade experimenta-se, fundamentalmente, essa espécie de experiência de fusão: entre uma verdade, que no caso é a sensibilidade nostálgica e a vivência do presente, o baile, uma cena construída a partir do pressuposto de que é possível, por meio dessa experiência sensível, transcender o evento e reinventar o passado.

Assim procede o *semiotical blues*: por alegorese, como agoridade (*Jetztzeit*), presentidade (BENJAMIN, 1983), e como instantaneidade da evocação do passado sensível (*Augeblick*) (HEIDEGGER, 2012). Em todo caso, trata-se de uma dinâmica de presença por representação, dispositivo de sentir saudade que estabelece o parâmetro de intersubjetividade temporal que pode ser compreendido como “metafísica da presença” (DERRIDA, 1994): uma reflexividade fundamental, presente na metafísica ocidental, que refere a tradição de percepção do ser, ou da questão sobre o ser, que, como indicou Heidegger, consiste em pensar as dimensões ôntica e ontológica do ser como se fossem coincidentes. No pensamento derridiano, essa ilusão de coincidência leva à ilusão de simultaneidade entre a voz e o fenômeno (DERRIDA, 1994) – ou melhor, entre o acontecimento e a sua narração. No pensamento heideggeriano, essa ilusão se autoproduz entre uma vivência cotidiana e banal e uma transcendência para as questões ontológicas fundamentais. São dimensões efetivas, que compreendemos presentes em toda autoprodução de temporalidade, mas que, na percepção desses autores, embora lá se encontrem, não se materializam como compreensão do mundo da vida. Por essa razão, justamente, recorreremos a Schutz (2012), com sua sociologia compreensiva e fenomenológica, extremamente próxima aos procedimentos da etnografia interpretativa, para indagar a respeito do que, na experiência social da saudade sentida nos bailes da saudade, a saudade referencia, evoca e transparece.

Perfazendo o diálogo entre fenomenologia e etnografia, percebemos – e desejamos compreender – de que maneira, e por meio de que dispositivos e disposições de mediação, essas questões se produzem e reproduzem, intersubjetivamente, como vivência: como se passa da pura ontologia, que é objeto das preocupações de Heidegger e de Derrida, para a materialidade da experiência cultural. Van Loon (1996), Blattner (1992), Ramos Torre (2007) – com sua investigação empírica sobre as metáforas da temporalidade –, Crow e Allan (1995) – com sua teorização a respeito da temporalidade “comunal”, perfazem esse mesmo caminho.

Em nossa pesquisa, e com essa disposição, procuramos colocar a seguinte questão: a que se refere a “saudade” vivenciada nos bailes da saudade? Do que se tem saudade, especificamente, quando se sente saudade, num baile da saudade?

Do passado, evidentemente, tanto do passado “acontecido”, como os potenciais passados “inventados”, temporalizados e retemporalizados, que continuam e prolongam vivências e sensações de vivência. Em termos do um passado “acontecido”, a saudade evocada pelos participantes dos bailes sugere recordações sobre pessoas, acontecimentos, lugares e experiências. Recordações com carga afetiva importante, com destaque para relações amorosas, familiares e de amizade, bem como da partilha, com essas pessoas, de experiências associadas também a lugares e acontecimentos. Em termos de um passado “inventado”, a projeção se dá da mesma maneira, mas com variantes que, intuitivamente ou mesmo pragmaticamente, procuram evidenciar as possibilidades de intensificação ou de continuação dessas experiências “acontecidas”, como por exemplo projeções sobre o

que estaria fazendo, o que estaria dizendo ou como estaria dançando, agora, um parente já falecido, ou sobre que rumo teria tomado um flerte ou um romance do passado, caso prosseguido (ANONIMIZADO).

Nesse contexto, deve-se compreender a memória como produção seletiva da afetividade a respeito de eventos. Ela altera dimensões objetivas e intuitivas e, nesse diálogo, podemos destacar um elemento que nos parece fundamental: a sua dimensão intersubjetiva. Podemos entender, por tal, a própria experiência cultural, marcada por reservas de experiência socialmente partilhada e por meio das quais memórias e emoções individuais ganham densidade quando apoiadas nas experiências sensíveis do grupo. Essa dimensão intersubjetiva oferece, à memória individual, uma base densa de sentidos que podem ser explorados e apropriados nos processos de reconstrução narrativa ou idealizada de um determinado “passado”, ou de uma experiência no passado (ANONIMIZADO). Essa base densa de substratos culturais, intersubjetiva e disponível como um repositório de associações, traços (DERRIDA, 1980) e marcadores narrativos (*semiotical blues*) permite, aos indivíduos, e por meio da “memória”, a produção de reelaborações, redimensionamentos e reinterpretções da experiência e das emoções experimentadas.

Essa experiência conforma um ethos maior da cultura ocidental, mas ganha uma dimensão peculiar em certas subculturas. Costa (2008), por exemplo, observa que haveria um padrão cultural importante, na cultura lusitana, de valorização da saudade e de “reviver o passado”. Já observamos, em trabalhos anteriores, como esse padrão cultural nostálgico é particularmente importante na cidade de Belém (ANONIMIZADO), descrevendo o *semiotical blues* como um dispositivo de mediação temporal, ou de comunicação temporal, por meio do qual se projetam as possibilidades do passado no presente, produzindo estratégias de presentificação de vivências fictivas, fundamentais para a constituição de identidades e identificações (ANONIMIZADO).

O *semiotical blues*, esse dispositivo, ou tradição narrativa, de retemporalizar o passado, em nossa compreensão, se faz particularmente presente nos tecidos intersubjetivos da cidade de Belém. Podemos percebê-lo em processos e produtos narrativos os mais diversos da história amazônica, notadamente da história da Amazônia paraense. Referencia-o o processo de derrotas sucessivas e o percepto cristão, moral, da condenação irremediável, derrotista, de condenações irremediáveis. Trata-se de perceber a importância, na produção das sensibilidades contemporâneas, de uma história marcada por violência, pela exclusão, pelo distanciamento, pelo isolamento, por perdas, por impossibilidades e, talvez, sobretudo, por solidões. Evidentemente que essas experiências, esses perceptos, encontram-se presentes, de uma maneira generalista, em todo o mundo luso-brasileiro, mas eles ganham contornos peculiares no Grão-Pará, à medida em que associam-se às inúmeras derrotas históricas, econômicas e sociais vivenciadas nessa província que, apenas com muito custo e imaginação de seus tecidos intersubjetivos, acopla-se à sociedade nacional brasileira.

Em seu plano mais específico, o *semiotical blues* aqui tematizado faz transparecer o processo geral de liminaridade e, mais especificamente, de liminoide. A noção de *liminaridade* evoca os ritos de passagem e costumes de grupos tribais, estando fundamentada na obra de Van Gennep (1978), que busca compreendê-la por meio dos

ritos de passagem presentes em dinâmicas de mudança de *status* social em sociedades de pequena escala.

Tais ritos, ou rituais, possuiriam, ainda de acordo com o referencial antropológico clássico interposto por Van Gennep, três fases gerais, compreendidas como *separação*, *transição*, e *reagregação* do indivíduo ao corpo social. Evidentemente que os bailes da saudade não constituem ritos de passagem, mas acreditamos poder ver, neles, por meio de seus dispositivos de retemporalização, um processo de elaboração alegórica da transcorrência do tempo e das experiências sociais.

Nesse sentido, dialogamos com Turner (2012), em sua compreensão de que a maioria dos ritos presentes na contemporaneidade possuem uma forma processual de passagem. Trata-se de uma experiência social de passagem não consubstancializada como rito, mas que conserva, de alguma forma, uma memória alegórica do rito.

Turner (2012), compreendendo as liminaridades contemporâneas em sua disposição alegórica, observa que elas são marcadas pela inversão de papéis e pela recomposição da estrutura social, denominando, a essa experiência ritualística, como liminoide (do grego, *-oide*, modelo/forma/semelhança interpretada, decorrencial, de segundo grau, imperfeita).

Em nossa percepção, trata-se de uma dinâmica construída como perspectiva de barganha com a morte, com certa ideia de destino. Efetivamente, observamos uma série de tipificações (SCHUTZ, 1976) conformando sínteses biográficas presente na intersubjetividade que envolve os bailes da saudade.

Essas experiências produzem um ethos, supomos, presente longamente na história amazônica, que se manifesta por meio de códigos culturais específicos, topologias de representações sociais mais ou menos obscuras mas que se fazem presentes na experiência social amazônica e que denominamos *semiotical blues* (ANONIMIZADO).

O *semiotical blues* pode ser compreendido como um marcador intersubjetivo alegórico. Ele se faz pesado de impressões temporais e melancólicas, mas não conforma, propriamente, uma liminaridade. Por meio dele, os agentes sociais experimentam projeções de seus sentimentos de perda, derrota, solidão e violência sofrida, transmutando-os sob a forma de memória ou, mais especificamente, da saudade, mas não exatamente, uma transição. A saudade presente no *semiotical blues* é uma saudade tematizada, referida, mas não promove nenhuma superação. Ao contrário: move-a um desejo surdo, mas eficaz, de continuidade. De continuidade no estado de suspensão, de interjeição. Sua eficácia se faz presente por meio da reelaboração constante do mito da perda, mas não da superação da perda. Nessa medida, trata-se de uma eficácia alegórica, mas não simbólica (BENJAMIN, 1984).

Ademais, é preciso perceber o *semiotical blues* nos diversos níveis da vida cultural de Belém. Ele se dissemina, enquanto ethos melancólico e passadista, tanto na cultura de elite, nostálgica da sua “Era da Borracha” (ANONIMIZADO) e dos traumas de longa duração da razia social que foi a guerra civil conhecida como Cabanagem, em 1835-40, às culturas populares e periféricas, como no caso dos bailes da saudade.

Não obstante, é preciso compreender o *semiotical blues* na sua contiguidade e na sua continuidade, por meio da qual o passado não apenas é reinventado como, também o são as formas e os padrões de ter saudade e de sentir saudade.

A consequência disso é que o estilo “saudade”, nos bailes da saudade tematizados neste artigo, não se reduz à simples reprodução de sucessos de outras épocas, construindo processos de recriação desses sucessos, de transporte desses antigos sucessos para o tempo presente por meio de reinvenções rítmicas, de mixagens sonoras específicas e de introduções musicais dobradas, ampliadas, capazes de conferir à música, nas práticas locais de recepção estética, certa aura, ou certa espetacularização, que valoriza a ideia de resgate, patrimônio comum, marcação geracional, etc (ANONIMIZADO). A liminaridade compósita e alegórica dos bailes da saudade de Belém sugerem o liminoide e a vivência de afetos não apenas partilhados, mas socialmente, intersubjetivamente, elaborados.

## Referências

- BLATTNER, William D. Existential temporality in Being and Time (Why Heidegger is not a pragmatist). In: Hubert Dreyfuss & Harrison Hall (Eds.) **Heidegger: a critical reader**. Cambridge, Massachusetts: Basil, Blackwell, 1992, p. 99-129.
- COSTA, Antonio Maurício. **Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. Belém: Artimprensa, 2007.
- \_\_\_\_\_. Bailes da “saudade” e do “presente”: atualidades do circuito bregueiro de Belém do Pará. In: **Ponto Urbe – revista do núcleo de antropologia urbana da USP**. Ano 2, julho de 2008. Disponível em: <http://www.n-au.org/pontourbe03/mauriciocosta.html>. Acesso em 05 de junho de 2009.
- COSTA, Tony Leão da. **Brega paraense: indústria cultural e tradição na música popular do Norte do Brasil**. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011.
- CROW, G. P.; ALLAN, G. Community types, community typologies and community time. In: **Time & society**, vol. 4, no 147 (1995), p.147-166.
- DAMATTA, Roberto. O Ofício de Etnólogo, ou como Ter “Anthropological Blues”. In: NUNES, Edson de Oliveira (org.). **A Aventura Sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. p. 23-35.
- DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Paris: Minuit, 1967.
- \_\_\_\_\_. **A voz e o fenômeno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Campinas / Petrópolis: Unicamp/ Vozes, 2012.
- SCHUTZ, Alfred. Sobre fenomenologia e relações sociais. Petrópolis: Vozes; 2012.
- STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. In: **Cultural Studies**. V5. Inglaterra: Abingdon, 1991.
- TURNER, Victor. Liminal ao Liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. In: **Mediações, Revista de Ciências Sociais**. Londrina, v. 17 n.2, p. 214- 257, Jul./Dez. 2012.
- VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de passagem. Petrópolis: Vozes, 1978.
- VAN LOON, Jost. A cultural exploration of time. Some implications of temporality and mediation. In: **Time & Society**, vol 5, no. 1, p.61-84.