

## Música, temporalidade e emoção nos bailes da saudade de Belém, Pará, Brasil

Music, temporality and emotion at the *bailes da saudade* in Belém, Pará, Brazil

Fábio Fonseca de Castro

Recebido: 25.05.2020

Aceito: 01.06.2020

**Resumo:** O trabalho apresenta os resultados de uma etnografia realizada nos “bailes da saudade” de Belém, Pará, e busca discutir os artificios e dispositivos de produção da temporalidade na cultura urbana dessa cidade. 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” Schütz (1967; 2012), sobre os processos intersubjetivos que compõem a cultura. **Palavras-chave:** bailes da saudade, festa; saudade, temporalidade, emoção

**Abstract:** The work presents the results of ethnography carried out in the bailes da saudade (balls of nostalgia) in Belem, Para, Brazil, and seeks to discuss the artifices and dispositives for the production of temporality in the urban culture of that city. In 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” and Schütz (1967; 2012), about the intersubjective processes that make up culture.

**Keywords:** bailes da saudade, party, missing, temporality, emotion

### 1. Introdução

O trabalho aqui proposto apresenta os resultados de uma etnografia realizada nos “bailes da saudade” de Belém, Pará, e busca discutir os artificios e dispositivos de produção da temporalidade na cultura urbana dessa cidade. No horizonte dessa perspectiva, tenta-se compreender a relação entre música, temporalidade e emoção. Os referidos bailes são eventos comuns das periferias de Belém. Estima-se a realização de dezenas deles, na cidade, a cada fim de semana, conforme a época do ano. Caracterizam-se pela remasterização de músicas dos anos 1960 a 1990 e por modos peculiares de sociabilidade, bem como por um ethos e por uma sensibilidade nostálgica, estruturante dos tecidos intersubjetivos locais. Procuramos interpretar os dados etnográficos obtidos por meio de uma categoria, à qual chamamos *semiotical blues* – em diálogo com o tema bem conhecido do *anthropological blues* (DaMATTA, 1978) – categoria essa que permite perceber alguns dos elementos estruturantes presentes nessa sensibilidade nostálgica: 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 M. Heidegger (2012) sobre a temporalidade cotidiana, o de J. Derrida (1972; 1994) sobre a questão da “metafísica da presença” e a perspectiva fenomenológica de A. Schütz (1967; 2012), na percepção das reservas de experiência e das estruturas de pertinência presentes nos processos intersubjetivos e que, assim, compõem a cultura.

Os bailes da saudade atuais têm sua origem, em Belém, nos anos 1960. Nessa época alguns clubes populares, localizados em bairros periféricos e frequentados por uma população de baixa renda, começaram a promover festas dançantes que tinham como elemento central a repetição de sucessos antigos da cultura radiofônica local, um misto de música caribenha com boleros e samba-canção brasileiro rádio. Esses eventos constituíam uma nova roupagem para os bailes dançantes de clube, comuns na cidade desde os anos 1920.

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 a Pop Som e o Poderoso Rubi, acabaram por criar subunidades dedicadas a bailes da saudade. Cabe dizer que há 409 aparelhagens em funcionamento na Região Metropolitana de Belém, e cerca de 2 mil no estado do Pará e que essas empresas movimentam um mercado importante de bens culturais.

A relação entre música, temporalidade e emoção que encontramos nos bailes da saudade possui alguns elementos centrais, notadamente as canções, a razão de ser do baile, remakes remasterizados e/ou regravados com 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 dos pop-rock dos anos 1960.

Outros elementos, ou artifícios, completam esse ambiente, notadamente a composição cênica do espaço: 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 participantes, partilhando um mesmo “clima”, estão predispostos e encenar um certo roteiro prescrito de emoção e que se traduz pela palavra saudade.

Artifício da temporalidade nostálgica dos bailes da saudade, o *semiotical blues*, nossa categoria de abordagem do campo e de análise, pode ser pensado como uma mediação do tempo, ou da temporalidade. Pensar no 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. É o que Blattner (1992) chama de empresenteamento (*enpresenting*) do evento: a retemporalização necessária para falar de todo evento – mesmo os que estão sendo imediatamente vivenciados – por meio de um trazer-para-o-presente, próprio a toda narração, essencialmente e independentemente da temporalidade descrita. Nenhum evento é, se faz, se autoproduz, sem mediação (VAN LOON, 1996, p. 62), portanto, porque existe, naturalmente, essa distância entre o evento vivenciado e a sua representação.

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.

Nos bailes da saudade experimenta-se, justamente, penso, 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).

Ao empregar o conceito de “metafísica da presença”, Derrida está se referindo à flexibilidade fundamental da metafísica ocidental a respeito da questão sobre o ser, que, como

indicou Heidegger, consiste em pensar as dimensões ôntica e ontológica do ser como se fossem coincidentes. Porém, ele a desloca do plano mais filosófico do interesse de Heidegger, que se dá ao nível da pura ontologia, para o nível da cultura, ou melhor, do resultado dessa situação sobre a experiência cultural do ocidente. Em seus termos, 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. Tanto Blattner (1992) como Van Loon (1996), acima citados, partem dessa discussão. Igualmente o fazem Ramos Torre (2007), com sua investigação empírica sobre as metáforas da temporalidade e Crow e Allan (1995) com sua teorização a respeito da temporalidade “comunal”, para dar exemplos de como esse debate tem prosseguido.

## 2. História, contextos e percursos dos bailes da saudade

Os bailes da saudade possuem uma dupla filiação. Por um lado, eles são uma forma específica das “festas de aparelhagem” da cidade de Belém. Por outro, eles referenciam os bailes das décadas de 1930 a 1960, comuns nessa cidade e que constituíam espaços para uma cultura musical híbrida, marcada tanto pela música romântica latino-americana, do bolero ao samba-canção brasileiro, como pelos ritmos caribenhos mais dançantes, dentre os quais a cúmbia e o calypso. Essa dupla filiação produziu festas que, atualmente, ocorrem às dezenas, nas periferias de Belém, a cada semana, algumas com 8 mil participantes, e em torno das quais se movimenta uma economia específica, bem como diversas práticas sociais sensíveis, agregada em torno de tecidos intersubjetivos bem conhecidos na cidade.

O impacto da tradição dos bailes de clube de Belém, essa referência mais pretérita – embora não menos importante – dos atuais bailes da saudade, serão referidos mais à frente. Destacamos agora a filiação devida às festas de aparelhagem, mais imediatas e que dão forma e estrutura aos bailes aqui estudados.

As próprias aparelhagens, inclusive, têm nos bailes de clube uma referência central. Elas nasceram nas periferias de Belém entre os anos de 1940 e 1950, como estruturas simples e de caráter familiar, compostas por um projetor de som, também conhecido como “boca-de-ferro”, que era ligado a um ou dois toca-discos. Animavam eventos familiares e festas de rua, sendo conhecidas popularmente como *pickarpes* e, em seguida, à medida que se profissionalizavam, como *sonoros*. Nesse processo de sofisticação foram agregados, a elas, elementos técnicos e equipes especializadas foram sendo formadas.

Essa profissionalização ganhou forma específica no início dos anos 1980, impulsionada pela indústria fonográfica local e por sua difusão nas emissoras de rádio e televisão da cidade. Os eventos foram ganhando importância e, presentemente, movimento uma economia considerável. Estudo da Fundação Getúlio Vargas de 2006 apurou que, na região metropolitana de Belém são realizadas, a cada mês, um volume médio de 3.200 festas e 850 shows, que, se considerado o estado do Pará, aumentam para um volume médio de 4.298 festas e 1.697 shows (p. 9). Segundo dados da mesma pesquisa, o mercado de bandas e festas movimenta cerca de R\$ 3 milhões mensais, aos quais somam-se R\$ 3,5 milhões movimentados pelas bandas e cantores e mais R\$ 1,8 milhão mensais com a venda de CDs e DVDs. O volume de empregos produzido pelo circuito dessas festas também é considerável: as bandas empregam, diretamente, 1.639 pessoas e o mercado das aparelhagens emprega 4.053 pessoas. Não há dados a respeito da economia informal produzida em torno de todas essas festas, mas supõe-se, naturalmente, que ela é considerável. Embora desatualizados, pode-se sugerir uma progressão crescente desses valores, ainda que levando em conta as oscilações presentes da economia brasileira.

Juntamente com essa magnitude econômica, há que se considerar a magnitude cultural desses eventos festivos. Costa (2006) define as festas de aparelhagem como um espaço de sociabilidade suburbana de Belém. Em sua visão, seriam práticas culturais próprias da cidade

e ramificadas pelo interior do estado do Pará, relacionando práticas de lazer e estratégias econômicas (COSTA, 2006). Como diz esse autor, utilizando Magnani (1998), as festas de aparelhagem conformam circuitos, tramas culturais percorridas por indivíduos que conhecem seus códigos e que se inserem num contexto histórico.

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. Poderíamos dizer os bailes da saudade surgem nos anos 1990 e como uma reação estilística à tendência dominante, então, nas festas de aparelhagem, o tecnobrega.

Especifiquemos esse processo: Desde o início dos anos 1990 a cena musical da cidade se marcou pelo tecnobrega, uma das vertentes do brega paraense, fortemente influenciado pelos ritmos caribenhos, notadamente o calypso. Um marco desse processo foi a experimentação, consolidada em 1999, pelo músico Black Téo, do tecnobrega. Em suas bases, tratava-se de uma fusão entre o tradicional brega com 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 Téo e que pretendia uma “evolução” do brega-pop.

O impacto desse subgênero 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 dos bailes da saudade.

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, “o calhambeque da saudade”. A trajetória dessa aparelhagem inicia, como é tradição na cidade, de maneira amadora e despreziosa: nos anos 1940 o comerciante Zeno Fonseca, proprietário de uma fábrica de móveis no bairro da Matinha, que teve seu nome mudado para bairro de Fátima nos anos 1980, passou a colocar um aparelho de som na frente de seu estabelecimento comercial, com o objetivo de atrair fregueses. A iniciativa teve êxito e, gradualmente, o comerciante passou a ser contratado para levar sua pequena aparelhagem a festas privadas da periferia da cidade: aniversários, casamentos e mesmo gincanas de bairro, muito comuns, em Belém, entre os anos 1940 e 1960. Em 1945 essa atividade já aportava lucros interessantes, tornando-se uma fonte secundária de rendimento familiar e assim se constituiu o “Pickarpo Brasilândia”, anos depois convertido em “Sonoros Brasilândia” e, em 1978, em “Som Brasilândia”.

Aos poucos incrementou seu equipamento e constituiu um acervo musical, formado, hoje, por mais de 30 mil unidades de LPs (long plays), compactos e discos de 33 e 78 rotações. Um patrimônio que atravessou quase 80 anos de musicalidade, conservando uma memória importante das experiências sociais de gosto musical de diversas gerações de Belém. Tornou-se, por isso mesmo, uma das aparelhagens mais hábeis para a consubstancialização do padrão “saudade”, do pop-melody e dos próprios bailes da saudade. Com essas habilitações, em 2004, a empresa familiar criou sua ramificação de aparelhagem e inaugurou o “O Novo Brasilândia, O Calhambeque da Saudade”, equipamento-equipe respeitado e concorrido nos bailes da saudade da cidade e atualmente de propriedade do filho do fundador da empresa, Zenildo Fonseca.

Para se ter uma ideia da magnitude de um baile da saudade produzido pelo “Calhambeque da Saudade”, sobretudo quando comandados pelos DJs Zenildo Fonseca e Maizena, ícones populares de Belém, tem-se um consumo médio de cerca de 1.100 caixas de

cervejas por festas, 20 funcionários da equipe Brasilândia em atuação e cerca de 100 empregos indiretos gerados.

Trajetória semelhante foi a da aparelhagem Sonoro Diamante Negro, surgida na década de 1950, no bairro Marambaia, por iniciativa de Sebastião Nascimento, amador de música, que a fundou com equipamento primário - um alto-falante, uma tuita e um projetor, depois completado com um H-10, um cornetão e microfones, conforme depoimento em Nascimento (DRUSIAN, 2015). Nesse percurso, essa aparelhagem acabou se tornando um referencial no que tange à tecnologia e, com esse escopo, prestou serviço a diversos artistas que se apresentavam na capital paraense, dentre os quais Jerry Adriani e Reginaldo Rossi. Tornou-se, igualmente, um referencial de qualidade nos bailes da saudade, especializando-se neles e recebendo amplo reconhecimento social.

Também cabe destacar, em todo o processo de formação desse circuito musical, o papel das emissoras radiofônicas e da indústria fonográfica local. Dentre aquelas deve-se registrar, em primeiro lugar, que o brega, a jovem-guarda e a música romântica em geral – dos boleros ao samba-canção – tiveram um lugar de destaque nas emissoras radiofônicas desde os anos 1940, inclusive com programas de auditório com farta presença popular. Essa cultura radiofônica cresceu bastante a partir dos anos 1980, e o brega ganhou espaço considerável em diversas emissoras, bem como em emissões de televisão.

Por sua vez, a indústria fonográfica belenense surgiu com a empresa Rauland Ltda (ERLA), no ano de 1975, surgida como um estúdio de gravação e que passou a prensar LPs e singles de cantores locais já conhecidos dos bailes e festas, notadamente nos ritmos de carimbo, siriá e merengue. Nos anos 1980 essa empresa ganhou a concessão para operar a segunda emissora de rádio FM da cidade, a Rádio Rauland – momentos em que a cidade tinha outras quatro emissoras AM, a primeira delas, a Rádio Clube do Pará, fundada em 1924 – que se tornou célebre divulgadora do cancionário popular.

Em 1981 surgiu a Gravasom, segunda empresa fonográfica local, que logo tomou a dianteira do mercado, inclusiva por passar a se dedicar, também, à distribuição de discos. Essa empresa foi fundada pelo cantor de brega Carlos Santos, que logo se tornaria um comerciante importante do Pará, vice-governador e governador interino do estado. Ela tornou-se um dos sustentáculos do brega paraense, gravando e distribuindo o trabalho de cantores como Mauro Cotta, Luis Guilherme, Frankito Lopes, Teddy Max, Ivan Peter e Magno num momento em que reduplicavam, em número e em público, os bailes populares de "sonoros", que nesse começo dos anos 1980 passaram a ser identificados como bailes, ou festas, “de aparelhagem” (COSTA, 2008).

### **3. Estruturas e práticas de sensibilidade nos bailes da saudade**

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.

Outra característica importante 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. Algumas vezes os participantes utilizam esse termo, justamente, para descrever a diferença entre bailes da saudade e festas de aparelhagem: a tal “marcação dançante”, pautada pela desaceleração do pit, é um diferencial tão grande quanto a recuperação de músicas de outras épocas na caracterização dos 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 belenense são a Brasilândia (Calhambeque da Saudade), a Alvi-Azul, a Diamantina, do Pará.

Também é preciso observar que o dinâmico mercado belenense de CDs e DVDs oferece indícios do volume e da importância da “saudade” na cultura musical local. Um exemplo disso são os CDs lançados pela empresa Tetéia Produções, bem como os CDs lançados pelas próprias aparelhagens. Estudo da Fundação Getúlio Vargas de 2006 estima um volume mensal, de cerca de R\$ 1 milhão em vendas de CDs e de R\$ 745 mil em vendas de DVDs somente na cidade de Belém (FVG et al, p. 10), dados que mostram a magnitude dessa economia.

Atualmente, os bailes da saudade são espaços importantes de socialidade e diversão em Belém. Guerreiro e Silva (2006) estimam uma média de 8.000 pessoas por evento, nas casas de festa de grande porte, mas o que ressalta à primeira vista, não é, necessariamente, a sua dimensão, mas sim o padrão estético e as disposições éticas presentes.

Os bailes são caracterizados por uma experiência festiva centrada na intimidade e na proximidade dos corpos. Lugar para se dançar 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

“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).

É com essa perspectiva que a outra filiação dos bailes da saudade – efetivamente a mais pretérita –, havida com os antigos bailes de clube de Belém, desponta. Ressaltamos que as próprias festas de aparelhagem possuem relações íntimas com eles e, além disso, o fato de que elas ocorrem, privilegiadamente, nesses mesmos espaços – dentre os que chegaram a nossos dias. Porém, ressaltamos igualmente que os bailes da saudade dialogam com as saudades desses clubes e das práticas de convivialidade e de assistência social que estavam presentes neles.

Como se percebe, tanto as festas de aparelhagem como os bailes da saudade presentes no circuito das festas de aparelhagem, desvelam uma filiação comum em relação aos bailes de clube, que mencionamos acima. Com efeito, em seu conjunto, essas manifestações culturais perfazem um mesmo percurso histórico, um trajeto intersubjetivo de experiências sociais sensíveis e coletivas.

Os bailes da saudade, assim, também provêm dessas experiências culturais muito comuns na cultura belenense das décadas de 1930 a 1960. Essas experiências se colocam, intersubjetivamente, como um entrecruzamento de práticas e de sensibilidades. Silva (1992, p. 27-29), discutindo os processos da cultura musical brega no Pará, discute a influência, sobre ela, do bolero e da “cultura de bordel”. Seriam muitas as similaridades temáticas entre o bolero e o brega: o sentimentalismo, a traição amorosa e o sofrimento amoroso, todas elas presentes na “cultura do bordel”. Cabendo ressaltar o fato, culturalmente decisivo na

formação das sensibilidades belenenses do século XX, que é a recepção radiofônica de emissões caribenhas, marcadas pelo bolero, pela cúmbia e pelo calypso que embala essa disposição, incidindo de maneira decisiva sobre a referida “cultura de bordel” e, também, sobre as práticas festivas dos inumeráveis clubes suburbanos da cidade, que, entre os anos 1930 e 1960, se contavam às dezenas e que ainda são inúmeros, todos eles promovendo festas dançantes nas quais o gosto musical alterava os sons caribenhos com o samba-canção brasileiro e, mais tarde, com a jovem-guarda e o brega.

A respeito desses clubes suburbanos, pode-se dizer que, eles próprios, se dividiam em duas grandes categorias: os beneficentes, que atuavam mais centralmente como clubes de bairros, de pendor familiar e dotados de salões, nos quais se realizavam também festas familiares dos associados e, por outro lado, aqueles clubes voltados à dança, que Costa (2008) identifica como gafieiras, nos quais a “cultura de bordel” – evidentemente também presentes nos lupanares, casas de prostituição – se fazia presente.

Dentre os clubes beneficentes de bairro, podemos citar, no bairro de Canudos, o “Bangú”; em São Brás, o “Clube dos Ferroviários”; na Cremação, o “Dancing”, o “Beira-Mar”, o “Norte-Brasileiro”, o “Esporte Club”, o “Caixa” e o clube dos “Servidores Públicos Municipais”; no Guamá, o “Estrela do Norte”, o clube dos “Carroceiros”, o “Milionário”, o “11 Bandeirinhas”, o “Paraense Esporte Club”, o “Asa Branca” e o “20 de Março”; em Icoaracy, o “Impala”, o “Itamaraty”, o “Santa Rosa”, o “Cruzeiro”, o “Olaria Esporte Clube” e o “Pinheirense Esporte Clube”; no Jurunas, o “São Miguel”, a escola da de samba “Rancho Não Posso de Amofiná”.

Já dentre os clubes de dança, foram famosos o “Boêmios da Campina”, transformado posteriormente em escola de samba, situado no bairro da Campina; o “Quinze de Novembro”, o “Juventus” e o “Pedreirense”, localizados no bairro da Pedreira; o “Estrela do Norte”, no bairro do Guamá; o “Imperial”, no Jurunas; o “Shangri-lá” e o mítico “Palácio dos Bares”, na Côndor.

A referida atmosfera romântica, com ou sem o pendor da “cultura de bordel”, estavam presentes nesses clubes, perfazendo uma atmosfera que também prosseguiu nas pickarpes e nos sonoros antes de alcançar os atuais bailes da saudade.

#### **4. Fenomenologia da experiência sensível nos bailes da saudade**

A que se refere a “saudade” vivenciada nos bailes da saudade? Do que se tem saudade, especificamente? Do passado, evidentemente, tanto do passado “acontecido”, como os potenciais passados “inventados” que o continuam e prolongam. Em termos de 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.

A memória, bem sabemos, é uma produção seletiva dos 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. 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 reinterpretações da experiência e das emoções experimentadas.

Como já observou Costa (2008), há um padrão cultural importante, na cultura lusitana, de valorização da saudade e de “reviver o passado”. Já observamos, em trabalho anterior, como esse padrão cultural nostálgico é particularmente importante na cidade de Belém (CASTRO, 2010). Especificamente, trata-se formas de projetar as possibilidades do passado no presente, produzindo estratégias de presentificação de vivências fictivas. Costa menciona esse processo, buscando compreender os bailes da saudade, com celebrações, celebrações do passado no presente:

A saudade do baile da saudade é um objeto de desejo, que poderá ser satisfeito durante a ocorrência do evento festivo e pelo possível sucesso de sua busca de emular as formas festivas do “passado”. Este último, da mesma forma, deve ser compreendido nestas realidades festivas de modo também muito particular (COSTA, 2008, p. 7).

Efetivamente, Costa (2008) explora a dimensão política presente na prática de evocar o passado construindo, por meio dele, uma oposição ao presente:

O “passado”, neste caso, é o não-presente, isto é, a festa caracterizada por uma dinâmica diferente e muitas vezes oposta às festas de tecnobrega, emergentes a partir dos anos 2000. O reviver do “passado” nos bailes da saudade tornou-se, então, uma estratégia de encaixar gostos musicais, público apreciador específico e ritmos dançantes alternativos (merengue, bolero, etc.) legitimados por sua antiguidade, no campo das opções festivas do amplo circuito das festas de brega, já consolidado em toda a dimensão da cidade e se estendendo, em alguns casos, para fora dela (COSTA, 2008, p. 7).

Refere-se esse autor, aqui, ao processo de reivindicar e constituir um padrão de festas de aparelhagem alternativo, mais adequado às expectativas de um público que historicamente tecno-brega e de suas condições massivas.

Em nossa opinião, trata-se de um fenômeno mais amplo, que se insere, para além dessa disputa de espaço – uma disputa com uma dimensão estética central – com a qual concordamos, mas que nos parece insuficiente para explicar o processo em questão – numa cena intersubjetiva histórica e de longa duração, demarcada pela importância do culto melancólico do passado, tradicional na cultura lusitana, na experiência sociocultural amazônica e, particularmente, belemense.

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.

Creio que podemos encontrar parte das origens desses sentimentos na própria história da Amazônia, uma história de derrotas sucessivas e de perceptos de condenações irremediáveis. Uma história marcada por violência, exclusão, distanciamento, perdas, de impossibilidades e solidão – experiências de certo não incomuns a todo o mundo luso-brasileiro, mas que ganham contornos peculiares na Amazônia, associando-se às inúmeras derrotas históricas, econômicas e sociais – como o ciclo pombalino, o ciclo da borracha e as guerras civis da primeira metade do século XIX.



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* (CASTRO, 2010; CASTRO, 2016)

O *semiotical blues* pode ser compreendido como um marcador intersubjetivo carregado de impressões temporais e melancólicas. 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.

Trata-se de uma experiência social, intersubjetiva, e não de algo isolado ou meramente subjetivo. O ethos melancólico e passadista se Belém está disseminado em vários níveis da vida social da cidade: da cultura de elite, nostálgica da sua “Era da Borracha” e dos traumas de longa duração da razia social que foi a Cabanagem, em 1835-40, às culturas populares e periféricas, como no caso dos bailes da saudade.

Porém, esse processo intersubjetivo, com seus *semiotical blues*, não deixa de ser, também, uma experiência social diversificada e criativa, por meio da qual não apenas o passado é reinventado como, também, as formas de ter saudade, os padrões de sentir saudade, também o são.

Assim é importante perceber que o estilo “saudade” 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.

Muitos identificam essas reinvenções rítmicas como um novo estilo musical, batizado e amplamente reconhecido, na cultura belemense, como pop-melody, popularizado na segunda metade dos anos 2000-2010 e ainda central na cultura musical da cidade. É importante observar que o pop-melody surge de estratégias de remasterização de antigas canções produzidas para os bailes da saudade mas acaba se convertendo num estilo próprio, de modo que várias canções contemporâneas passem a ser produzidas no “estilo pop-melody” – ou seja, um estilo de masterização, surgido no bailes da saudade, acaba por se converter num estilo propriamente musical do brega-pop paraense, passando a fundamentar variações rítmicas contemporâneas.

Esse contemporâneo pautado pela experiência temporal da saudade, pensamos, é uma elaboração cultural carregada do *semiotical blues* que demarca as formas musicais locais. Trata-se de um indício maior da presença de uma cultura musical nostálgica nas práticas de socialidade das periferias de Belém e um indício importante desse fato é que o pop-melody se constituiu como o sub-gênero do brega-pop paraense mais executado nos – muitos – programas de rádio de Belém dedicados a esse tipo de música.

Seja qual for a motivação para os bailes saudade belemenses – a necessidade de abrir espaços alternativos ao Techno-brega ou o ethos nostálgico da “cidade sebastiana”, com seus *semiotical blues* – concordamos com Costa em relação à sua discussão sobre a reinvenção do passado produzida pelos bailes da saudade. Como diz esse pesquisador,

Podemos dizer, então, que a emergência dos bailes da saudade não corresponde, unicamente, à permanência ou reedição das festas das pickarpes e sonoros dos anos 1950 e 1960 mas, também, a uma recriação do sentido e da forma de organização de bailes dançantes populares no século XXI. (COSTA, 2009, §11).

O padrão de “recriação” do passado produzido no contexto dos bailes da saudade, no entanto, também se associa aos padrões midiáticos amplamente presentes na sociedade

globalizada contemporânea. Esses padrões, por certo estabelecidos pela indústria cultural, ampliam-se, presentemente, por meio das redes sociotécnicas possibilitadas pelas tecnologias e por seus usos, notadamente através das redes sociais digitais.

### Referências

BASTOS, Iris de Fátima Guerreiro; MELO, Leylla Raissa Sampaio; MAUÉS, Juliana Pinheiro MAUÉS; CRUZ, Rodrigo Rodrigues da; SILVA, Shamara Christian Alves Frago. **A resistência pela memória Um estudo do grupo cultural constituído por frequentadores de Bailes da Saudade em Belém.** In: **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.**

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.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **A cidade sebastiana. Era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade.** Belém: Edições do Autor, 2010.

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, Grahame P. & ALLAN, Graham. 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.

GUERREIRO, Alan & SILVA, Fabrício. **O Baile da Saudade: o movimento saudade em Belém do Pará.** Monografia (Graduação em História) Belém: Esmac, 2006.

MAIA, Mauro Celso. **Música e Sociedade: a performance midiática do tecnobrega de Belém do Pará.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Belém: UFPA, 2008.

DRUSIAN, Deyvis. A história da aparelhagem de som que embalou os Bailes da Saudade de Belém, 2015. <http://moozyca.com/artigo/a-historia-da-aparelhagem-de-som-que-embalou-os-bailes-da-saudade-de-belem> (Acesso em 10.10.2019).

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Os meios de comunicação e as políticas de memória e esquecimento. In: Eduardo Granja Coutinho; João Freire Filho; Raquel Paiva. (Org.). **Mídia e poder: ideologia, discurso e subjetividade.** Rio de Janeiro: Mauad, 2008, p.187-203.

SILVA, José Maria da. **Na Periferia do Sucesso – um estudo sobre as condições de produção e significação da cultura musical brega.** Dissertação (Mestrado em Comunicação) Brasília-DF: UNB, 1992.

VAN LOON, Jost. A cultural exploration of time. Some implications of temporality and mediation. In: **Time & Society**, vol 5, no. 1, p.61-84.

