

Fábio Fonseca de Castro
Universidade Federal do Pará
– UFPA
Email:
fabio.fonsecadecastro@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob uma
licença [Creative Commons Attribution
4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):
Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

Temporalidades liminares e liminoides: Música e semiotical blues nos bailes da saudade de Belém

*Liminar and liminoid temporalities:
Music and semiotical blues in the longging
balls of Belém*

*Temporalités liminales et liminoïdes:
Musique et semiotical blues aux bals de la
saudade de Belém*

CASTRO, F. Temporalidades liminares e liminoides: música e semiotical blues nos bailes da saudade de Belém. Revista Eco-Pós, v.25, n.3, p. 295-317, 2022. DOI: 10.29146/eco-ps.v25i3.27500

RESUMO

O artigo reflete sobre as sensibilidades musicais presentes nos tradicionais “bailes da saudade” de Belém, Pará. Partido de dados produzidos por uma etnografia com sete meses de duração, procura-se discutir um dos aspectos centrais dessas sensibilidades: a sua disposição temporal. Relaciona-se etno-grafia e fenomenologia na compreensão dos fenômenos culturais relacionados a essa sensibilidade, identificando seus componentes nostálgicos por meio de uma categoria analítica: o semiótica blues. Parte-se do debate de Turner (2012) sobre liminaridades e liminoides para refletir sobre a relação entre música, temporalidade e emoção. Nesse trajeto recorre-se também Schutz (1967; 2012), utilizando-o para refletir a respeito dos processos intersubjetivos que compõem a cultura.

PALAVRAS-CHAVE: *Bailes da saudade; Festa; Saudade; Temporalidade; Emoção.*

ABSTRACT

The article reflects on the musical sensitivities present in the traditional “bailes da saudade” in Belém, Pará. Based on data produced by an ethnography lasting seven months, we seek to discuss one of the central aspects of these sensitivities: their temporal disposition. Using ethnography and phenomenology to understand the cultural phenomena related to this sensitivity, we identify its nostalgic components through an analytical category, the semiótica blues. We start from the debate of Turner (2012) on liminalities and liminoid store flecton the relationship between music, temporality and emotion. In this path, Schutz (1967; 2012) is also used, using it to reflect on the intersubjective processes that make up culture.

KEYWORDS: *Bailes da saudade; Party; Nostalgia; Temporality; Emotion.*

RÉSUMÉ

L'article réfléchit sur les sensibilités musicales présentes dans les traditionnelles «bailes da saudade» à Belém, Pará. Sur la base des données produites par une ethnographie de sept mois, nous cherchons à discuter l'un des aspects centraux de ces sensibilités: leur disposition temporelle. On utilise l'ethnographie et la phénoménologie pour comprendre des phénomènes culturels liés à cette sensibilité, identifiant ses composantes nostalgiques à travers une catégorie analytique à laquelle nous appelons le blues sémiotique. On part du débat de Turner (2012) sur les liminalités et les liminoïdes pour réfléchir sur la relation entre musique, temporalité et émotion. Dans cette voie, on utilise aussi les réflexions de Schutz (1967; 2012) sur les processus intersubjectifs qui composent la culture.

MOTS-CLÉS: *Bailes da saudade; Fête; Nostalgie; Temporalité; Émotion.*

Submetido em 25 de Maio de 2020

Aceito em 19 de Janeiro de 2022

Introdução

Procuramos discutir, neste artigo, alguns aspectos das formas sociais sensíveis presentes no universo dos bailes da saudade da cidade de Belém, Estado do Pará. Os dados foram obtidos por meio de pesquisa etnográfica e em diálogo com uma produção científica que, seja explorando o circuito das festas de aparelhagem (Costa, 2006; 2007; Maia, 2008; Lima; Chagas, 2019), seja discutindo a música brega paraense (Costa, 2001; Amaral, 2009; 2018; Silva, 2009), convergem para a identificação de um espaço que produz formas sociais sensíveis importantes na caracterização da cultura musical dessa cidade.

Dois elementos nos parecem centrais nesses bailes: sua sensibilidade nostálgica e certo padrão peculiar de sociabilidade. Essa sensibilidade resulta de uma experiência festiva centrada na releitura e na remasterização de sucessos musicais de décadas anteriores. Por sua vez, o referido padrão de sociabilidade deriva de uma cultura de intimidade e proximidade dos corpos, ali presente. Lugar para se dançar “de rosto colado” – utilizando uma expressão comum nessas festas – os bailes mobilizam emoções que envolvem nostalgia, dança e música. Como diz Costa (2008), “dançar colado” significa acompanhar, com máxima proximidade, o parceiro de dança nos movimentos cadenciados que seguem o ritmo das emoções evocadas 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).

Pretendemos discutir esse processo intersubjetivo, neste trabalho, destacando 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. Nossa 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 oposição entre liminar e liminoide (do grego, *-oide*, modelo/forma/semelhança interpretada, decorrencial, imperfeita) em Turner (2012), diz respeito à produção simbólica das rupturas e fragmentações temporais, circunstanciais e afetivas experimentadas na vida social. Se o tema da liminaridade obedece a um percurso clássico na antropologia (Van Gennep, 1978,

constituindo-se como um evento ou experiência de ruptura presente nas sociedades tradicionais ou de pequena escala, o liminoide, para Turner, constitui a experiência simbólica mais comum das sociedades contemporâneas. Evitamos lidar com uma diferenciação rígida entre essas categorias, compreendendo que há liminaridades importantes nas sociedades contemporâneas, bem como há liminoides em sociedades tradicionais, mas consideramos oportuno fazê-las dialogar com a distinção feita por Benjamin (1983) entre símbolo e alegoria para interpretar alguns paradoxos percebidos em nosso campo. Com efeito, enquanto os processos da liminaridade parecem constituir-se simbolicamente, como tematizado tanto por Van Gennep e por Turner como também por outros autores que refletem sobre essa questão – Douglas (1966; 1984); Taylor (1989); Levi-Strauss (1996); Elsbree (1991); Thomassen (2009); Szokolczai (2009), – os processos do liminoide dialogam com aquilo a que Benjamin (1983) compreende como alegoria, ou experiência vivencial, caracterizada por uma desconexão simbólica que, embora não seja parcial, provisória e nem secundária, se caracteriza por uma descontinuidade com as referências que fundamentaram a ruptura, ou cisão, que produzem a liminaridade. Da mesma maneira, pensamos que os processos do liminoide evocam, também, a discussão de Heidegger (2012) sobre a temporalidade cotidiana, a de Derrida (1972; 1994) sobre a “metafísica da presença” e a perspectiva fenomenológica de Schutz (1973; 2012), na percepção das reservas de experiência e das estruturas de pertinência presentes nos processos intersubjetivos e que, assim, compõem a cultura. Não se trata, pois, de dizer que o liminoide possui menor força, impacto ou valor, em relação à liminaridade, mas, simplesmente, de perceber a sua constituição alegórica e cotidiana.

A partir dessa reflexão de Turner (2012) sobre a liminaridade e sua forma mais contemporânea, os liminoides, buscamos explorar, etnograficamente, os bailes da saudade por meio de quatro elementos: alegoria, artifício, dispositivo e limem. Embora destaques a dimensão alegórica dos bailes, neste artigo, os demais também compõem nosso escopo analítico e, efetivamente, conformam dinâmicas que surgem da alegoria e/ou dialogam com ela.

Partindo do conceito benjaminiano de alegoria, entendemos, por artifício, a consequência desse processo alegórico: os bailes da saudade constroem um passado centrado no presente, o que produz um passado com referências vagas, ou aquilo a que compreendíamos como sensações de passado. Os artifícios são os instrumentos, os mecanismos, os truques que

valorizam, intensificam essa experiência de passado, produzindo o ambiente nostálgico: os elementos cênicos, de iluminação, os efeitos sonoros, vestimentas, discursos, movimentos de anca etc. Já por dispositivo, identificamos, nos bailes da saudade, os mecanismos capazes de acionar uma determinada ação nostálgica. Podem ser os artifícios, quando eles produzem esse efeito, mas também a mídia de divulgação dos bailes, com sua gramática própria, os diálogos entre seus partícipes, a troca de experiências, as racionalizações das sensações, a maturação das sensibilidades coletivas... Compreendemos o quanto é rico o conceito de dispositivo no debate intelectual contemporâneo, mas utilizamos o termo, aqui, com o sentido de *gatilho* da experiência. Por fim, por limem, referimos os marcadores de fronteiras presentes na cultura dos bailes da saudade. Os mais comuns, a nosso ver, são os marcadores de fronteiras temporais e de gêneros musicais. Todo o baile produz essas experiências de fronteira, necessárias para a produção da sensação de travessia de épocas – em direção ao passado – e de gênero musical, em direção à fusão de sensibilidades, expressa na releitura dos sucessos de antigamente pelas sensibilidades atuais, com o techno, o melody, o merengue e o zouk.

Nos bailes da saudade a saudade, muitas vezes, não tem um objeto de referência ou transferência, restando como uma sensação muitas vezes vaga, mas que é encenada, é vivenciada, valendo por si mesma e prescindindo de explicações ou justificativas sobre o passado. Nessa disposição alegórica, as epocalidades musicais se superpõem, valorizando a ideia de presente, de momento, e submetendo a ela a ideia de passado. É nesse aspecto que se tornam úteis as noções de temporalidade cotidiana (Heidegger, 2012) e de “metafísica da presença” (Derrida, 1972; 1994). São reflexões que ajudam a compreender a superposição epocal que caracteriza os bailes da saudade e, assim, a sua liminaridade alegórica. A perspectiva fenomenológica de Schutz (1967; 2012), por sua vez, auxilia na compreensão da própria memória social afetiva, que pode ser pensada em termos de reservas de experiência e de estruturas de pertinência, o que ajuda a entender os artifícios e dispositivos presentes nos bailes da saudade.

O campo da pesquisa ocorreu em duas etapas, a primeira entre junho e dezembro de 2016 e a segunda entre outubro de 2017 e abril de 2018. Na primeira etapa procuramos conhecer a maior variedade possível de bailes e, na segunda, concentramos essa observação em três bailes que se produziam sistematicamente, em três pontos diferentes de Belém, com perfil

sociodemográfico distinto e que conservam as características centrais dos eventos estudados. Esses bailes, realizados em espaços dos bairros da Pedreira, do Jurunas e do Arsenal, constituíam atividades semanais ou quinzenais – sua frequência variava conforme diferentes épocas do ano. A escolha desses bailes deveu-se aos diferentes planos de demografia social que tendia a caracterizar seus frequentadores. Assim, o baile pesquisado no bairro do Jurunas se constituía como um evento frequentado por indivíduos que, em sua maioria, poderiam ser incluídos nas faixas socioeconômicas compreendidas pela Fundação Getúlio Vargas (2020) como E e D – ou seja, com renda familiar de até R\$ 2.004,00 mensais; o baile sediado no bairro da Pedreira o seria na extensa faixa C – renda família entre aquele valor e R\$ 8.640 – e o baile sediado no bairro do Arsenal o seria nas faixas B e A – a renda familiar superior a este último valor. Evidentemente esses recortes não são estanques e há uma interpenetração desses públicos, certamente facilitada pela cultura própria dos eventos, com suas sensibilidades musicais e suas práticas de socialidade.

Uma descrição etnográfica mais densa desses eventos estará presente em artigo posterior – de caráter mais acentuadamente antropológico, posto que, neste trabalho, buscamos uma centralidade nas reflexões dos fenômenos culturais-comunicacionais – mas consideramos importante referir seus espaços para informar a materialidade do campo, num plano, e para, considerando a sua diversidade, explicitar a generalidade da experiência social aqui tematizada. Importante, igualmente, é referir que os bailes da saudade constituem uma forma social compósita, com certa diversidade de cenas sociais agrupadas no mesmo evento, com grande diversidade de faixa-etária e de inserção dos partícipes no plano social.

Igualmente importante é precisar que “bailes da saudade” são uma categoria nativa e que, por isso mesmo, se modifica, transita no espaço interpretativo/auto-interpretativo. As pessoas reivindicam e utilizam o termo livremente e de maneira expandida, e justamente por isso, como pesquisador, evito impor categorizações. A categorização etária, geracional ou mesmo estética certamente ajudaria a definir melhor o objeto, mas eu prefiro escutar o que as pessoas estão chamando de baile da saudade, ainda que isso produza ambiguidades. Isso produz desafios de compreensão, é claro, mas a batalha nativa pela enunciação é, talvez, uma das questões mais interessantes desses bailes. Assim, pode-se falar em “momento saudade” dentro de uma festa de

aparelhagem ou de “espaço merengue”, dentro de um baile da saudade, numa dinâmica de reorganização permanente das perspectivas simbólicas.

Observando esses bailes em sua materialidade, com suas sequências, ritos, estrutura e conflito (Turner, 2012) percebe-se uma forma compósita e diversa. Na cultura urbana de Belém, eles conformam um evento reconhecido, principalmente, por seu padrão de remasterização de sucessos antigos e por suas práticas de sociabilidade. Nessa conjuntura entre técnica musical e dinâmica associativa, percebe-se 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*. Certamente poderíamos utilizar a palavra *pathos*, para assinalar essas sensibilidades, o que seria um caminho mais evidente – posto que se trata de sensibilidades – mas o termo *ethos* remete ao debate sobre a reflexividade a respeito da experiência, inclusive da experiência social sensível.

Com efeito, 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 (Castro, 2015; 2010), 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.

Para DaMatta (1978) o blues antropológico seria um dispositivo de interpretação por meio do qual o antropólogo opera a escrita da sua pesquisa. Ele ocorre num ambiente distante do campo, quando, retomando seus diários, notas e dados de pesquisa, ele permite a entrada de sua própria subjetividade na análise que está produzindo. Um processo de elaboração da escrita etnográfica que destaca, centralmente, a importância e o reconhecimento dos aspectos interpretativos e subjetivos do ofício de antropólogo. Quando utilizamos *semiotical blues* não estamos buscando trazer o conceito de DaMatta para a comunicação – e muito menos para a semiótica –, simplesmente, mas perceber que, na perspectiva interdisciplinar que adotamos, que é a perspectiva de um comunicólogo que também é antropólogo, torna-se importante perceber que os aspectos interpretativos da observação se produzem, também, no diálogos com os

interagentes, durante o campo, e não apenas no pesquisador, mas nos sujeitos pesquisados. A base dessa compreensão está na noção de semiótica de Geertz (2008), que não se refere à “semiótica”, propriamente dita, em nenhuma de suas formas científicas, mas sim ao processo de interpretação produzido permanentemente na vida social e particularmente motivado, ativado, pelo pesquisador, quando prospecciona as densidades da cultura no seu diálogo com seus interagentes.

Haveria uma forma social nostálgica – *semiotical blues* – um blues auto-interpretativo, que é preenchido, em diferentes épocas e campos da vida social por diferentes conteúdos: a melancolia a respeito da “Era da Borracha”; de uma Amazônia ainda “virgem”; do velho “Estado” do Grão-Pará ou das musicalidades associadas aos bailes de orquestra e beneficentes e suas variações. Dessa maneira, *semiotical blues* conforma um dispositivo conceitual de aporte para a interpretação dessa forma social, identificada nos dados etnográficos da pesquisa, e de seus conteúdos, marcados por um *ethos* definido pelos interlocutores como “clima” (uma ambiência), marcada por uma sensibilidade nostálgica.

1. Contextos

Como nos propomos a discutir uma experiência social sensível centrada numa dada temporalidade, torna-se imprescindível agregar elementos do seu contexto histórico, da sua formação econômica e social. Trata-se de indagar a respeito das referências culturais temporalizadas pelos bailes da saudade. Para fazê-lo buscamos resgatar, sinteticamente, seu processo de constituição como experiência social.

Os bailes da saudade possuem uma dupla filiação, ou melhor, uma origem complementar. Por um lado, vêm 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, vêm 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. As orquestras tocavam nos “bailes de clube”, que tinham lugar nos “clubes beneficentes”, ou, simplesmente, clubes¹. “Clubos 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 deixa 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”

¹Esclarecemos, 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.

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.

Como dissemos, todas essas são figuras complementares e perfazem uma mesma cena musical de longa duração, cabendo observar que, se partimos da noção de “cena musical” de Straw (1991), que se refere a uma cena temporalmente específica, marcada por uma perspectiva geracional, estamos, aqui, buscando estabelecer relações temporais que envolvem uma perspectiva transgeracional, envolvendo cenas que, embora evidentemente possuam grandes diferenças contextuais entre si, possuem, também, elementos em comum. Assim, as interseções entre os bailes mais antigos e os bailes da saudade atuais conformam uma experiência social, constituindo-se como um fio condutor que permite refletir a respeito das sensibilidades pensadas neste artigo. A longa duração dessa cena cultural, ou a interseção existente entre cenas musicais diferentes, é, justamente, o que permite pensar a experiência social sensível de liminaridade e o espírito nostálgico presente nos atuais bailes da saudade.

Dessa maneira, 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 samba-canção num espaço social e cultural marcado, principalmente, pelos ritmos caribenhos – 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, mas os contornos que ele tomou em Belém nos parece marcados por uma polarização maior, talvez porque seja um processo que 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 – como anteriormente a conceituamos – 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 subgênero, ou seja, uma variante no modelo dominante 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 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. O gênero brega, no Pará, tem sido bem estudado, dentre outros, por Costa (2007), Maia (2008), Lima (2010), Lima e Chagas (2019) e Amaral (2018). Dessa densidade de pesquisas compreendemos que as aparelhagens nasceram nas periferias de Belém entre os anos de 1940 e 1950, como estruturas simples, destinadas a 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 (Costa, 2008; Amaral, 2009; Silva, 2009; Costa, 2012). Em seus primórdios, eram compostas por um projetor de som, também conhecido como “boca-de-ferro”, ligado a um ou dois toca-discos. Essa estrutura era conhecida, 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 bregacalypso, ou, ainda, de brega-caribe, esse tecnobrega, ganhou imenso destaque no ano de 2002, com o primeiro CD da banda Fruto Sensual, produzido por Luís Nascimento com supervisão de Black Téó 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 fazendo oposição a tradicional cultura do “dançar agarradinho”, o que, por meio de um processo lento, acabou por provocar o revival, híbrido, que associava a cultura 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 subgênero “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. Citamo-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 subgênero “saudade”.

Cabe dizer que, de acordo com dados do Departamento de Segurança Pública de Belém de 2019, 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.

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 – reflexão que parte da percepção de Costa (2006) sobre a “festa dentro da festa”. 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.

2. Análise

Em trabalhos anteriores (Castro, 2020; Costa; Castro; Castro, 2021) discutimos a relação entre música, temporalidade e emoção que encontramos nos bailes da saudade, identificando seus elementos centrais. De forma remissiva, julgamos importante referir o co-pertencimento 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.

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, cúmbia, “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 (Castro, 2015: p. 115).

Trata-se, aqui, da referida experiência festiva marcada por uma sensação de intimidade e de proximidade dos corpos, por meio da qual a dança segue de forma sincrônica o desenrolar da sequência musical.

Buscando compreender o *ethos* nostálgico presente nessas interações e, particularmente, seus efeitos de liminaridade, como anunciamos anteriormente, utilizamos da categoria – meramente analítica e surgida com uma perspectiva etnográfica – de *semiotical blues*. 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 encenam 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 “sentida” e uma saudade “refletida”. No primeiro caso, a saudade se constitui como uma experiência de liminaridade: ela media afetos em relação a temporalidades passadas, sem predicativos qualitativos relacionados à qualidade, sinceridade, efetividade ou verdade. No segundo caso, trata-se de uma vivência, e

não de uma experiência² (Benjamin, 1983), no sentido em que, em vez de mediar afetos, ela agencia afetos, encenando, teatralizando a própria ação de sentir saudade. Neste caso não se tem a liminaridade, mas sim o liminoide (Turner, 2012).

Em Turner (2012), a liminaridade é compreendida a partir do seu sentido antropológico clássico (Van Gennep, 1978), 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 liminoide 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 liminoide: algo que se distancia do rito, da referencialidade simbólica, para produzir-se alegoricamente, como excesso, performance e agenciamento de afetos. Compreendemos que o rito, a instância de liminaridade, bem como o símbolo, antropologicamente, mediam afetos, enquanto o excesso, o transbordamento do rito, o liminoide e a disposição alegórica, em vez de mediar, agenciam, os afetos.

Observando os bailes da saudade percebemos uma disposição alegórica e uma performatividade – ou seja, uma referencialidade, enunciação, encenação de si mesma – 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 liminoide e alegórico, marcado pelo agenciamento de temporalidades.

Pensamo-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 atraso, de *delay* (Van Loon, 1996, p. 62) entre todo acontecimento e a sua representação. Blattner (1992), com uma perspectiva antropológica, chama a esse fenômeno de empresenteamento (*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, *lócus* próprio a toda narração, em qualquer

² 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 convencional, que, por assim dizer, gira em torno do próprio eixo.

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, trata-se do fato mais evidente e mais importante do fenômeno da mediação. 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 presentes no mundo da vida, não produzem uma compreensão. 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 referência, evoca e transparece.

Em nossa pesquisa, 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.

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. Essa base densa de substratos culturais, intersubjetiva e disponível como um repositório de associações, traços (Derrida, 1967) 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 (Castro, 2010), 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 (Castro, 2018).

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 se associam 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. 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. 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.

O *semiotical blues* neles presente pode ser percebido 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” (Castro, 2010) 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, não se reduz à simples reprodução de sucessos de outras épocas. Há, neles, processos de recriação desses sucessos, de transporte deles para o tempo presente por meio de reinvenções rítmicas, mixagens sonoras específicas e introduções musicais dobradas, ampliadas, capazes de conferir à música, nas práticas locais de recepção estética, certa aura, ou certa espetacularização. Essa dinâmica valoriza a ideia de resgate, patrimônio comum, marcação geracional, etc. 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 bibliográficas

AMARAL, Paulo. *Estigma, cosmopolitismo e o serbrega: sobre a produção musical do tecnobrega em Belém do Pará*. Belém: Editora da Universidade do Estado do Pará, 2018.

_____. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. 2009.

BLATTNER, William D. Existential temporality in Being and Time (Why Heidegger is not a pragmatist). In: DREYFUSS, Hubert; HALL, Harrison (Eds.) *Heidegger: a critical reader*. Massachusetts: Basil, Blackwell, 1992, p. 99-129.

CASTRO, Fábio. *A Cidade Sebastiana. Era da Borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade*. Belém: Edições do Autor, 2010.

_____. Semiotical blues: artifícios da temporalidade nostálgica. *Revista Eco-Pós* (Online), v. 18, p. 103-115, 2015.

_____. *As Identificações amazônicas*. Belém: NAEA, 2018.

_____. Música, temporalidade e emoção nos bailes da saudade de Belém. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção* (Online), v. 19, p. 111-121, 2020.

COSTA, Antônio. A Festa dentro da Festa: Recorrências do modelo festivo do circuito bregueiro no Círio de Nazaré em Belém do Pará. In: *Campos - Revista de Antropologia*, v. 7, n. 2, p. 83-100, 2006.

_____. *Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém: Artimprensa, 2007.

_____. Festa e espaço urbano: Meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. In: *Rev. Bras. Hist.*, 2012, v. 32, n. 63, p. 381-402, 2012.

Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882012000100018&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 27 fev. 2021.

_____. Bailes da “Saudade” e do “Passado”: Atualidades do circuito bregueiro de Belém do Pará. In: Ponto Urbe. *Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, v. 3, n. 1, p. x-x, 2008. Disponível em: <http://www.n-au.org/pontourbe03/mauriciocosta.html>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2020.

COSTA, Hans; CASTRO, Fábio; CASTRO, Marina. Consumo e socialidade nas festas de aparelhagem de Belém. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, v. 53, p. 137-161, 2021.

DaMATTA, Roberto. O Ofício de etnólogo, ou como ter “Anthropological Blues”. In: NUNES, Edson (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.

DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger*. London: Routledge&Kegan Paul, 1966.

- _____. *Implicit meanings essays in anthropology*. London: Routledge, 1984.
- ELSBREE, Langdon. *Ritual passages and narrative structures*. New York: P. Lang, 1991.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Campinas / Petrópolis: Unicamp/ Vozes, 2012.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- LIMA, Andrey. "O Caribe é Aqui!": Considerações sobre a construção de uma identidade ético-estética paraense. Trabalho apresentado na 27ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de agosto de 2010, Belém, Pará, Brasil.
- LIMA, Andrey; CHAGAS JÚNIOR, Edgar. O fenômeno das festas de aparelhagem: experiências, gregarismos e contradições. *Asas da palavra*, v. 16, n. 1, p. 52-64, 2019.
- MAIA, Mauro. *Música e Sociedade: a performance midiática do tecnobrega de Belém do Pará*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal do Pará. Belém: UFPA, 2008.
- SCHUTZ, Alfred. Common-sense and scientific interpretation of human action. In: *Philosophy and Phenomenological Research*, v. 14, n. 1, pp. 1-38, 1953. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2104013>. Acesso em: 20 de novembro de 2020.
- _____. *Collected papers, vol. 1: The problem of social reality*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973, pp. 3-47.
- _____. *Sobre fenomenologia e relações sociais*. Petrópolis: Vozes; 2012.
- SILVA, Expedito. *Do bordel às aparelhagens: a música brega paraense e a cultura popular massiva*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.
- STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. In: *Cultural Studies*. v. 5, n. 3, 1991, pp. 368-388.
- SZAKOLCZAI, Arpad. Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events. *International Political Anthropology*, v. 2, n. 1, p. 141-172, 2009.
- THOMASSEN, Bjorn. The Uses and Meanings of Liminality. In: *International Political Anthropology*, v. 2, n. 1, p. 5-27, 2009.
- TAYLOR, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- 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, 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*, v. 5, n. 1, p.61-84, 1996.

Fábio Fonseca de Castro - Universidade Federal do Pará – UFPA

Doutor em sociologia pela Universidade de Paris V e pós-doutor pela Universidade de Montreal. Professor do Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia e da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará.

Email: fabio.fonsecadecastro@gmail.com