

Semiotical Blues: Artíficios da Temporalidade Nostálgica

Semiotics blues: artifices of nostalgic temporality

Fabio Fonseca de Castro

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.

E-mail: fabio.fonsecadecastro@gmail.com

SUBMETIDO EM: 20/08/2015

ACEITO EM: 10/11/2015

DOSSIÊ

RESUMO

O artigo reflete sobre o artifício da temporalidade na cultura contemporânea. Partimos de um encontro “pré-etnográfico” com um baile da saudade, tradicionais festas da cidade de Belém, caracterizadas pela remasterização de músicas dos anos 1970 a 1990 e por modos peculiares de sociabilidade para discutir o a persistência de uma sensibilidade nostálgica, estruturante dos tecidos intersubjetivos contemporâneos. A partir de um tipo-ideal, ao qual chamamos de *semiotical blues*, procuramos compreender os elementos estruturantes dessa sensibilidade nostálgica: o artifício da sua temporalidade narrativa, ou melhor, a sua temporalidade como um artifício narrativo. Utilizamos como referenciais centrais, na condução de nossa reflexão, o pensamento de M. Heidegger sobre a temporalidade cotidiana, o de J. Derrida sobre a questão da “metafísica da presença” e a perspectiva fenomenológica de A. Schutz, na percepção das reservas de experiência e das estruturas de pertinência presentes nos processos intersubjetivos e que, assim, compõem a cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Baile da saudade; Temporalidade; Intersubjetividade; Metafísica da presença.

ABSTRACT

The article reflects on the artifice of temporality in contemporary culture. We start from a “pre-ethnographic” exploration about ball of nostalgia (baile da saudade), traditional parties present in Belém, Brazil, characterized by remastering of songs the years 1970-1990 and peculiar modes of sociability, to discuss the the persistence of nostalgic sensitivity, structuring the contemporary intersubjective tissue. From a type-ideal, which we call *semiotical blues*, we seek to understand the structural elements of this nostalgic sensibility: the artifice of its narrative temporality, or rather, its temporality as a narrative device. We used as key reference in the conduct of our thinking, the thought of M. Heidegger about everyday temporality, that of J. Derrida on the issue of “metaphysics of presence” and the phenomenological perspective of A. Schutz, in the perception of *experience reserves* and *structures of relevance*, present in the intersubjective processes and thus, produces the culture.

KEYWORDS: Baile da saudade; Temporality; Intersubjectivity; Metaphysics of presence.

Este artigo foi escrito à porta de entrada de um baile da saudade, um dentre os muitos que acontecem no final das tardes de domingo, em Belém. Entrava em um desses bailes, pretendendo iniciar uma etnografia dessa prática cultural, para um primeiro movimento de reconhecimento de campo, quando começou a tocar, tal como acontecem nas narrativas cinematográficas mais triviais, quando uma música clichê e conhecida inicia e o personagem entra em um dado lugar. Uma música que me era referente, embora não particularmente referente – e essa dimensão fundamental para o que direi a seguir. Uma música que eu sabia evocar, uma emoção nostálgica, mas uma nostalgia não, necessariamente, minha. E que também não era, por outro lado, uma nostalgia inerente à própria música, como se fosse natural que aquela música contivesse, em si, elementos próprios de uma nostalgia. Tratava-se de uma sensibilidade geracional, ou, ainda melhor, uma sensibilidade possível a certas pessoas que, mesmo sem se conhecerem, partilharam, num tempo-espaco dado, de um mesmo processo cognoscente, ou melhor, de uma teia intersubjetiva de sentidos e de estruturas, formas, de sentir. Uma dada vivência cultural, ou uma experiência cultural do tempo, para melhor dizer.

Utilizando Schutz (1967), poderíamos compreender essa situação como a manifestação de uma *reserva de experiência*, presente, disponível à vida social, por meio de uma pragmática que a torna possível através de *estruturas de pertinência*, conceito por meio do qual esse autor, com sua sociologia fenomenológica, entende os dispositivos, os artifícios, que permitem evocar, num dado contexto, o seu surgimento ou ressurgimento. Não aquela música, propriamente, mas a *reserva de experiência* que eu tinha dela, ativada pelo contexto, ou melhor, pelas *estruturas de pertinência* de estar ali, entrando num baile da saudade e na coincidência de um clichê absolutamente banal, por meio do qual minha entrada no salão coincidia com o começo da música, permitia uma sensação de nostalgia.

Este artigo objetiva refletir sobre o artifício da temporalidade na cultura contemporânea. Partimos de um conjunto de fragmentos que parecem indicar uma sensibilidade nostálgica, estruturante dos tecidos intersubjetivos presentes na cidade de Belém, para pensar naquilo que está na origem dessa *reserva de experiência* – digamo-la assim – e que não é algo – uma *estrutura de pertinência* – específica de uma dada sociedade, mas sim uma categoria maior, fundamental, estruturante, da sensibilidade contemporânea. Portanto, por meio desse recorte específico – os bailes de saudade e outras experiências de sensibilidade nostálgica de Belém – desejamos perceber formas culturais complexas da contemporaneidade, associadas à ideia de nostalgia, presentes já na experiência moderna, mas que ampliam seu significado na contemporaneidade, por um lado, produzindo uma cultura alegórica rica de elementos dialógicos e de certa maneira erudita, no seu jogo de referências e, por outro, conformando o universo sensível do pop e tomando formas pautadas pelo clichê e pelo pastiche, como o camp, o kitsch, o trash e o brega.

Nosso objetivo é discutir o elemento que acreditamos ser seu referencial estruturante: o artifício da sua temporalidade narrativa, ou melhor, a sua temporalidade como um artifício narrativo. Discutimos esse artifício a partir de sua prática: essa sensibilidade nostálgica, tão presente na vivência cultural de Belém. Com efeito, como já mapeamos e discutimos em trabalhos anteriores.

O *semiotical blues* que aqui denominamos – e que provém, por empréstimo, embora com outro sentido, da noção de *anthropological blues*, trabalhada por DaMatta (1978) – não é um fenômeno exclusivo da intersubjetividade belemense. Bem ao contrário, ele é um sintoma – e um sintagma – da cultura contemporânea. Não pensamos que ele seja específico da pós-modernidade, como indicam pensadores como Jameson (1991) e Kibédi-Varga (1990) quando tratam da nostalgia como marca cultural do contemporâneo. Em nosso ponto de vista ele já está presente na modernidade dezenoviana, sendo disto que trata Benjamin quando discute a alegorese presente na modernidade parisiense (Benjamin, 1984) – a função alegórica, não no sentido da alegoria clássica, na qual um signo estava por outra coisa de maneira não-simbólica¹, ou seja, de maneira fria e imediata, decorrente de uma pactuação explícita sobre a sua significação. A perda de referenciais simbólicos tematizada por Benjamin produziria, ainda segundo esse pensador, uma percepção banal do tempo, por meio da qual o passado perde sua profundidade para se figurar em função do presente. É a isso que Benjamin se refere quando fala sobre o *Jetztzeit*, o tempo-já, o tempo chapado e plano, imediato e mediado, vivenciado no plano do velho debate fenomenológico sobre o mundo da vida – o *Lebenswelt* (Husserl, 2008) – que consiste no campo da própria intuição, no universo do que é intuível, ou, mais precisamente, “num reino de evidências originárias” (Husserl, 2008, p. 2). Já discutimos também, em trabalho anterior, a proximidade entre os conceitos de *Jetztzeit*, de Benjamin, e de *Augenblick*, de Heidegger, mostrando como a formação fenomenológica inicial do primeiro desses pensadores ecoaria em sua obra posterior, pautada pela ambientação do materialismo dialético. Embora a noção heideggeriana de *Augenblick* não esteja no mesmo plano dessa temporalidade centrada no presente de Benjamin, trata-se de um conceito que, pensamos, visa a discutir o mesmo artifício: a passagem de uma temporalidade orgânica, hermenêutica – e, se se quiser, simbólica – para uma temporalidade dispersa no mundo da vida, na vida cotidiana e banal.

Essa realidade mediada pelo artifício de uma temporalização alegórica consiste nessa forma social, nessa forma onde se encaixam conteúdos sociais (Simmel, 1971), nessa essa *estrutura de pertinência* (Schutz, 1967) na sensibilidade nostálgica que, aqui, apelidamos *semiotical blues*.

O *semiotical blues* é o artifício da temporalidade nostálgica. É apenas um nome, um tipo-ideal, que utilizo para falar da alegorese presente nessa temporalidade e em sua sensibilidade nostálgica, mas esse nome indica um processo sociocultural central da comunicação contemporânea. Ele flexiona culturalmente a temporalidade, e é nesse sentido que é um artifício. Talvez se enquadre no conjunto das moralidades pós-modernas de que fala Lyotard (1993), pois assim esse pensador descreve como, num mundo marcado pela decomposição dos “grandes discursos”, as moralidades se voltam em direção às práticas do gosto e aos prazeres “estéticos”.

Talvez possamos, de outra maneira, ir mais além e remeter a questão ao debate feito por Platão (1975) na Carta VII da República sobre a dicotomia do *logos*, o diálogo propriamente filosófico e pautado pela razão, e o *muthos*, que é a narrativa do mito, da narração, a ficção de um discurso não-verificável e que dissimula a realidade por meio do artifício. Na discussão feita por Joly (2005: p. 284), o mito “é um artifício”, necessário para permitir preencher as lacunas do esquecimento, da memória e da história e, assim, dar sentido à vida. Já Brisson (1982, p. 139), ao mesmo respeito, observa que “a oposição entre o discurso verificável e o discurso inverificável é nesse caso, muito ro-

¹ Ver, a esse respeito, a discussão de Benjamin (1984) a respeito do confronto símbolo/alegoria em termos de experiência/vivência (Erfahrung/Erlebniss).

busta, e não redescobrir exatamente a oposição entre a narração e a argumentação², sugerindo que o estatuto do artifício deve ser pensado para além da simples oposição entre narração e argumentação, mesmo porque estaria presente em ambas. Nessa mesma direção caminha Briand (2005), quando afirma que o verdadeiro dispositivo presente no *muthos*, ou seja, em toda narração, é o dispositivo de autoridade, a articulação de poder presente em todo discurso.

Sim, costumamos pensar platonicamente sobre o artifício. Vem de Platão, afinal, a denúncia do artifício como inverdade. É por isso que o termo possui inferência tão negativa. Artifício, de um modo geral, evoca a ideia de atalho, de um percurso alternativo e oposto ao da razão. O termo é polissêmico e serve a inúmeros sentidos. A etimologia da palavra remete à arte, *ars*, habilidade técnica para produzir um instrumento que substitua o real. Dessa ideia provem, igualmente, artificial: aquilo que substitui, peremptoriamente, o verdadeiro. Essa carga etimológica negativa se manifesta em todos os domínios onde o termo costuma ser usado: na pintura, historicamente, é uma técnica que produz uma ilusão de espaço: uma perspectiva. Nas artes cênicas, é um mecanismo que vai criar um determinado efeito de palco espetacular. No audiovisual, um “efeito especial”. No direito e na economia um mecanismo técnico que permite ludibriar a alguém. Da mesma forma na política. Nas ciências da saúde, uma prótese ou um atalho em dado procedimento. Na retórica e na literatura, um truque de linguagem.

O artifício do qual falamos, o *semiotical blues*, enquanto dispositivo de uma temporalidade nostálgica, consiste também numa errância de sentido. Porém, pensamos que os artifícios, em nossa contemporaneidade tão valorizadora da imanência, tendem a sair da sua histórica obscuridade e a reverter sua condenação platônica. Com efeito, nossa época o permite mais que muitas outras. Trata-se do processo de narrativização do sujeito de que trata Ricoeur (1994), ou do “*déclin des méta-récits de légitimation*”, discutido por Lyotard (1979). Sigamos em direção ao baile, para que possamos entrever melhor essa questão.

2. Entrando no baile

Este artigo adentra, como dissemos, apenas uns poucos passos além da porta do baile. Ele possui uma dimensão pré-etnográfica que não lhe é inconsútil: de fato, é ela que fornece a matéria prima prospectiva e hesitante que, pensamos, tanto favorece a pesquisa em comunicação, apegada às margens, aos substratos, aos prés, aos simulacros, aos gêneros híbridos e menores. Nós, na comunicação, que tantas vezes damos apenas poucos passos além da porta do baile, talvez possamos compreender, melhor que outros cientistas sociais, a natureza dessa espécie de emoção sobre a qual desejamos, aqui, falar: a emoção imanente ao banal, que não transcende ao cotidiano e nem às suas formas: o pop, o massivo, o brega, a alegria...

Trata-se, com efeito, de uma sensibilidade que foge aos padrões com os quais normalmente se caracteriza o que seja a sensibilidade. Da sensibilidade, enfim, desse tipo que se encontra nos bailes da saudade de Belém, todos os domingos à tarde, inúmeros, abundantes, imanentes, alegóricos. Minha intenção é realizar uma etnografia dessa prática cultural, mas há, antes dela, essas questões pregnantas que precisam ser desenvolvidas. A questão da forma social dessa sensibilidade nostálgica, notadamente.

² Livre tradução para: “l’opposition entre discours vérifiable et discours inverifiable est dans ce cas trop robuste et ne recouvre pas exactement l’opposition entre narration et argumentation” (BRISSON, 1982, p. 139).

O que essa primeira aproximação me ensina é que a ideia de sensibilidade, tal como é tematizada classicamente, substantivamente, não dá conta de explicar o que é dito como sensibilidade, ou o que é tangente à ideia de experiência sensível, ali. Mas isso se verá. Por hora, apenas me aproximo do lugar onde o baile ocorre. Atravesso a praça no qual ele se situa, compro os ingressos e entro no salão.

A música antecede o lugar e o antecipa. Ouço-a desde longe e, à medida que caminho na direção do salão, ela cresce e domina, a cada vez, bem mais que o espaço. Igualmente ocorre com os mundos que o preenchem: as subjetividades, caso haja, e a intersubjetividade, esta dimensão de conexão entre as experiências que sugere não apenas um estar-junto-ali, mas todo um complexo de ter-estado-junto, mesmo que não real e nem verdadeiro; um saber que há uma experiência comum em curso, sedimentada, de alguma forma, e em algum espaço que não está-ali, simplesmente, empiricamente, e que se estende, estranha, no tempo.

Quando chego à porta do salão, como por algum encantamento, começa a tocar a tal música que conheço, que conheço mais do que conheço outras músicas ali também presentes, mas que não me é, como disse, particularmente referente. Percebo também, em algum momento, que ela demarca toda a experiência que posso dizer ter daquele tipo de ambiente. Ela chama-se *Ao pôr do sol*. Ouvi-a cotidianamente quando tinha vinte anos, porque ela se disseminava, naquele tempo, por toda a cidade de Belém, minha cidade, em todas as rádios, publicidades e festas. Um sucesso local, num tempo em que o gênero “brega” começava a ganhar, simultaneamente, mídias e salões menos populares.

Anoto o que percebo e o que percebo sentir. São meus primeiros passos ao encontro dos bailes da saudade de Belém, espaço que começo a frequentar, para poder escrever o trabalho que descrevi. Minha ideia é fazer uma etnografia da comunicação: uma etnografia centrada na observação das práticas comunicacionais presentes em cenas culturais. Nesse intuito, sigo os procedimentos de Gumperz e Hynes (1964; 1972), Hynes (1964), Goffman (1964) e Sacks (1972) no que tange a uma etnografia da comunicação. Porém, este artigo não irá além desses primeiros passos na etnografia pretendida. Aliás, ele não dá senão alguns passos adentro do baile. Faço-o para pronunciar o que antevejo e, assim, para discutir o tema da facticidade (Heidegger, 1993) enquanto *reserva de experiência, tipicidade da vida cotidiana e estruturas de pertinência* (Schutz, 1967), e para, assim, pensar na facticidade enquanto experiência alegórica (Benjamin, 1983): aquela que não referencia realmente e que se constitui, apenas, enquanto traço (Derrida, 1972) de uma representação que não houve. Faço-o de minhas primeiras anotações, mas percebendo que o evento que ele refere se insere na raiz mesma daquilo que suponho estar presente nos bailes da saudade: a trama intersubjetiva que engendra o *semiotical blues*.

Paro à porta do baile, pensando sobre isso. Preciso de tempo – para desgosto de minha companheira, que veio comigo ao lugar, mais interessada em conhecer o baile do que em deixar que eu faça minha etnografia. Retorno. Não está na hora, ainda, de entrar ali. Sento-me num bar próximo e iniciou minha primeira tomada de notas para o trabalho, porque o ouvir daquela música e o compreender como ela está presente numa trama intersubjetiva que se produz temporalmente e que é bem mais que a simplória união de subjetividades, já permite que eu reflita bastante sobre a questão. Mas, enfim, entremos no baile, nem que seja por alguns passos apenas. Ele ocorria em um salão de uns mil m² e a música era “de aparelhagem”, mas com participação, na a-

bertura, da cantora Cleide Moraes – a “rainha dos bailes da saudade” – com seu teclado. Cleide Moraes, sucesso na canção popular de Belém, dois discos de ouro no currículo, era a autora do mítico CD “Olhos Castanhos”, Bastante conceituada pelos amantes do gênero. O salão estava condizentemente ambientado: dezenas de mesas em torno da pista de dança – um espaço retangular alentado, iluminado por inúmeras lanternas azuis, vermelhas e verdes que giravam em torno de seu eixo e um grande globo de espelhos, como o das velhas discotecas dos anos 1970, enquanto no restante do espaço permanecia na penumbra, aliás conveniente para o clima romântico do lugar.

O que há nele que se efetiva como saudade? Em primeiro lugar as canções, a razão de ser do baile: em geral *remakes* de canções dos anos 1970 a 1990, 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. Junto com esses artifícios musicais, há a composição cênica do espaço: a iluminação, a arrumação das mesas, o traje bem composto dos garçons, a dança ali praticada – casais com movimentos precisos e bem ensaiados, reproduzindo os códigos das velhas danças de salão e, em fim, a disposição geral dos frequentadores, todos partilhando o mesmo “clima”, predispostos e encenar o roteiro prescrito de saudade.

A tradição, em Belém, remonta aos anos 1960, quando inúmeros clubes de bairro, em geral, clubes populares e frequentados por uma população de baixa renda, começaram a promover festas dançantes semanais cuja tônica era a repetição de sucessos antigos. Tratava-se de uma inovação na tradição belemense dos bailes dançantes de clube, já muito comuns desde os anos 1920. A nova tônica incidia, no entanto, nas músicas “fora de moda”, e logo esses bailes se distinguiram dos bailes simplesmente “dançantes” por meio desse diferencial e passaram a atrair públicos específicos, com certa preponderância de pessoas de maior idade – embora nunca, nem nos anos 1960 e nem hoje em dia (2015) os bailes da saudade tenham se caracterizado como bailes da “terceira idade”. Desde sempre, nesses eventos, a música era orquestral, mas nos anos 1990 iniciou-se um processo de conversão em direção às “aparelhagens”³, o que teve o efeito de atrair públicos mais jovens para os bailes da saudade e lhes dar visibilidade. Gradativamente, as “festas de aparelhagem” foram incluindo “momentos da saudade” em seus repertórios e as principais “Aparelhagens” – as microempresas que organizam as festas – foram criando subunidades dedicadas à promoção de bailes da saudade – como foi o caso do Pop Som, que criou a unidade chamada Pop Saudade e do Poderoso Rubi, que criou o Rubi Saudade. Também surgiram aparelhagens dedicadas especificamente aos bailes da saudade ou, ainda, que, tendo iniciado nesse campo, mais tarde diversificaram suas atividades em direção às “festas de aparelhagem”, como no caso do Diamante Negro.

Atualmente, um baile da saudade reúne uma média de 1.500 pessoas, por evento. A cada domingo, estima-se que ocorram entre 20 e 30 bailes da saudade em Belém, alguns menores e bastante tradicionais, como o do São Domingos Esporte Clube, no

³ As “aparelhagens” são equipamentos de música montados em veículos de grande porte, como caminhões, que se deslocam pelos bairros de Belém e por cidades do interior do Pará, promovendo festas de grande afluxo popular – algumas reunindo 20 mil pessoas. As “festas de aparelhagem” são uma prática cultural marcante de Belém e o seu ritmo básico, tecnomelody, foi declarado patrimônio cultural e artístico do Pará, por lei estadual (7.708) em 2013. De acordo com dados da Divisão de Polícia Administrativa do Estado do Pará (DPA/Pa), referentes ao ano de 2013, há 409 aparelhagens em funcionamento na Região Metropolitana de Belém, e cerca de 2 mil no estado do Pará. Há festas todos os dias da semana, com exceção das terças-feiras.

bairro do Jurunas, fundado em 1915 e que promove bailes da saudade desde 1968 e, outros, bastante grandes, que reúnem, por vezes, duas aparelhagens e que agregam até 5 mil pessoas.

Entrar no baile equivale, para um novato, como eu, a sair do baile. Sair em direção às outras referências que permitem que ele se torne compreensível. Na intersubjetividade, encontro essas *reservas de experiência*, essas tipificações do gosto, da vivência, que me são factíveis para fazer uma ideia do que é um baile da saudade. Não houvesse a coincidência da música *Ao Pôr do Sol* talvez, eu tivesse entrado diretamente no salão e feito a prospecção planejada, eventualmente distante de um sentir-em-comum feito por códigos que eu conhecia sem perceber e que, assim, podia intuir, ou deles participar, imergindo nessa condição de anonimato que caracteriza a experiência do ser-com-outros no mundo da vida cotidiana, sobre a qual fala Heidegger (1993). Não houvesse essa experiência eventual, não teria, possivelmente, refletido sobre essa sensibilidade nostálgica que envolve o lugar, os indivíduos ali presentes e o conjunto de referências que lhe dão intersubjetividade.

Assim, ocorreu-me pensar que o comum, dessa sensibilidade nostálgica, se reproduzia das mais diversas maneiras. Posso me lembrar de inúmeros episódios análogos ao que experimentei na entrada daquele baile da saudade, todos marcados pela imprevisibilidade e pela comutação intersubjetiva de uma experiência comum. Evoco dois desses episódios para ilustrar o que digo: uma vez, num bar com música ao vivo, ainda em Belém, uma banda começou a tocar, entre duas músicas do gênero que se convencionara chamar, à época, de “música popular paraense” – e isto é sintomático, pois a sensação de identidade propaga a proteção da banalidade e, por vezes, como bem era o caso, a sensibilidade nostálgica – um *jingle* publicitário de uma empresa de brinquedos, uma empresa local, e que havia circulado intensamente, na mídia, ao menos vinte anos antes. A inesperada inserção comoveu a audiência: muitos se puseram a cantarolar, junto com a banda, a musiquinha um tanto insólita:

Bechara Mattar e Brinquedolândia,
Vão fazer do seu natal um natal mais feliz.
Feliz Natal e feliz ano novo,
Com brinquedos de Bechara Mattar.

Inclusive eu, como os demais, tomado pela repentina evocação de uma memória improvável, tive uma sensação de comutação, de partilha, de uma emoção similar à provocada por essa nostalgia banal que encontrei no baile da saudade. Havia uma memória do *jingle*, mas, mais que isso, havia uma memória afetiva do *jingle*, que se constituía como uma memória não referencial, ou seja, uma memória que, de certa maneira, rompia com a ordem metafísica da presença, porque ela não precisava ter sido minha, ou não precisava ser, para mim, particularmente referente. Em outros termos, uma memória alegórica, um *traço*.

O fenômeno que aqui chamamos de intersubjetividade se refere a essa memória afetiva, à emoção que está nela presente e que se manifesta não propriamente na objetividade do encontro a um dado objeto ou fato social, mas sim no encontro a um coletivo de sujeitos que está ao meu lado, empiricamente ou não, e cuja emoção me transporta a uma dimensão do comum, do sentir-junto em perspectiva de uma duração, de uma continuidade, de uma memória intersubjetiva. Uma coisa é o sentimento interno de um sujeito qualquer, e outra coisa a reprodução, tacitamente pactuada, desse sentimento.

O outro exemplo se deu, igualmente, em torno de paixões paraenses. Ia eu atravessar uma rua, no centro de Belém, quando, à última janela de um ônibus que passava, um indivíduo, repentinamente, botou braço e cabeça para fora e berrou – o braço erguido e o punho cerrado; a expressão solene, tomada pela dignidade da honra: “Leão!” Tratava-se de uma homenagem a um dos dois principais times de futebol do Pará, o Remo, que possui por representante a figura de um leão ameaçador tingido do azul escuro e cuja alcunha assim se evoca: “Leão!”. O time havia perdido, na tarde anterior, importante partida no campeonato local. Recordo da sensação que experimentei no momento: um ligeiro constrangimento, envergonhado, um tanto, pela derrota (sou torcedor do time) e envergonhado, também, pela espontânea e improvável manifestação de apreço. Não sendo aficionado por futebol e acompanhando apenas desinteressadamente os acontecimentos do time, pude vivenciar, também nesse caso, certa emotividade que me era referente, embora não particularmente referente. E, estupefato, percebi que, ao meu lado, na rua, três ou quatro pessoas que aguardavam o sinal para atravessar a rua, também haviam levantado o braço, punhos cerrados, na honra do glorioso time.

A ideia de memória não é tão evidente nesta segunda situação, pois o evento referido no descrito, a derrota do time, dera-se no dia anterior. Não obstante, o verdadeiro evento que ali ocorria era a manifestação nostálgica de uma identidade, pois tende a ser nostálgica a identidade solidária que se manifesta nessas grandes derrotas...

O que estava sendo, ali, em todos esses acontecimentos, contando? O que tinha, ali, neles, valor? Nos dois exemplos, mas também no baile da saudade por inteiro, ou no ocorrer de eu próprio ter um valor cognoscente a respeito da música *Ao Pôr do Sol*, havia a persistência de *reservas de experiência* e de *estruturas de pertinência*; bem como de *tipicalidades* banais da vida cotidiana. Tratava-se de uma vivência que não era propriamente minha e nem, tampouco, dizia respeito, exclusivamente, às *coisas* em questão – o baile, uma música, um *jingle*, um time de futebol. Não se tratava, simplesmente, de um discurso ou de uma representação, de um sentido ou de uma *mímesis*, de um sentido sobre algo ou de uma consciência, mas sim de um *traço*... no sentido em que Derrida (1991) utiliza o termo: como uma impossibilidade, ou fracasso, de presença. A metafísica da presença se abre por meio do traço, que,

n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se desloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure. (...) le présent devient le signe du signe, la trace de la trace. Il n'est plus ce à quoi en dernière instance renvoie tout renvoi. Il devient une fonction d'une structure de renvoi généralisé. Il est trace et trace de l'effacement de la trace" (Derrida, 1972, p. 25).

Derrida propõe pensar o traço antes de pensar o ente (1972, p. 68). O conceito de *traço*, na verdade, provém de Lévinas, que assim o define: “la trace est la présence de ce qui, à proprement parler, n'a jamais été là, de ce qui est toujours passé” (Lévinas, 1963, p. 201). Tendo sempre marcado uma ausência, o traço deve ser pensado, portanto, antes do ser. Por isso, Derrida distingue, nitidamente, o traço do signo: “La trace, par rapport aux autres signes, a encore d'exceptionnel ceci: ele signifie en dehors de toute intention de faire signe et en dehors de tout projet dont ele serait la visée” (Derrida, 1967, p. 199).

Para a semiologia clássica, o signo sempre refere um objeto ausente, sempre com o

intuito de fazê-lo presente, de re-presentá-lo – e assim, concretiza a metafísica da presença. Derrida rompe com essa lógica ao questionar o caráter segundo e provisório do signo. Como observa Devillaine, a esse propósito,

On ne peut jamais envisager un élément linguistique dans sa simples présence, il est toujours déjà inscrit dans ce jeu de différences, au sein d'une texture de dispersion et de dissémination ou bien encore dans une différence. C'est ce jeu ou cette texture que Derrida détermine comme trace. Tout signe, tout mouvement de signification, loin de se donner dans la visibilité sans reste d'une présence actuelle ou possible, est travaillé par un écart, un intervalle, un espacement et une temporisation dont il n'est que la trace" (Devillaine, 2006, p. 209).

Em resumo, o que Derrida está dizendo é que o traço excede a simples diferença ontológica e, assim, transcende a metafísica da presença. Assim, um signo, uma significação da natureza do traço não, simplesmente, significa: simplesmente não refere mais, uma diferença (*différence*) – a diferença entre a coisa e a sua representação, ou melhor, a diferença ôntico-ontológica, mas sim uma *diferensa* (*différance*) – ou seja, a própria ruptura com a metafísica de presença (Derrida, 1972). É dessa natureza a alegorese presente nas culturas barroca e moderna, discutidas por Benjamin (1983): a alegoria que foge a toda representação, a toda mímese, rompendo com suas amarras ontológicas para se inserir em novos contextos intersubjetivos. É dessa natureza a operação do artifício de trazer o passado de volta, nos bailes da saudade: a consciência do artificial, comum a esses eventos, é o traço que rompe o presente como continuação do passado. O *semiotical blues* é o artifício de tornar presente o que não precisa ter estado lá.

A sensibilidade nostálgica sobre a qual estamos falando pode se dar, perfeitamente, no plano da metafísica da presença, à medida que ela contém inúmeros signos de um dado passado, que são encenados, representados e mimetizados, mas ela também pode ir além: pode romper com o que tudo isso, simplesmente, significa para, por meio de sua própria sensibilidade, transcender à mera referência temporal. A sensibilidade nostálgica, o *semiotical blues* pode ser traço quando se dispõe a não ser mais o passado, mas sim um presente eterno, comutado intersubjetivamente enquanto artifício.

2. O semiotical blues

O *semiotical blues* é, como disse, o artifício da temporalidade nostálgica, o traço da temporalidade nostálgica. Tal como na tematização clássica do muthos, da narração, trata-se de um dispositivo que media a realidade. De certa maneira, um artifício é uma mediação e, nesse sentido, podemos dizer que o *semiotical blues* constitui-se como uma mediação do tempo. 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. Uma mediação, portanto.

Nenhum evento é sem mediação (Van Loon, 1996, p. 62), portanto, porque existe, naturalmente, essa distância entre o evento vivenciado e a sua representação. Com diz Van Loon, “mediação é o que está entre o evento e a nossa interpretação na qual

os lugares de evento em si estão além da sua própria e presença temporal e espacial”⁴ (Van Loon, 1993, p. 62). 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 reflexividade 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.

O pensamento de Derrida permite, assim, que se compreenda a temporalidade em sua dimensão cultural, ou seja, a partir de vivências localizadas, a partir de tramas intersubjetivas - que são culturais, justamente, enquanto práticas que existem a partir de determinadas percepções ou vivências, coletivas e relativamente organizadas, sobre o que é o tempo. Essa posição se produz em confrontação com uma determinada compreensão social sobre o tempo, a qual coloca o tempo como sendo anterior à sua própria vivência e que pensa nele como um valor universal, que é experimentado por todas as pessoas da mesma maneira.

Pensamos que é preciso não submeter a compreensão de cultura à lógica com a qual usualmente se compreende a sociedade. Não porque lhe seja externa, mas porque tanto cultura como sociedade não são coisas em si mesmas, mas idealizações, tipos-ideais, usados para representarmos as coisas que se produzem no mundo da vida (Husserl, 2008).

Cultura, nesse sentido, não será vista como “modo de vida”, ou “conjunto de símbolos, valores e crenças” (Van Loon, 1993), mas como práticas de fazer-sentido. Pensar cultura como consequência do social elimina a possibilidade de pensar o indivíduo na dimensão interpretativa do seu estar-no-mundo, embora esta lhe seja não apenas comum como também a prática estrutural da sua própria vida social. Pensar cultura como consequência do social dogmatiza, mistifica, o indivíduo em torno de uma metafísica que obscurece aquilo que realmente existe e que se dá na experiência da vida cotidiana. Essa crítica está na raiz do pensamento de Heidegger e, em decorrência, também no pensamento de todos que seguem o modelo da sua desconstrução. Por exemplo, na reflexão de Garfinkel (1967) a respeito da percepção de mundo en-

⁴ Livre tradução para: “mediation is that which comes ‘in between’ the event and our interpretation and which places the event itself beyond its own temporal and spatial presence” (Van Loon, 1993: p. 62).

quanto *given* e enquanto *making sense*, por meio da qual se tem que a experiência da cultura se dá como fazer-sentido (*making sense*) e não como herança, ou seja, como algo simplesmente dado (*given*), que precede a própria experiência de estar-no-mundo do indivíduo (Garkinfel, 1967).

Esse debate no faz compreender que pensar na experiência cultural do tempo exige deslocar a tradicional compreensão do tempo como medida da sociedade. Procuramos uma percepção fenomenológica, que pense o tempo enquanto experiência vivida pelo indivíduo e não como uma dimensão que lhe é, simplesmente, dada. De acordo com Van Loon (1996: p. 65), pensar o tempo sociologicamente equivale a focar sobre as consequências da temporalidade para a realização da sociabilidade (Simmel, 1980); da interação (Mead, 1959) ou da organização institucional da sociedade (Giddens, 1987). De outro modo, pensar o tempo culturalmente significa pensar o tempo tal como ele é experimentado no mundo da vida: na vida cotidiana, por exemplo, ou na temporalidade pragmática da qual fala Heidegger (1993), ou, ainda, como alegoria, agoridade (*Jetztzeit*) e presentidade, nos termos de Benjamin (1983) ou, por fim, como *traço* (Derrida, 1972).

Na metafísica tradicional, na qual essa compreensão do tempo imerge e que se consolida com as teses sobre a temporalidade de Aristóteles (2008), Plotino (1857) e Agostinho (1964), o tempo é pensado como um lugar vazio, no qual acontece a vida, a sociedade, a cultura. Giddens (1987) associa essa compreensão à lógica euclideana e newtoniana, que pensam o tempo como lógica geométrica e destaca a função dessa lógica na modernidade, observando que, aí, ela atinge o seu ápice, transformando-se numa compreensão metronômica do tempo: deste enquanto sucessão contínua e linear de intervalos similares.

Essa condição é, precisamente, a razão da crítica de Heidegger (1993) à metafísica do tempo e, por conseguinte, o centro da crítica de Derrida à mesma questão, que ele aborda em termos dessa metafísica da presença.

O mundo dos bailes da saudade equivale àquilo que Heidegger chama de “o mundo do se”, que é um mundo dominado pela metafísica da presença: um mundo onde prevalece a dispersão do *Dasein* no ambiente comum e na rede de associações entre os demais *Dasein*, onde se processa o obscurecimento da questão do ser – da questão existencial, portanto, que equivale à dimensão ontológica do indivíduo que indaga pelo que é e que, assim, se constitui como indivíduo. O “se” aqui referido não é a partícula reflexiva da hipótese e da condição, mas a partícula da incógnita, é o se de dispersão presente quando “se” diz que: assim se diz, assim se faz, assim se pensa, assim se quer, assim se entende. É, portanto, o “se” que dispersa a identidade e que desindividualiza o indivíduo, favorecendo o aceite do senso comum.

Como indica Harr (1975), o “mundo do se” é o espaço no qual se produz a ilusão fundamental do *Dasein*, a ilusão de não-ser, de não-estar, de não ser mais do que um elo no coletivo. A presença, paradoxalmente, coincide com o não-ser, com o pretensamente não-ontológico: o *Dasein* que obscurece a problemática do seu estar no mundo.

A temporalidade presentificada dos bailes da saudade é um mundo cômodo, dissimulado na metafísica da vida comum e pleno em sua pretensão de integralidade, totalidade e identidade. Trata-se de uma temporalidade associada ao “mundo do se”, no qual a necessária dispersão de todo conflito ontológico torna condicional a presença

do indivíduo: um mundo onde se encena um ser coletivo e sua memória – ou melhor, sua saudade – mas, sobretudo, a invenção dessa memória e dessa saudade, onde a regra do belo se dá na ordem da banalidade e onde os movimentos comuns são o da repetição, da sincronicidade, da alegoria e, por meio de tudo isso, de uma ritualização da emoção.

No “mundo do se”, que é também o mundo do *traço* e da mediação – e, assim, de toda transcendência que retorna ao imanente – o caráter irruptivo da emoção cede lugar a um processo de ritualização da emoção. O ambiente, e com ele as práticas simbólicas que ali são permitidas e mesmo impostas, favorece um processo mimético que se forma na trama da emoção: a trama da imitação afetiva, esse desejo mimético poderoso que faz com que a relação entre um indivíduo qualquer e o lugar, a música, os códigos presentes, todos esses elementos tão pregnantes, seja conduzido não pela relação que esse indivíduo possua com tudo isso, mas sim pela relação que esse indivíduo possua com o indivíduo que está ao seu lado, ou melhor, com aquele coletivo.

Essa transmutação mimética não desvaloriza a emoção. Ela sequer abala seu estatuto. O que o permite é, justamente, essa vivência intersubjetiva, afetiva, banal e imanente que se dá por meio de estruturas de pertinência tal como o *semiotical blues*: essa sensibilidade nostálgica sempre presente no mundo contemporâneo, artifício que, alegoricamente, re-presentifica o passado. Sem que se perca a emoção – portanto sem que possa pairar, sobre esse tipo de experiência, uma denúncia, necessariamente ontológica e regida pelo estatuto da presença, de que seja não-verdadeira.

Olhando ao meu redor, em fim dentro do baile da saudade, percebendo a intensidade das interações, percebendo a partilha da experiência, entrevejo o que havia de comum, entre as pessoas, em relação à “saudade” que nomeava o baile, eu percebi, afinal, que uma emoção codificada, teatralizada e encenada também pode ser sincera.

Referências bibliográficas

- AGOSTINHO (Santo) **Confessions, XI**. Paris: Flammarion: 1964.
- ARISTOTELES. **Física, IV**. In: remacle.org. Disponível em: remacle.org/bloodwolf/.../Aristote/phys4.htm. Consultado em: 12/07/2015.
- 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.
- BRIAND, Michel. **Question de cohérence et de cohésion dans la poésie mélique grecque archaïque ; la transition entre discours d’actualité et récit mythique**. In: JAUBERT, Anna (org.), Cohésion et cohérence. Études de linguistique textuelle, 2005. Disponível em: <http://books.openedition.org/enseditions/140>. Consultado em: 12/07/2015.
- BRISSON, Luc. **Platon, Les mots et les mythes**. Paris: La Découverte, 1982.
- CROW, Graham 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.
- _____. **Marges de la philosophie**. Paris: Minuit, 1972.
- _____. **A voz e o fenômeno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- DEVILLAINE, Olivier. **Traço (verbeta)**. In: ANTONIOLI, Manola (dir.) Abécédaire de Jacques Derrida. Paris, Sils Maria / Vrin, 2006, p. 207-209.
- GARFINKEL, Harold. **Studies in ethnomethodology**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1967.
- GIDDENS, Anthony. **Social theory and modern sociology**. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 1987.
- GOFFMAN, Erving. **The neglected situation**. In: American Anthropologist (1964), vol. 66, t. 6, p. 133-

136.

GUMPERZ, John & HYMES, Dell (eds.). **Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972.

HAAR, Michel. **La pensée et le moir chez Heidegger. Les dons et les épreuves de l'être**. In: Revue de métaphysique et de morale. vol 4 (1975), p. 456-483.

HYMES, Dell. **Introduction: Toward ethnographies of communication**. In: American Anthropologist, vol. 66, t. 134, 1964.

HUSSERL, Edmund. **Die Lebenswelst. Auslegungen der vorgegebenen Welt un ihrer Konstitution**. Texte aus dem Nachlass (1916-1937). Dordrecht: Springer, 2008.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1993.

JOLY, Henry. **Le renversement platonicien**. Logos, épistèmè, polis (Bibliothèque d'histoire de la philosophie). Paris: Vrin, 1974.

KIBEDI-VARGA, Aaron. **Le récit postmoderne**. In: Littérature, n° 77, fev. 1990.

LÉVINAS, Emmanuel. **La trace de l'autre**. In: LÉVINAS, Emmanuel. En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger. Paris: Vrin, 1967.

LYOTARD, Jean-François. **La Condition postmoderne: rapport sur le savoir**. Paris: Minuit, 1979.

_____. **Moralités postmodernes**. Paris: Galilée, 1993.

MEAD, George H. **The philosophy of the present**. La Salle, Illinois: Open Court, 1959.

PLATÃO. **Carta VII**. In: Diálogos. Vol. V. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.

PLOTINO, Ennéades. **Paris: Hachette, 1857**. Disponível em: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/plotin/enneade6.htm>. Consultado em 10/07/2015.

RAMOS Torre, Ramón. **Time's social metaphors. An empirical research**. In: Time & society, vol. 16, no 2/3 (2007), p.157-187.

SACKS, Harvey. **On the analysability of stories by children**. In: John J. GUMPERZ & HYMES, Dell (eds.). Directions in sociolinguistics.: The ethnography of communication. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1973.

SCHUTZ, Alfred. **Phenomenology of the social world**. Evanston: North-western, 1967.

SIMMEL, Georg. **The metropolis and mental life**. In: Donald Levine (org.). On individuality and social forms. Chicago: University of Chicago Press, 1971, p.340-48.

_____. **Essays on interpretations in social sciences**. Manchester: Manchester University Press, 1980.

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