

“Foi assim”: múltiplas narrativas do audiovisual e a cultura amazônica

Edilson Mateus Costa da Silva

Mestrando em História, UFPA/PPHIST, bolsista do CNPq.

Resumo: O artigo tenta dar conta de uma problemática iniciada no estudo da canção popular que é o binômio texto-imagem, entre outras palavras, a análise dessa fonte precisa compreender duas narrativas sobrepostas: texto e som. Porém, a canção abrange um foco mais amplo, o momento do lançamento do álbum inclui a narrativa gráfica e mais além: o audiovisual. Ou seja, busco compreender as múltiplas narrativas possíveis em um videoclipe de Fafá de Belém em 1977 chamado *Foi Assim* do LP *Água*, sobreposições de narrativas, coerente entre si, incorporadas em amplo espectro da indústria cultural e da relação entre cultura amazônica/ cultura brasileira, ora formando uma nação, ora “isolados”.

Palavras-chave: Audiovisual; Canção Popular; Cultura Amazônica; Indústria Cultural.

Em 7 de julho de 1977 foi exibido no *Fantástico*, programa dominical da Rede Globo transmitido à noite, um videoclipe de Fafá de Belém¹. A apresentadora explicava o que seria executado a seguir:

“Fafá de Belém começa esta semana um circuito pelo interior de São Paulo e depois viaja para o Paraná e para o Nordeste. No show estão as músicas de uma dupla de compositores paraenses que ela descobriu: Paulo André e Ruy Barata. É deles, por exemplo, o bolero *Foi Assim*², uma das músicas mais bonitas do novo disco de Fafá de Belém.”

Após essa breve introdução segue o videoclipe. Na introdução o ritmo de bolero com levada caribenha cadencia os passos da cantora, que surge com roupas leves e simples, caminhando na praia próxima a água do mar, pés descalços, cabelos lisos, pele morena, uma referência indígena?! O tom triste característico do estilo musical é acompanhado pelo olhar triste da intérprete. O arranjo incorpora fortemente a percussão e um solo de flauta lembra a imagem de um canto suave, quase uma referência ao canto dos pássaros. O violão traz uma dissonância no movimento sincopado e o contrabaixo incorpora uma levada conduzida por um contratempo. O que se vê é um ambiente natural e uma desilusão amorosa que já aparenta surgir dentro da intriga do vídeo. Eis que surge a voz, a cantora sentada em uma ponte, um ambiente de águas calmas e em tons verdes, uma sensualidade na performance da artista, a mesma postura melancólica, agora realçada pela letra que vai delineando o fim de um sentimento: “Foi assim, como o resto de sol no mar/ Como a brisa da preamar/ Nós chegamos ao fim/ Foi assim, quando a flor ao luar se deu/ quando o mundo era quase meu/ Tu te fostes de mim (...)”. Enquanto isso aparece a maré, águas batendo nas pedras, como que representando trechos da letra. Detalhe para o canto: o “S chiado”. O arranjo se modifica, chega a uma profunda melancolia, quando vem o pedido: (...) “Volta meu bem, murmurei/ Volta meu bem, repeti (...)”. Voltamos à praia, *close*: vemos um cordão de ouro, o canto ganha uma entonação extra, os instrumentos em um novo percurso melódico, já não tão triste, parece dizer que o amado também sente o fim: “(...) Não há canção nos teus olhos, nem amanhã nesse adeus (...)”. Voltamos à estrofe inicial, Fafá em pé, de corpo inteiro, o vestido branco aparece de maneira vistosa. A seguir, nas pedras, repetindo a canção, um giro no

¹ Disponível em: <http://video.globo.com/Videos> ; Acesso em 29/07/2008

² Fafá de Belém, LP *Água*, PHILIPS, 1977.

ambiente paradisíaco, montanhas, ondas, areia, pedras... Sugestivamente, uma interação perfeita com a natureza. O nascer do sol aparece na seqüência, no momento em que pronuncia “nem amanhã nesse adeus”. Por fim voltando a introdução, com uma vocalização acompanhando o solo de flauta, que vai se findando lentamente, o volume vai baixando até o fim.

* * *

Os historiadores nas últimas décadas têm se voltado para estudos em fontes bastante variadas. Nesse sentido, as fontes que abrem possibilidades de investigação são limitadas somente pela criatividade humana, qualquer elemento da cultura pode ser pensado como documento. Ora, o videoclipe que acabo de comentar despertou instantaneamente problemas, metodológicos, teóricos e historiográficos. O tipo de material denominado videoclipe ainda não é de uso intenso no ofício do historiador, embora a canção popular, a imagem e cinema sejam a décadas consideradas fontes importantes.

Quando se fala em história social da Amazônia é mais raro o trato com fontes audiovisuais, o videoclipe ainda não foi explorado. Essas considerações despertaram minha atenção ao material riquíssimo e “ignorado” em nosso ofício. Essa postura está ligada ao que Peter Burke chamou de Paroquialismo (1997), ou seja, somente a aproximação com outras ciências sociais torna possível uma abordagem cada vez mais ampla, que transpasse os limites do próprio *metier*, sendo assim, a incorporação do videoclipe ao estudo histórico em minha pesquisa se deu pelo contato com antropologia, semiótica, teoria literária... mas principalmente pelos estudos de comunicação. A abordagem a respeito da narrativa característica da canção visual levou ao problema da representação embutida na produção midiática. Entre outras palavras, existem elementos neste que podem nos ajudar a compreender como o conceito de Amazônia é tratado, não só pelos amazônidas, mas pelo país como um todo, tendo-se em vista que *Foi Assim* foi transmitido em cadeia nacional pelo programa *Fantástico*. O ensaio tem objetivo, portanto, perceber de que maneira o audiovisual existe como uma múltipla narrativa, pautado na perspectiva de que a indústria cultural criou, a partir de sua divulgação, meios visuais como recursos à divulgação do áudio; além de refletir de maneira inicial problemas interdisciplinares, auxiliando na compreensão histórica. O obstáculo está em uma maior compreensão de ferramentas analíticas de outras áreas que diretamente não fazem parte do ofício de “historiar”, mas das quais necessariamente devem ser usadas para uma reflexão mais profunda. Além, toda fonte não pode ser considerada de

maneira isolada, mas em conjunto com outras criações do ser humano, a obra de arte é um fenômeno social, e esse social não pode ser abordado em laboratórios, sim como um complexo jogo de múltiplas narrativas. Compreender a obra de Fafá de Belém nos ajuda a estabelecer um recorte micro-histórico para entender de uma forma ampla o que é a mídia e como se articula com a cultura e com a indústria. Um amplo campo a se percorrer.

Em minhas pesquisas a respeito da canção popular paraense da década de 1970, o que chama atenção é a variedade de mídias envolvidas dentro da existência artística. Em um caso específico e singular em Belém durante esse período que é Fafá de Belém: gravação de LPs, aparições em inúmeras revistas nacionais, as capas de seus discos como arte gráfica, videoclipes e entrevistas. A cantora possibilita um estudo bastante complexo, de fontes variadas em conjunto: audiovisual. Essas produções midiáticas funcionam como construções narrativas individuais e articuladas. Nesse sentido, o foco amplia-se, não estando mais reduzido somente a canção, mas a imagem, em movimento ou não.

É importante ter em vista que a narrativa audiovisual do clipe deve ser compreendida como uma linguagem única, que embora seja veiculada pela canção, seja subsequente ao áudio, ela possui uma existência diferente tanto da iconografia, da música e do cinema. Nesse sentido, o esforço aqui presente é o de entender como operam as múltiplas narrativas intercaladas no videoclipe e como estabelecem nexos que criam e recriam imagens sobre a Amazônia. Na minha percepção, “narrativas”, pois proponho um olhar às inúmeras que as fontes audiovisuais nos permitem ‘sentir’ de maneira simultânea.

A narrativa do videoclipe é um diálogo com os elementos da canção e da capa já descritos anteriormente, porém em um recurso cinematográfico, ou seja, uma obra audiovisual de ficção. Ao mesmo tempo recriando a própria concepção artística e intencional da produção fonográfica, como um pintor ao dar uma nova pincelada em seu quadro (BAXANDALL, 2006:218), o clipe também reinventa a canção. A respeito do cinema como fonte histórica Marc Ferro elabora uma premissa importante para analisar uma fonte dessa natureza:

“Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História.” (FERRO, 1988:203)

Nesse sentido fica clara a idéia de usar o audiovisual, não só o cinema, como fonte, pois todo tipo de invenção do homem pode ser visualizado como História. Assim, o vídeo *Foi*

Assim, é uma ficção narrativa que seqüenciou imagens construindo uma perspectiva da Cultura Amazônica. Dialogando com a obra externa já concebida pela cantora, além de reconstruir a própria noção que se tinha das canções. Por outro lado, videoclipe não é cinema, possui uma linguagem diferente, pautada em outras diretrizes que não competem ao cinema, embora acompanhado do áudio, o cinema não centraliza sua trama na música, ao mesmo a imagem é imprescindível para o clipe (CHION, 1990), nesse sentido que a arte gráfica do álbum surge como um ponto importante a ser analisado. A partir do cruzamento de fontes ligadas diretamente e de natureza diferentes podemos compreender de maneira mais ampla a existência da obra da cantora Fafá de Belém. É importante notar também a representatividade que a intérprete teve (e ainda tem) junto a MPB, desde os anos 70 um ícone da cultura amazônica em um contexto nacional, uma exceção a regra da indústria fonográfica paraense.

Assim, seguiremos um roteiro que discute a narrativa quanto campo de abordagem do historiador, pensar a canção popular na história, a discussão sobre imagem, iconografia, sobre o audiovisual como um todo; assim é necessário compreender em que momento da obra da cantora Fafá de Belém o videoclipe *Foi Assim* está inserido, ou seja, é necessário um estudo do álbum a que faz parte compreender o repertório, as letras, os arranjos, juntamente a arte gráfica do mesmo.

Narrativas e História

O século XIX trouxe a narrativa como o elemento central da escrita da história, os fatos, os grandes acontecimentos, grandes personagens, um método e uma teoria da história. Fundados na documentação ‘oficial’ produzida pelo Estado. A política era o eixo do contar, o assunto que deveria ser tratado. Assim, a economia, o social, a cultura seriam campos acessórios do verdadeiro interesse da história, voltada principalmente para o engrandecimento das nações (BURKE, 1992: 10).

A ‘escola’ dos Annales surge nos fins dos anos 20 como um elemento opositor à maneira positivista de história escrita. Embora os Annales não possuam um estatuto ‘escolar’ e nem tenham de fato rompido com uma tradição rankiana (KLARK, 2004: 65). A categoria do discurso antipositivista criou um conceito de “história nova”, que embora inaugurando tendências evidentemente significativas, não conseguiu eliminar o elemento narrativo, o contar. O tempo dos acontecimentos segundo Paul Ricouer (HARTOG, 1998: 196) sofreu um

“eclipse”, mas a narrativa estava escondida na própria concepção deste tempo e do processo histórico. Para François Hartog (Op.Cit.: 200), mesmo Fernand Braudel ao negar a história eventual pela estrutural, o indivíduo pelos grupos sociais, não conseguiu eliminar a narrativa da sua escrita. De qualquer forma o debate levantado por Ricouer trouxe à tona a problemática oposicional entre narrativa e estrutura. Alguns historiadores acusavam a estrutura de ser estática, a-histórica (talvez aí reside o argumento de Ricouer e Hartog sobre a narrativa como historicidade, temporalidade, e a incapacidade da história em não utilizá-la) . Historiadores acusavam a história narrativa como superficial, aproximando-se da ficção (BURKE, Op.Cit.).

A problemática em torno da validade da história quanto ciência esteve acompanhada de debates acerca das fontes e de uma interdisciplinaridade necessária ao estudo da história, nos âmbitos dos *Annales*. Nesse sentido, Lucien Febvre e Marc Bloch tratam de uma história total, assim como de história-problema. Esses dois conceitos são fundamentais às suas análises. Ampliaram-se os limites documentais, temáticos e de abordagem. As fontes não precisavam ser políticas e eventuais, ao mesmo tempo ‘objetivas’. A economia, a demografia, a geografia, antropologia e outras ciências humanas ou não, invadem o universo do historiador, servindo como aparatos conceituais e metodológicos, auxiliando-os, embora com problemas em relação ao campo relacional, muitas vezes tensos, entre teoria social e história (BURKE, 1997).

O contato com outras ciências, nesse sentido a lingüística, principalmente Roland Barthes e Hayden White, trouxe severas críticas ao trabalho do historiador, cada vez mais tido como um retórico (GINZBURG, 2007:9). O importante do debate caloroso, que historiadores irão travar contra essa compreensão de retórica histórica como um não compromisso com a verdade é que a própria validade das fontes foi questionada. A pretensa excessiva subjetividade de certas fontes, ainda se constituía alvo de críticas. Carlo Ginzburg nesse sentido responde aos ‘céticos’ dizendo que o historiador busca a verdade nas fontes, procura uma ‘objetividade’ em fontes ‘subjetivas’ como a literatura. Obras literárias para ele são compreensíveis de uma análise sobre aquele período (Op.Cit.).

De fato, a narrativa passou a fazer parte do universo historiográfico, mais ainda, é uma fonte documental como outra, oficial ou não. Isto ampliou ao historiador um campo amplo de possibilidades, nesse sentido a narrativa visual (O cinema, a pintura, o videoclipe, entre outros) se volta como objeto de investigação, se constitui como fonte. Não há limites ao olhar

instigante do historiador em reconhecer diferentes narrativas históricas, bem como a canção popular, em seu binômio texto-som (MORAES, 2000:216), a letra como uma narrativa entremeada de outra narrativa sonora. A canção popular é uma narrativa dupla, mas outras narrativas sobrepostas se juntam a essa produção, pois em diversos momentos diálogos visuais também juntam suas narrativas à existência da canção.

A narrativa da canção: binômio texto-som.

De maneira mais específica, o álbum é uma representação audiovisual, pois compõe o disco (LP, CD ou DVD) que é acompanhado pela capa e por seu encarte (letras, fotos...), nesse sentido a compreensão da música comercial é muito mais ampla do que a audição e interpretação das canções escolhidas e que compõe um repertório específico, inclui uma ‘parafernália’ visual que não se dissocia da existência sonora.

Dessa forma, a análise se constitui em uma análise do álbum inicialmente. Compreendendo o repertório e a interpretação, a letra e os sons inseridos nessas canções. E de que forma se relacionam com o contexto da década de 70 e a relação entre as regiões brasileiras. A canção popular permite essa reflexão, pois:

“(…) Os sons estabelecem relações simbólicas entre eles e a sociedade. Os sons são produzidos em determinado contexto histórico, como pressuposto fundamental. As escalas orientais, por exemplo, só poderiam existir na sua própria origem. A cultura existente no momento em que foi pensada e elaborada determinou a sua produção. Acredito que vale para ambas as formas da Arte” (MORAES, Op.Cit.).

Nesse sentido podemos perceber como a canção popular é um importante recurso à interpretação sócio-cultural (NAPOLITANO, 2005). Pois, a própria noção de que é uma produção específica, que embora guarde a própria compreensão individual do artista, a maneira como ele pensa o universo social, também faz parte de uma construção coletiva. O álbum *Água* de Fafá de Belém só poderia ter sido produzido naquele contexto específico de 1977. Nesse sentido, Maria Annunciada Chaves chama atenção para o recurso da música como fonte:

“Fenômeno social de alta significação, a música é a linguagem universal, que transmite os sentimentos humanos sem fronteiras, em toda a sua pureza. Estuda-la é acompanhar o desenvolvimento da sociedade em que se processa, pois impossível seria perceber a evolução do espírito humano negligenciando uma das suas mais profundas e nobres expressões. A vida de um povo é um organismo onde tudo se liga, inclusive fenômenos econômicos e artísticos,

intimamente. Não esqueçamos que Viollet-le-Due conseguiu reconstituir as grandes vias do comércio europeu no século XII pelo estudo comparativo dos monumentos góticos” (CHAVES, 1980:11).

Portanto, através das não só das canções, mas das produções midiáticas envolvendo Fafá de Belém em 1977 podemos compreender a sociedade amazônica e brasileira como um todo, além da maneira como as regiões entram em diálogo, não só como referência estética, mas como suas implicações econômicas, políticas, sociais, entre outros. No sentido de que “a vida de um povo é um organismo onde tudo se liga”. Assim, os dilemas e as percepções da vida sócio-cultural ganham vida nas expressões artísticas.

O repertório escolhido para o disco inclui canções da dupla Paulo André Barata e Rui Barata, além de outros compositores não paraenses como Luis Gonzaga, Caetano Veloso, o que demonstra o caráter “ecclético” do disco, mais ainda que a concepção artística do mesmo não se encerra em uma proposta de MPP, mas de MPB, procurando atingir outros espaços do país. Aliás, canções fazem referência a essa preocupação de levar a música paraense a outros cantos do país, uma perspectiva bastante presente nesta década de 70. A seleção do repertório pode demonstrar muito do contexto e dos dilemas da cultura amazônica. Cada canção se articula com o álbum de maneira coerente e levanta complexas interações sociais. Ao mesmo tempo canções que falam de ambientes naturais, ribeirinhos, rurais, em uma referência direta à cultura regional e fala-se de cultura brasileira, sertaneja inclusive.

É importante notar que a indústria cultural serve como um parâmetro, assim de alguma forma a música paraense se incorpora e se adapta à MPB para poder existir como um elemento comercial. A existência do regional necessita cada vez mais fazer parte do espaço dedicado ao nacional para sobreviver mercadologicamente, mesmo assim não sendo tão bem-sucedido, o LP aqui relatado vendeu cerca de 100 mil cópias³, um número bastante expressivo para a MPP, mas nem tanto para o brega por exemplo, com Carlos Santos em seu primeiro LP na década de 70 vendeu 800 mil (COSTA, 2007). Essa perspectiva não pode ser ignorada, nesse sentido Valter Krauscher afirma que quando a música regional se transforma em mercadoria ela passa a ser MPB (KRAUSCHER, 1983). Nesse sentido o repertório é influenciado diretamente por essa indústria, selecionando e produzindo, divulgando e definindo sua

³ Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/fafa-de-belem.asp>, acesso em 20.07.2008

repercussão. Embora, seja necessário dizer que não determina a obra de arte, antes medindo forças e muitas vezes interagindo de maneira bem-sucedida.

Nesse sentido, podemos dizer que uma proposta de música popular paraense se articula e se adapta a MPB na obra de Fafá de Belém. De fato, a trajetória da cantora levou-a a ser reconhecida como uma artista brasileira, embora uma referência eterna a cultura amazônica. Uma construção discursiva bastante complexa, preenchida de afirmação de identidade regional e pertencente a MPB, algo semelhante com Luiz Gonzaga e Dominginhos, cantores regionais que se tornaram MPB.

É interessante notar como se constrói esse discurso que cria um segmento da indústria fonográfica, sendo Fafá a percussora dessa proposta, pode-se dizer inaugurando a “prateleira do regional” nas lojas de discos. Além desse segmento criado, é importante compreender como se estabelece um diálogo regional, entre Amazônia e Brasil, como a obra de Fafá recebe influência de discursos internos e externos. Como a referência à Natureza se torna tão familiar a identidade regional, além de perceber o quanto influenciam as aparições da cantora em circuito à percepção do que é Cultura Amazônica. Até que ponto a cantora reflete o regional, pois a sua origem e sua seleção de repertório revelam uma existência urbana, que muitas vezes perde o seu sentido conectado a referências de ambientes naturais. Mais além, a percepção que a cantora possui se refere a uma noção “brasileira” ou amazônica? Em que medida?

A referência do título *Água* já é bastante sugestiva, pois remete a uma representação muito específica que se faz da Amazônia como uma enorme bacia hidrográfica, um povo que vive nos rios. Uma cultura ribeirinha é chamada ao discurso. É importante notar que vai se desenhando uma proposta de música de protesto, no sentido a que se refere Arnaldo Contier (1998), pois a perspectiva de buscar os “tipos” brasileiros do ‘morro’ e do ‘sertão’ elaborado por compositores a partir da década de 60 no Brasil influenciam diretamente a musicalidade paraense, que dá voz ao “ribeirinho”. Segundo Marcos Napolitano:

“(…) o homem comum do povo surge como o verdadeiro herói da história, simbolizado por tipos ideais como o favelado, o pescador, e o sertanejo; uma nova geografia política da nação-povo é criada a partir do morro, da comunidade praieira e do sertão; e a canção, bem como o ‘cantador’, despontam como catalisadores da consciência nacional-popular. O objetivo era construir, sob as bases melódico-harmônicas da Bossa Nova, um novo edifício musical que incluísse elementos da tradição popular (...) (NAPOLITANO, 2005:66).

A música de protesto em Belém ganha uma nova roupagem, uma adaptação, na verdade a proposta de buscar as raízes da cultura brasileira e o povo, uma crítica a elementos do imperialismo estrangeiro, ganham uma visibilidade aos compositores belenenses, porém há uma releitura, assim o nacional-popular se transforma em “regional-popular”. A primeira canção do álbum *Água* chama-se *Pauapixuna* (PHILIPS, 1977) uma referência a noção de regional-popular, a seguir a letra:

Uma cantiga de amor se mexendo/ Uma tapuia no porto a cantar/ Um pedacinho de lua nascendo/ Uma cachaça de papo pro ar/ Um não sei quê de saudade doente/ Uma saudade sem tempo ou lugar/ Uma saudade querendo, querendo/ Querendo ir e querendo ficar/ Uma leira, uma esteira, Uma beira de rio/ Um cavalo no pasto/ Uma égua no cio/ Um princípio de noite/ Um caminho vazio, uma leira, uma esteira, uma beira de rio/ E, no silêncio, uma folha caída/ Uma batida de remo a passar/ Um candeeiro de manga comprida/ Um cheiro bom de peixada no ar/ Uma pimenta no prato espremida/ Outra lambada depois do jantar/ Uma viola de corda curtida

Nessa sofrida sofrência de amar/ Uma leira, uma esteira...
E o vento espalhado na capoeira/ A lua na cuia do bamburral
A vaca mugindo lá na porteira/ E o macho fungando cá no curral
O tempo tem tempo de tempo ser/ O tempo tem tempo de tempo dar
Ao tempo da noite que vai correr/ O tempo do dia que vai chegar
Uma leira, uma esteira...

Os elementos que caracterizam a regionalidade surgem no texto da canção, várias características são apontadas sugerindo o isolamento do homem caboclo/ribeirinho: “a tapuia”, “leira, esteira, uma beira de rio”, “o silêncio, a batida de remo”, “cheiro de peixada no ar”; ao mesmo tempo o cotidiano do amor, da alegria simbolizada na “lambada depois do jantar”. Portanto, o objetivo do compositor é traçar a vida de um elemento popular ribeirinho. Traçando a “essência” da vida amazônica, ou a representação desta vida. Criando ao mesmo tempo uma imagem mental, que poderíamos chamar também de “figurações de memória” (PAIVA, 2006), que dará origem as imagens referentes a obra, ou seja, a capa e o videoclipe são concebidos já nas canções presentes no repertório do álbum. Desta forma, a canção estabelece-se como a “âncora” do videoclipe, sendo criado dentro dos parâmetros da indústria fonográfica em torno do som, mais ainda, é uma estratégia comercial de divulgação dos álbuns (CARVALHO, 2008: 3).

Essa proposta de canção de protesto regionalista, buscando a resistência política e cultural através da utilização de símbolos representativos do local é mais complexa se formos analisar a canção *Foi Assim*, pois ela estabelece o que Carlos Sandroni chama de *nó estético-ideológico*, ou seja, os parâmetros estéticos que são tidos pelas canções regionalistas, como:

as temáticas da natureza, do rio, a sonoridade latino-americana, o sotaque chiado do “S”, entre outros; é incorporado a esta. Então mesmo falando de amor, remete a uma postura política (SANDRONI, 2004: 30). O trecho a seguir de uma entrevista que Ruy Barata cedeu a Alfredo Oliveira desenha de maneira mais clara a proposta de música de protesto em Belém, como influencia ideológica, mas não como estilo: "O opressor sempre impõe a sua linguagem. O regional foge a essa imposição. Todas as minhas letras são políticas (...). Flagram uma realidade local e, necessariamente, não servem a qualquer regime" (apud FERNANDES, 1995). Como podemos perceber, a noção de arte regional ligada à natureza se constitui como uma espécie de resistência política ao opressor externo. O contexto político transparece às canções de Ruy Barata e Paulo André, entremeados de um discurso bastante marcante no período da ditadura militar e seus programas de integração nacional. Nesse sentido um discurso de Raimundo Heraldo Maués na XVII Reunião Brasileira de Antropologia proferiu o segundo trecho a seguir:

“(...) uma palavra sobre um contexto mais recente de integração da Amazônia ao contexto nacional. Este novo processo teve início nos anos 50, através dos órgãos de fomento que deram origem aos atuais SUDAM e BASA e acabou conduzindo aos chamados Grandes Projetos, implantados durante o regime autoritário, visando ‘desenvolver’ a Amazônia. Todos sabemos do fracasso dos grandes projetos do ponto de vista dos interesses regionais, com exceção de um pequeno grupo que se beneficia, efetivamente, com o repasse de recursos públicos (via incentivos fiscais, em nome do mesmo ‘desenvolvimento’). A isso se junta a tutela militar exercida sobre a Amazônia, cuja materialização mais evidente se encontra no Projeto Calha Norte, que atinge diretamente populações indígenas, mas também visa atingir populações ribeirinhas (caboclas) da região. Falar em situação colonial não seria adequado? Um duplo colonialismo e uma dupla exploração: o colonialismo interno sobre as populações nativas (...) e a exploração das riquezas naturais da região (...) (MAUÉS, 1999: 95).

É bastante ilustrativo, pois revela uma postura ideológica que aponta para uma “invasão” brasileira, que veio extrair recursos naturais e não trouxe tantas vantagens para a região amazônica e seu povo, um “duplo colonialismo”. Um discurso que lembra bastante a proposta “regional-popular” de resistência política contra os imperialismos.

Voltando à década de 1970, onde esse discurso começa a tomar volume e a ser divulgado, em grande parte pela popularidade que Fafá de Belém começou a adquirir quanto uma artista da MPB, coexistindo com a dualidade Amazônia-Brasil, o tempo todo presente em sua obra. Sendo que seus primeiros álbuns trazem uma regionalidade marcante que vai se distanciando, até seu quarto disco chamado *Crença*, de 1980, onde findou a seqüência das canções de Paulo André e Ruy Barata, após esse disco, compositores de outras regiões, uma possível busca de cada vez mais se firmar como artista nacional, o que veio ocorrer nos anos seguintes.

A temática várias vezes constantes no álbum *Água* são a Natureza e a vida do homem ribeirinho e do campo, o amor, a sensualidade e uma perspectiva de transeunte. Essas temáticas são claramente expostas nas letras das canções do repertório. A canção *Pauapixuna* já referida fala do cotidiano do homem do interior, ribeirinho, da natureza presente em todos os momentos da vida nas regiões afastadas. Por outro lado a canção fala da sensualidade e do amor, da lembrança de uma “tapuia”, da tristeza de amar, da vida tranqüila e ao mesmo tempo inquietante, nesse sentido uma referência à própria vontade da cantora em ir buscar outros lugares do Brasil com sua arte: “Uma saudade querendo, querendo, querendo ir e querendo ficar”, o que já foi referido bastante no álbum *Tamba-Tajá*, o primeiro da cantora em 1976, onde fala que “canoa vai de proa e de proa eu chego lá”, “vim de quando, vou pra onde”, essa canção chamada *Indauê-Tupã*, feita pela dupla Paulo André e Ruy Barata, faz uma referência a procura de espaço fora da região. Em outra canção chamada *Vento Negro* faz referência a essa idéia de viajar, sair, transitar, uma transeunte do Brasil, pois fala que “Quem vai embora tem que saber, é viração” e “Meu canto, eu sei, há de se ouvir em todo meu país”.

Não só as letras incorporam essa dualidade no álbum *Água*, entre região e país, a sonoridade também dialoga com essa postura, estabelece o binômio texto-canção anteriormente referido. Os instrumentos e o modo de cantar estabelecem um nexos característico, utilizando elementos bastante utilizados em outras regiões como o violão em praticamente todas as canções, cavaquinho, teclado, contra-baixo; elementos que fazem referência à cultura regional: a presença marcante da percussão, flauta, referências aos rios e pássaros com as flautas e “pau-de-chuva” (instrumento em forma de bastão preenchido de arroz, quando em movimento emite um som semelhante à chuva) e mais marcante é a sonoridade característica do falar paraense, emitindo “S chiado”. É importante nesse sentido notar como todos esses elementos interagem e constroem uma narrativa única, compreender a canção necessariamente é observar a interação da narrativa sonora e da narrativa textual, nesse sentido Vinci de Moraes chama atenção para vício que comumente os historiadores cometem quando analisam as canções:

“(...) para compreender a poesia da canção popular, é necessário entender sua forma toda especial, pois ela não é para ser falada ou lida como tradicionalmente ocorre. Na realidade, a letra de uma canção, isto é, ‘a voz que canta’ ou a ‘palavra cantada’, assume uma outra característica e instância interpretativa e assim deve ser compreendida, para não se distanciar das suas íntimas relações musicais (...)” (MORAES, Op.Cit.:215)

Nesse sentido compreender a funcionalidade do “S” é muito importante, mais além a sonoridade das palavras faladas no interior, modificadas ortograficamente quando faladas,

como exemplo a canção *Esse Rio é Minha Rua* do LP *Tamba-Tajá* ilustra essa idéia: “Só de pensar na ‘mardita’ me ‘alembrei’ de Abaeté”. Ou seja, a poesia para a canção popular paraense ganhou sua propriedade característica do falar como um sentido sonoro, entrando em diálogo com o binômio textual, não podendo ser separado na produção artística. Mas além os arranjos também possuem uma construção narrativa característica, o ritmo e a melodia são elementos narrativos, a utilização dos mesmos possuem uma representação que não pode ser ignorada, nesse sentido devemos analisar o porque dos diversos ritmos que estão presentes no repertório do *Água*: samba, toadas, caribenhos, boleros (o caso do clipe que iremos analisar, *Foi Assim*), entre outros. Nenhum tipo de detalhe é pensado de maneira aleatória em um álbum, mas é construído sócio-culturalmente e narra de alguma forma (Op.Cit.). Além de todas essas noções, é necessário observarmos também que a canção é uma obra arte, portanto, incrivelmente polissêmica, com diversas interpretações, performances variadas em diversas gravações e apresentações, a compreensão que o receptor possui pode variar das mais variadas maneiras (PARANHOS, 2001). Essa é uma premissa da qual temos a noção, nosso trabalho é uma das análises da qual é possível abstrair, embora baseada em uma postura “objetiva” (GINZBURG, 2002) baseada em fontes, recurso de oratória que se orienta pela coerência entre elas.

“Outras notas vão entrar”: múltiplas narrativas.

Segundo Sandra J. Pesavento (2005) a imagem é uma forma de representação, assim não podemos pensá-la como mera ilustração, por outro lado, é importante notar que imagens são discursos, são narrativas, assim como a narrativa textual comporta uma imagem mental (PESAVENTO, 2005: 86). Dessa forma que são construídas representações pela ‘âncora’ da canção, uma capa de disco surge a partir de um estudo que as pessoas envolvidas com a arte gráfica realizam junto ao que foi produzido musicalmente, assim transformando o álbum em um todo coerente. Embora seja produzida com base em símbolos e tramas ficcionais a imagem possui uma referência no real (Op. Cit.). O que serve para a imagem em movimento, aqui o videoclipe, pois o que vemos desfilar na edição de imagens é um todo coerente que comunica através dos diversos símbolos presentes uma concepção de cultura amazônica, bem como também da brasileira.

Neste ponto é importante pensar a construção da imagem, da iconografia, tendo como pressuposto a canção. As representações iconográficas são “(...) imagens construídas historicamente que, associadas a outros registros, informações (...) foram verdadeiras certidões do acontecido, do passado. (...) imagens plenas de representação do vivenciado e do visto, do sentido, do imaginado (...)” (PAIVA, op.Cit.: 14). Por outro lado, a leitura do visual não pode ser a mesma que sem tem do texto, ou do som. É uma construção específica, mesmo sendo encarada com a mesma ‘objetividade’ que se trata qualquer fonte. Nesse sentido, a capa do disco álbum incorpora essa representação que já vinha sendo construída, a canção construiu uma “imagem da memória” (Op. Cit.). Por outro lado, a iconografia também reconstrói a própria representação, mesmo porque o interlocutor também opera na construção deste sentido. Mais além, o videoclipe vai ser fruto destas *narratividades* (CARVALHO, Op.Cit.).

Nesse sentido, mas além chegamos à capa do álbum que é uma construção específica das canções gravadas, é uma narrativa visual criada em função de dialogar com a narrativa das canções. As capas são criadas dentro do discurso existente nas mesmas. Por isso, mais além do binômio, para compreender o álbum é necessário articulá-lo com a produção gráfica da capa. Pois, o ato de “ouvir” o disco *Água* foi acompanhado do ato de “ver” os símbolos ali presentes. As cores, as roupas usadas por Fafá, a maquiagem, os elementos naturais existentes possuem suas particularidades. A seguir a capa do álbum *Água*:



Álbum *Água*, gravado pela PHILIPS, em 1977. A capa serve de inspiração para o videoclipe *Foi Assim*, pois os elementos presentes neste estão no outro.

Como podemos ver a temática “água” é muito presente e está de acordo com o contexto de discussão amazônica sobre os recursos naturais da Amazônia; a árvore simboliza

a floresta, a cantora no meio, vestida de branco, de maneira simples, uma referência a vida “ribeirinha”, embora ela esteja “acima das águas”, se afastando do ambiente ribeiro. As cores verdes não estão em destaque, embora as letras estejam em verde. O ouvinte ao ter o álbum em mãos estabelece uma série de nexos, que serão interpretados durante a escuta dentro de um todo coerente com a capa. Esse ambiente será novamente no clipe *Foi Assim*, centro da problemática, embora um efeito novo tenha sido colocado em evidência: a sensualidade de Fafá, aparecendo com menos roupa. A arte gráfica da capa representa uma narrativa visual em diálogo com o repertório escolhido. Nesse sentido, faz referências claras à cultura amazônica, no contexto da década de 70 um ambiente de floresta, pouco explorado, quase inabitado, quando o é por índios. Nesse sentido, a capa estabelece um “jogo” onde existe um diálogo da cultura amazônica e brasileira. Aspectos relativos à percepção “externa” sobre o ambiente amazônico são colocados em questão.

A capa do LP *Água* não é o único a utilizar essa referência amazônica. O álbum *Tamba-tajá* de 76 já havia tratado essa temática amazônica como eixo:



Gravado pela PHONOGRAM, 1976. Podemos perceber ao fundo a representatividade da cor verde e a referência que a natureza adquire na representação do regional.

Neste álbum podemos perceber uma noção de cultura amazônica e natureza como profundamente intrincadas. A percepção de que uma cantora que vem de Belém é alguém da mata, de um ambiente isolado, mas que está saindo de um ambiente escuro e vindo à luz, que é ser conhecida e reconhecida pelo Brasil. Nesse sentido, a roupa sensual e rústica, o verde sobressaindo, a escuridão do fundo são símbolos bastante significativos. Na parte de trás da

capa há a lenda do “Tamba-tajá” narrada para que pessoas de todo Brasil possam ter conhecimento das lendas amazônicas. Um simbolismo de isolamento muito perceptível, além de uma imagem construída no diálogo regional, que maneira consciente ou não transparece na obra como um todo. As duas contam uma “saga” da cantora que saiu da Amazônia e chegou ao Brasil.

Essas imagens criadas a partir de sociabilidades são importantes rastros sobre a concepção de Amazônia. De fato, é necessário uma reflexão a respeito do porquê da concepção da obra de Fafá obedecer esses parâmetros e esses critérios, mais longe, como a divulgação da obra da cantora ajudou na percepção que as outras regiões possuem da Amazônia.

Por fim... “Foi assim”

Posto considerações fundamentais para pensar o videoclipe *Foi Assim*, passemos a sua especificidade. O videoclipe se constitui pela conexão entre os elementos sonoros e imagéticos que se fundamenta em recursos do cinema e da TV, incluindo-os como canais de divulgação do vídeo (CARVALHO, 2008: 1) . Nesse sentido a construção do mesmo se fundamenta nos “pontos de sincronia” (CHION, 1990) entre a narratividade sonora (discurso musical) e a narratividade imagética (discurso visual). Assim, é criado umnexo, onde a sincronia é representada pelos pontos em comum que cada momento do clipe possui entre as narratividades. Embora a configuração de sentido seja específica para cada tipo destas o sentido é criado somente nessa interação. Ou seja, a especificidade do clipe reside na re-elaboração da obra. A obra de Fafá de Belém ganha outra representatividade, estabelecendo um novo olhar sobre a canção *Foi Assim*, e mesmo do álbum *Água* como um todo. Além de que o fato de ser exibido em rede nacional se configura como um elemento fundamental no sentido que o País dá a musicalidade amazônica, as pessoas que vivem em diversos cantos elaboram diversas perspectivas de representação, pautadas na sua existência específica. Além do que a fala da apresentadora demonstra um reconhecimento artístico *a priori* da cantora, que já tem em agenda diversos shows em partes diferentes do território brasileiro.

A sincronia é responsável pelo sentido que se quer dá a obra. No momento de tristeza na canção Fafá aparece com fisionomia triste, bem como quando a harmonia ganha uma tensão aparece um *close* onde impõe uma firmeza e vigor na voz. A natureza aparecendo em

momentos cruciais, nos mesmos em que na letra aparecem “como o resto de sol no mar, como a brisa da preamar”. O ritmo da canção também é sincrônico, e é determinado pela canção (CARVALHO, Op.Cit.). Assim quando o andamento se modifica na canção a mesma muda e assim a edição também. No clipe, sempre que há uma transição da introdução, onde há a flauta, de um momento suave, onde há uma distância da cantora para a imagem e o arranjo ainda não busca uma tensão, e passamos para a estrofe inicial, melancólica, aproximasse a câmera, gradativamente. A performance da cantora também remete a uma teatralização, pois é criado um ambiente fictício, onde uma artista de Belém vai a um ambiente natural, cantar uma canção, o que demonstra que o videoclipe é uma pura representação simbólica. O verde e a água simbolizam a riqueza natural da região, que no contexto de divulgação ganha uma amplitude a mais. O cordão de ouro também simboliza a riqueza. E mais profundamente ajudou a construir o imaginário sobre a região. A sensualidade presente na intérprete também é significativa, pois também ajuda a propagar o ideal de beleza indígena, referente à Amazônia.

Podemos visualizar uma postura crítica em relação a políticas nacionais de integração nacional. Pois, a representação da natureza quanto símbolo de Amazônia ganha uma maior expressão no contexto militar. Há críticas severos quanto a intervenção que é muitas vezes vista como “invasão”.

Nesse sentido, o vídeo nada mais é um diálogo entre o simbolismo criado localmente e o que se tem em outras regiões. Cabe investigar, mais a fundo, a repercussão da carreira da cantora. Que pode revelar muitas nuances da história da mentalidade sobre a amazônia, inclusive como essa “imagem” cria e recria a cultura popular na região e para o país.

REFERÊNCIAS

BAXANDALL, Michael. “O retrato visual intencional: o retrato de Kahnweiler, de Picasso”. In: *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das letras, 2006. p.218

BURKE, Peter. “Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro”. In: *A escrita da história*. São Paulo: UNESP, 1992. pp. 7-38.

_____. *História e teoria social*. São Paulo, UNESP, 1997

- CARVALHO, Claudiane. Sinestesia, ritmo e narratividade: interatividade entre música e imagem no videoclipe. In: *XVII Compós*, 2008a, UNIP, São Paulo. Anais da XVII Compós.
- CHAVES, Maria Anunciada. “Apresentação”. In: SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1980.
- CHION, Michel. *La audiovisión: introducción análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- CONTIER, Arnaldo D. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o Nacional e o Popular na Música de Protesto (os anos 60)”. *Revista Brasileira de História*. V. 18, n. 35, São Paulo, 1998
- COSTA, Antônio Maurício Dias da. *Festa no cidade: O circuito bregueiro na cidade de Belém*. Belém: [s.n], 2007.
- FERNANDES, José Guilherme. “Paranatinga, o nativo das águas na res da brasilidade”, *Rev. Do Curso de Letras da UNAMA*, Jun., 1995
- FERRO, Marc. “O Filme. Uma contra-análise da sociedade?”. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- GINZBURG, Carlo. *Fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- _____. “Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez”. In: *Relações de Força*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 47-63.
- HARTOG, François. “A arte da narrativa histórica”. In: BOUTIER, Jean; JULIA, Dominique. (orgs.) *Passados recompostos: campos e canteiros da história*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1998. p. 196
- KLARK, Elizabeth. “The Territory of Historian”. In: *history, theory, text: historians and the linguistic turn*. Cambridge: Harvard University Press, 2004. p. 65
- KRAUSCHER, Valter. *A Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MAUÉS, Raimundo Heraldo. “Amazônias: identidade regional e integração nacional”. In: *Uma “outra” invenção da Amazônia*. Belém-PA: CEJUP, 1999. pp. 83-97
- MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música; canção popular e conhecimento histórico”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, n. 39, p.216, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. São Paulo: Autêntica, 2005.
- _____. O surgimento da MPB. *Nossa História*. Ano 3, n.26, dez. 2005
- PAIVA, Eduardo França. *História e imagem*. São Paulo: Autêntica, 2006.
- PARANHOS, Adalberto. “Entre o sim e o não: ciladas da canção”. *Revista ArtCultura*, vol. 3, n. 3, 2001. Universidade Federal de Uberlândia
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. São Paulo: Autêntica, 2005.

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: STARLING, Heloisa; CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República*. Vol. 1. pp.23-36.