

# Tamba-tajá: regionalismo amazônico em Fafá de Belém



Capa do LP *Tamba-tajá*. 1976.

*Edilson Mateus Costa da Silva*

Mestre e doutorando em História Social da Amazônia pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor da Faculdade Integrada Brasil-Amazônia (Fibra) e do Plano Nacional de Formação de Professores (Parfor) da UFPA. emateushistoria@yahoo.com.br

## **Tamba-tajá: regionalismo amazônico em Fafá de Belém**

*Tamba-tajá: Fafá de Belém's Amazonian regionalism*

*Edilson Mateus Costa da Silva*

### **RESUMO**

Neste trabalho abordamos o regionalismo amazônico presente em parte do repertório da cantora Fafá de Belém. Partimos da análise segundo a qual seu álbum inaugural, *Tamba-tajá*, legou uma linha estética e temática que marcou profundamente a carreira da intérprete, estabelecendo distanciamentos e retornos ao material audiovisual de cunho amazônico. Nessa linha, nossa atenção se voltará para a produção fonográfica, de videoclipes e do material gráfico de seus discos, além de enfatizarmos também a recepção de sua obra pela imprensa e, em particular, pelos críticos musicais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fafá de Belém; Amazônia; regionalismo musical.

### **ABSTRACT**

*In this paper we discuss the Amazonian regionalism in Fafá of Belém's song repertoire. The starting point here is that her first album, *Tamba-tajá*, bequeathed an aesthetic and thematic line that has deeply affected the artist's career, establishing distance from and return to the audiovisual material of Amazonian nature. Along these lines, the text focuses on her phonographic, video clip, and graphic material production, and highlights the reception of her work by the press, particularly by music critics.*

**KEYWORDS:** *Fafá of Belém; Amazon; usic regionalism.*



Fafá de Belém é compreendida neste texto como uma intérprete brasileira de tendência regionalista. Ela imprimiu em seus discos um traço marcante: eles foram permeados de idas e vindas à sua terra natal sonora. Buscaremos demonstrar como essa perspectiva esteve demarcada em sua trajetória pela produção midiática, envolvendo os álbuns da cantora, os videoclipes, assim como a recepção da imprensa e da crítica musical.

Para abordar a obra de Fafá de Belém levaremos em consideração a canção popular como um importante acervo documental para pesquisas voltadas aos mais variados aspectos da vida em sociedade. A análise detida desse tipo de fonte pode revelar importantes peculiaridades do cotidiano, da cultura e da política de um grupo, em nosso caso específico as representações sobre a Amazônia. Muitas vezes evidencia perspectivas até então ignoradas por outras abordagens. Como afirma Vinci de Moraes com relação ao uso da canção popular como documento histórico, "as canções poderiam constituir-se um acervo importante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos". Além disso, o mesmo historiador ressalta a riqueza da canção como

fonte histórica capaz de “compreender certas realidades da cultura popular e desvendar as histórias de setores da sociedade pouco lembradas”.<sup>1</sup>

A esse respeito, propomos seguir um enfoque que tem sido privilegiado por diversos trabalhos sobre música popular brasileira: a análise da canção popular que leva em conta o binômio texto-som. Ao utilizar a canção como documento, precisamos observar a natureza da composição realizada a partir da inspiração do artista e que passa a existir no formato cantado. Assim, ao tomar como referência as letras, devemos encará-las como um dos elementos da fonte, sem isolá-las do todo a que se ligam. Afinal, quando destituídas de sonoridade, elas configuram uma visão parcial do documento que só pode ser compreendido no contexto geral da criação poético-sonora. No caso da indisponibilidade da audição dos fonogramas, parte do objeto música popular nunca será apropriado pelo pesquisador, pois, a *performance* (execução do intérprete) é um elemento central na realização histórico-social da canção. Daí que, em princípio, a audição é fundamental no processo de coleta do material e do percurso metodológico de quem lida com a canção como documento histórico.<sup>2</sup>

A partir do binômio texto-som, as canções constroem o nexo de escolhas rítmicas, instrumentais e textuais. Além disso, o desenvolvimento dos elementos ligados à indústria fonográfica, como os discos (incluindo a arte gráfica), as festas e *shows*, só existem fundados na matéria-prima canção, o mesmo ocorrendo com as representações produzidas em torno dos artistas e de certos gêneros. Nessa linha de raciocínio, para compreendermos as representações de arte, cultura e identidade regional, partimos do fonograma como fonte histórica central, porque é com base nele que podemos tentar entender as colocações dos críticos, dos especialistas, jornalistas e estudiosos da música popular na segunda metade do século XX.

### “Filho(a) da Bahia(?)”: primeiras aparições (1970-1976)

O começo da carreira de Fafá de Belém foi marcado pelos anos que passou no Rio de Janeiro (1970-1973), quando estabeleceu relacionamentos e iniciou suas atividades como intérprete. A cantora, até então denominada somente Fafá, realizou sua primeira apresentação em sua terra natal quando a ela retornou em 1973. Posteriormente, dividiu *shows* com Zé Rodrix, na capital carioca, com Sérgio Ricardo, e participou do musical *Maria, Maria*, contendo canções de Milton Nascimento, o que possibilitou seus primeiros contatos com o compositor. Em 1975, a cantora gravou seu disco de estreia, um compacto com as canções “Naturalmente” (João Donato e Caetano Veloso) e “Emoriô” (Gilberto Gil e João Donato).<sup>3</sup>

Fafá de Belém ganhou destaque nacional no bojo do “boom nordestino”<sup>4</sup>, ou seja, em um momento em que diversos cantores oriundos do Nordeste começaram a despontar como estrelas da MPB, furando o certo que marginalizava quem não pertencia ao eixo Centro-Sul. Além da conjuntura mercadológica musical propícia à inclusão de artistas do Norte do Brasil, Fafá também seria beneficiada, em seguida, pela onda folclórica na MPB, que favorecia a inserção de artistas “regionalistas” e representantes de sua cultura local no mercado fonográfico nacional. Por essa via, passou-se a incorporar suas temáticas folclóricas na música popular massiva.<sup>5</sup> A proposta estética expressada por Fafá de Belém se adequaria a essas tendências e discursos que se tornariam comuns na crítica musical. Exemplo significativo disso seriam os comentários estão as colocações de

<sup>1</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, São Paulo, 2000, p. 205.

<sup>2</sup> Cf. NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. São Paulo: Autêntica, 2005.

<sup>3</sup> Ver Fafá entrevistada em Cascaes. 1978. Disponível em <[http://www.youtube.com/watch?v=cvEXh\\_ZV-IA](http://www.youtube.com/watch?v=cvEXh_ZV-IA)>. Acesso em 10 jun. 2009.

<sup>4</sup> MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica: um conceito antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

<sup>5</sup> Ver KRAUSCHER, Valter. *Música popular brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>6</sup> A respeito das visões dos críticos musicais e folcloristas sobre a cantora, ver SILVA, Edilson Mateus Costa da. *Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção paraense*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH-UFPA, Belém, 2010.

<sup>7</sup> Ver SILVA, Edilson Mateus Costa da, *op. cit.*

<sup>8</sup> *Idem*

<sup>9</sup> Ver MORELLI, Rita, *op. cit.*

<sup>10</sup> Ver SILVA, Edilson Mateus Costa da, *op. cit.*

José Ramos Tinhorão, importante estudioso e crítico musical, que elogiou a cantora paraense. Aliás, não somente Tinhorão; destacados folcloristas enaltecem, igualmente, seu trabalho, salientando a relevância da inclusão de músicas de teor folclórico na MPB.<sup>6</sup>

Façamos, agora, um recuo no tempo para retomar a trilha percorrida por Fafá. Em um ano ela passou a figurar na *mainstream* da indústria fonográfica brasileira. Isso se evidenciou na ampla cobertura de revistas nacionais de variedades, nas quais era sinônimo de sucesso e de símbolo sexual. Mereceu, então, especiais televisivos na Rede Globo, TV Bandeirantes e TV Manchete. Mais: Fafá de Belém foi protagonista de videoclipes produzidos pelo programa *Fantástico* da Rede Globo.<sup>7</sup> Sua projeção na mídia nacional data de 1975, ao cantar “Mulher rendeira” (Zé do Norte); posteriormente interpretou “Filho da Bahia” (Walter Queiroz) num especial da Rede Globo de Televisão que integrou a trilha sonora da novela “Gabriela, cravo e canela”. A Globo também lançou um videoclipe dessa canção estrelado pela cantora, no qual foi recriado um ambiente de roda de samba, aos moldes das manifestações musicais já estabelecidos como de cunho nacional. O sucesso alcançado impulsionou a divulgação de “Emoriô”, que nesse mesmo ano figurou entre as músicas mais tocadas na Europa, em especial nas rádios portuguesas. A partir desse momento Fafá passou a ser uma das artistas brasileiras mais famosas em terras lusas. Seja como for, até então Fafá ainda não se vinculava a uma estética regionalista.<sup>8</sup>

Efetivamente, ela surgiu para o estrelato como uma artista da MPB. Sua postura se afinava com a busca pelo sucesso midiático nacional, que, naquele momento, não assimilava muito naturalmente o “exotismo” das músicas amazônicas. Mas havia produtores musicais interessados em uma nova “safra” musical<sup>9</sup>, como, por exemplo, Roberto Santana, que produzira os primeiros discos da cantora e possuía experiência com a musicalidade regional por trabalhar com o grupo Quinteto Violado. Acrescente-se que, antes de conhecê-lo, Fafá era identificada com os baianos, fruto da gravação de “Filho da Bahia”. Por sinal, o vocativo “de Belém” só foi adicionado posteriormente e derivou de uma transição na concepção da musicalidade da cantora, como veremos no tópico a seguir. No contato com o produtor Roberto Santana, Fafá passou a ser “de Belém” e apostou em uma vertente amazônica.<sup>10</sup>

### ***Tamba-tajá* ou a “era” regionalista de Fafá de Belém (1976-1980)**

Em determinados momentos de sua carreira Fafá de Belém se valeu dos símbolos e das temáticas da região Norte para exprimir um atrelamento de identidade. Ela assumiu, principalmente entre 1976 e 1980, uma “proposta regionalista”, centralizada em representações amazônicas. De todo modo, a artista não abandonou por completo essa faceta em momentos posteriores de sua carreira, assim como antes ela não se voltou exclusivamente para a temática regionalista.

A década de 1970 foi um período significativo da inclusão de artistas paraenses na indústria fonográfica, seja no âmbito local, seja no nacional e/ou internacional. Fafá de Belém foi um caso à parte devido à repercussão midiática que se seguiu ao lançamento de seu álbum de estreia. O entusiasmo da imprensa local com a magnitude das aparições da cantora expressou bem essa nova realidade. Fafá de Belém havia alcançado um lugar no *hall* da MPB, que era carente de representantes amazônicos.

É necessário notar que, nesse contexto, o regionalismo musical paraense, bem como de outras regiões brasileiras, não se pretendia “puro”. Ele era uma expressão sonora que assimilava, inequivocamente, elementos nacionais. O regional se configurava como a dialética entre o local e o Brasil, e Fafá despontou como uma artista que encarnava essa dualidade e a convivência com a MPB.

Para os propósitos deste artigo, podemos detectar nos dois primeiros álbuns da cantora a materialização da proposta que vimos apontando aqui. Nos LPs *Tamba-tajá* (1976) e *Água* (1977) foi delineada uma personagem que representava a cultura amazônica e este tipo metafórico, que simbolizava por si só a região, apareceu primeiramente na capa do álbum de estreia.



Figura 1. Capa do álbum *Tamba-tajá*. 1976.

Nela a intérprete foi retratada como uma figura exótica, selvagem e sensual que transitava em um ambiente de mata fechada. No fundo havia a presença da escuridão, em contraste com a iluminação do primeiro plano. Tal formatação como que representava a epopeia de uma cantora que vinha saindo de um lugar que sugeria o anonimato e agora era visualizada pelo observador e/ou o público. A imagem servia para ilustrar a saga de uma cantora oriunda do Norte e que passara a fazer sucesso na mídia nacional. Fafá entrava em consonância com as canções presentes no disco, cujo conceito mais amplo estava em conexão com a imagem veiculada. Em geral, nas temáticas exploradas nas canções, ratificava-se uma concepção de vivência amazônica como um ambiente de floresta e se falava de aspectos do cotidiano amazônico que abordavam a existência de um tipo ideal “caboclo(a)”.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Não procuramos estabelecer paralelos com a teoria dos “tipos ideais” de Max Weber, embora seja inevitável notar que inúmeros agentes sociais concorreram para dar origem a uma caracterização de um tipo específico que representa um “caboclo”/ “cabocla” amazônico(a). As representações acerca de Amazônia recorrem a um processo imaginativo que elabora uma espécie de tipologia específica da existência amazônica.

<sup>12</sup> Chama-se *Tamba-tajá* o primeiro LP de Fafá de Belém. *Província do Pará*, 2. Cad., Belém, 19 fev. 1976, p. 6.

<sup>13</sup> Entre os folcloristas que o reconheciam como tal estava ALMEIDA, Almeida. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: P. Briguiet, 1942.

<sup>14</sup> Chama-se *Tamba-tajá* o primeiro LP de Fafá de Belém. *Província do Pará*, op. cit.

Na capa em questão, ganhava relevo a caracterização de uma personagem interpretada por Fafá de Belém, já que a realidade na qual a artista se inseria não pertencia à sua origem citadina. Por outro lado, tal imagem representa o imaginário que muitos grupos da/de outras regiões possuíam sobre a Amazônia. A presença da cantora como “amazona”, em indumentária animalésca, era, para os interlocutores, a figuração da própria Amazônia, a personificação ou uma prosopopeia da região. Tanto que, ao referir-se à concepção geral do disco, o produtor Roberto Santana afirmou que “procuramos, na seleção do repertório, nos aproximar ao máximo das origens da cantora, evitando sempre que possível cair no urbanismo musical. O disco difere bastante de todo o repertório que vem sendo lançado pelos cantores nacionais, procurando motivos bem próximos às raízes culturais brasileiras. Fafá é antes de tudo uma mulher amazônica”.<sup>12</sup>

Uma das características do repertório de Fafá de Belém no período de 1970/1980 consistia no aproveitamento de compositores paraenses. Entre os mais significativos estavam Paulo André e Ruy Barata, responsáveis por inúmeras canções de temáticas amazônicas. Também foi marcante a presença de composição do célebre maestro Waldemar Henrique no seu primeiro álbum. Ele não só assinou a canção que deu título ao LP, como estabeleceu, tempos atrás, um vínculo com os ideais musicais dos modernistas, que o elegeram como paradigma de composições de vertente amazônica.<sup>13</sup> Sobre o regionalismo folclórico na obra de Fafá de Belém e a continuidade desses valores na estética em *Tamba-tajá*, o jornalista e crítico musical Luís Santos salientou que

*Apesar de ser uma cantora com o repertório e características nacionais, Fafá de Belém escolheu para seu LP pela Polydor um repertório que caracteriza todo o nosso folclore e uma cultura enraizada no Norte do Brasil e pouquíssima difundida pelo resto do país. Apesar do progresso muitas vezes destruidor, a Região Amazônica continua a ser uma das maiores reservas de mitos, lendas e credências do Brasil. Do nosso folclore faz parte muita coisa boa; entre as lendas que até hoje conseguem permanecer vivas no folclore da região está a do ‘Tamba- Tajá’.*<sup>14</sup>

*Tamba-tajá* difundia visões de Amazônia produzidas por compositores da região e as popularizou, enfim, por meio dos canais de mídia. Entre os elementos regionalistas, na versão gravada observa-se a ambientação da mata recriada pelo arranjo da canção. Nele se percebe a associação aos cantos de pássaros, silêncio da mata, correnteza de rios, estabelecidos pelos instrumentos utilizados de forma conceitual. A canção que dá título ao disco narra um mito indígena amazônico, o que remete ao “primitivismo” e ao “folclorismo” na representação do tipo “tapuio”. Outras composições contidas no LP também envolvem a cultura amazônica, como “Esse rio é minha rua” (Paulo André e Ruy Barata):

*Esse rio é minha rua, minha e tua mururé  
Piso no peito da lua, deito no chão da maré  
Pois é, pois é,  
Eu não sou de igarapé  
Quem montou na cobra grande  
Não se escanCHA em poraquê  
Rio abaixo, rio acima, minha sina cana é  
Só em falá da mardita me alembrei de Abaeté*

*Me arresponde boto preto quem te deu esse pixé  
Foi limo de maresia ou inhaca de mulhé*

Esta canção embala uma visão do cotidiano amazônico que realça a existência daquilo que constituiria uma característica única na paisagem local. Ao contrário dos discursos em pró-modernização da região, bastante em voga no período da ditadura militar, cujo propósito era “integrar” a Amazônia por rodovias, “Esse rio é minha rua” exalta a amplitude dos rios como meios de transporte e como espaço cultural e mítico do “caboclo” amazônico. Nela o “tipo caboclo” é captado no seu dia a dia, no falar e nas expressões da cultura local, na presença da “cobra-grande”, do “boto” etc. O ritmo escolhido para a composição foi o carimbó, gênero tido como característico do folclore musical paraense e que, por isso mesmo, foi elevado à condição de artefato cultural e de apelo identitário.<sup>15</sup>

Outra canção que retrata a vivência dos rios na Amazônia é “Indauê-Tupã” (Paulo André e Ruy Barata). Embora não se distinga tematicamente de “Esse rio é minha rua”, possui um arranjo diferenciado no qual se reproduzem um batuque e um vocabulário de origem indígena (“tapuia”). Ela é toda gravada com instrumentos percussivos. O vocabulário “caboclo” comparece no falar local, por exemplo no vocativo “meu mano”, que se refere à linguagem interiorana paraense e/ou no termo “brenha”, que significa escuridão:

*Ô Indauê-Tupã, ô Indauê-Tupã  
Vim de longe, vou pra onde  
Passei Conde e Cameté  
A canoa vai de proa e de proa eu chego lá  
Rema meu mano, rema meu mano, rema  
Rema que o sol na brenha se quer deitar*

Um aspecto interessante do disco é que ele acolhe igualmente um repertório envolvendo artistas da galeria de honra da MPB, que foi uma tônica de Fafá de Belém ao longo de sua trajetória. No *Tamba-tajá* surgem, entre outros, Mário Lago, com a canção “Fracasso”, e Caetano Veloso, com “Cá já”. Chama atenção a gravação de “Vento negro” do gaúcho Kledir Ramil, que, à semelhança de outros artistas de fora do eixo Rio-São Paulo, evocava o desejo de “ser ouvido” no país. O verso “nos montes, vales que venci no coração da mata virgem”, no âmbito geral da proposta do álbum, ganha um caráter específico se, ressignificando-o e reambientando-o, nós o inserirmos na realidade de Fafá. E, mais adiante, o verso “meu canto, eu sei, há de se ouvir em todo o meu país” manifesta às claras a pretensão de pertencimento ao mercado fonográfico brasileiro. Esse objetivo, aliás, realidade foi explicitado em entrevista concedida por Fafá de Belém, ao expor as dificuldades e idiosincrasias que os cantores e/ou compositores nortistas enfrentavam em busca de inclusão na mídia nacional. Segundo ela, “eu nunca pensei em ser cantora. A música sempre foi muito importante pra mim, [mas] era muito distante do meu universo, porque eu morava em Belém do Pará, no extremo Norte e tudo acontece no Sudeste, ainda agora no Sudeste e na Bahia, hoje.”<sup>16</sup>

O LP *Água* deu continuidade à imersão amazônica na obra de Fafá de Belém. Dessa vez a intérprete apareceu na capa como uma cabocla ri-beirinha, um “tipo” já presente nos seus *shows* durante a turnê do álbum

<sup>15</sup> Sobre essa relação Cf. SILVA, Edilson Mateus Costa da, *op. cit.*

<sup>16</sup> BELÉM, Fafá de. Entrevista programa TV Pará. 2003. Disponível em <[http://www.youtube.com/watch?v=cvEXh\\_ZV-1A](http://www.youtube.com/watch?v=cvEXh_ZV-1A)>. Acesso em 30 set. 2015.

<sup>17</sup> Ver Fafá de Belém. *Diário da Tarde*, Curitiba, 20 ago. 1976, p. 3.

*Tamba-tajá*. Em diversas capitais, Fafá apresentou-se com esse figurino, que, alternando com o “exótico” e o “selvagem” da capa do disco anterior, procurava retratar o homem amazônico narrado nas canções regionalistas de Waldemar Henrique, Paulo André e Ruy Barata.<sup>17</sup>



Figura 2. Capa do álbum *Água*. 1977.

Estes compositores continuaram frequentando o o segundo LP de Fafá de Belém. Entre as canções se destacava “Pauapixuna” (Paulo André e Ruy Barata), que descreve o cotidiano do “ribeirinho amazônico” e mergulha, de maneira mais ampla, na vivência do “tipo” caboclo amazônico:

*Uma cantiga de amor se mexendo  
Uma tapuia no porto a cantar  
Um pedacinho de lua nascendo  
Uma cachaça de papo pru ar  
Um não sei quê de saudade doendo  
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  
 Nesta sofrida sofrência de amar  
 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  
 O tempo tem tempo de tempo dar  
 Ao tempo da noite que vai correr  
 O tempo do dia que vai chegar*

“Pauapixuna” pode ser pensada como uma espécie de etnografia sonora. Isso se confirma na definição do próprio autor da letra da canção, Ruy Barata, que afirmou que, “de todas as letras que fiz, até hoje, aquela que mais me doeu foi ‘Pauapixuna’ [...]. Como já disse, ‘Pauapixuna’ é a própria costa de Óbidos. Ali tive grandes amigos – vaqueiros, pescadores, lavradores, gente do povo. Ali dancei mil bailes”.<sup>18</sup> Ela surgiu de uma experiência forjada no contato e vivência nativa do poeta. É uma obra que traduziu a memória afetiva e a proximidade cultural com essas expressões populares da cidade de Óbidos, na qual se inspirou a caracterização da vida interiorana amazônica. Nesse sentido, a canção externa o olhar daquele que comunga dos valores das manifestações descritas, mas não é produto do olhar do “nativo”. O narrador, de fora, observa e exalta a maneira de expressar-se do povo da Amazônia, mais especificamente o ambiente do homem “ribeirinho” amazônico como uma recitação de práticas e materialidades peculiares. Ao mesmo tempo, “Pauapixuna” se contrapõe à vida moderna. Os versos “O tempo tem tempo de tempo ser/ o tempo tem tempo de tempo dar” carregam consigo um contraste com a aceleração da vida nos espaços urbanos onde vão se extinguindo determinadas manifestações culturais populares. Nessa “reconstituição” do cenário “ribeirinho” sobressai mais uma vez o rio como item central da cultura e da sociabilidade amazônicas. Também há a reiteração da herança indígena do homem da Amazônia na alusão ao personagem “tapuia”. Além disso, a musicalidade emerge naturalmente, de forma espontânea, enquadrada no cotidiano. De mais a mais, estabelece-se a conexão com o Caribe ao se mencionar o hábito de “uma lambada depois do jantar”, como que demonstrando que um gênero massivo pode ser recebido e assimilado como expressão local folclórica e/ou popular das comunidades interioranas. De novo, Ruy Barata ajuda a compreender os nexos entre o internacional e o local:

*Vivi numa época em que a radiofonia mal engatinhava no Brasil. No Pará tínhamos uma única emissora – Rádio Clube do Pará – que nos proporcionava [a audição de] os discos chegados do sul do País e, sobretudo programas de estúdio. [...]. No Recife havia a Rádio Clube de Pernambuco. No Rio, a Rádio Tupi, e no Rio Grande do Sul, a Rádio Farroupilha. Todas essas estações usavam as ondas largas, que nos chegavam com péssima recepção. O jeito era ouvir as estações do Caribe que ofereciam melhores audições. De tanto ouvir os ritmos caribenhos o Pará acabou assimilando o merengue, que foi nacionalizado, entre nós, com o gostoso nome de ‘lambada’.*<sup>19</sup>

<sup>18</sup> BARATA, Rui *apud* OLIVEIRA, Alfredo. *Ruy Guilherme Paranaatinga Barata*. Belém: Cejup, 1990, p. 47.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, p. 45.

<sup>20</sup> Ver DUTRA, Manuel José Sena. *A natureza da TV: uma leitura dos discursos da mídia sobre a Amazônia, biodiversidade, povos da floresta*. Belém: Naea, 2005.

<sup>21</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1kZ8usN7oCA>>. Acesso em 1 out. 2015.

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> Disponível em <[http://www.youtube.com/watch?v=aTgD-Jx\\_qto](http://www.youtube.com/watch?v=aTgD-Jx_qto)>. Acesso em 20 jan. 2009

<sup>24</sup> Ver <[https://www.youtube.com/watch?v=qoTEvw6\\_0n4](https://www.youtube.com/watch?v=qoTEvw6_0n4)>. Acesso em 30 jul. 2010.

Este imaginário construído em torno da Amazônia também serviu de filtro para as representações midiáticas de Fafá de Belém. Os programas de TV que tiveram como protagonista a região estiveram voltados para a lógica da descoberta do “exótico”, do “selvagem” e do “estado primitivo” do homem amazônico. E as aparições da cantora, por sua vez, foram atreladas aos pressupostos reafirmados nos meios televisivos. Por tal razão, os programas produzidos pela Rede Globo de Televisão geralmente punham em destaque sua estreita ligação com a natureza, como, por exemplo, no *Globo Ecologia*.<sup>20</sup>

A ascensão meteórica de Fafá de Belém levou-a a ser uma das artistas que ocuparam lugar relevante produção midiática brasileira em meio à era dos videoclipes nacionais na década de 1970. No período compreendido entre o final dos anos 1970 e o início dos 80 ela foi a estrela de diversos musicais televisivos. Sua primeira aparição de caráter regionalista na TV foi no videoclipe com a composição “Foi assim”<sup>21</sup> (Paulo André e Ruy Barata). Logo de cara a produção do programa *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão, anunciava no dia 7 de julho de 1977, quando ele foi para o ar: “Fafá de Belém começa esta semana um circuito pelo interior de São Paulo e depois para o Paraná e para o Nordeste. No *show* estão músicas de uma dupla de compositores paraenses que ela descobriu: Paulo André e Ruy Barata. É deles, por exemplo, o bolero ‘Foi assim’, uma das músicas mais bonitas do novo disco de Fafá de Belém”.<sup>22</sup> Com isso o narrador sublinhava o regionalismo e o espaço nacional no qual Fafá se movia naquele momento. Ao mesmo tempo demonstrava o papel imprescindível do intérprete como mediador, por atuar como intermediário entre a composição e o público. Como ressaltava o texto lido durante a transmissão, a cantora “descobriu” a dupla de compositores paraenses da canção, entenda-se, popularizou-os no circuito midiático nacional, a exemplo das temáticas amazônicas que permeiam sua obra.

Em 1977, em outra aparição no horário nobre no do programa dominical *Fantástico*, ela cantou a “Canção sobre o boto”<sup>23</sup>, na qual articulou os mesmos simbolismos utilizados no vídeo com “Foi assim”. A canção envereda pelo lendário amazônico, com premissas folcloristas de incorporação de temas regionais/locais. O boto, por sinal, foi um mote recorrente na MPB no Pará, que firmou um elo com esse elemento da cultura popular da região, retrabalhando-a em proposta estética pretensamente mais elaborada. Interessante notar que novamente a cantora aparecia aí com um figurino representativo de um “tipo” caboclo amazônico, acompanhada de homens que simbolizavam uma roda musical. Os sujeitos retratados na cena poderiam compor uma alusão lúdica aos embalos do carimbó, porém eles estão sentados e acomodados a uma rítmica mais cadenciada e adequada a uma “sofisticação” da MPB. Enquanto isso, ouve-se a canção: “Eu que tinha o rio só para lhe dar/ Foi-se embora, boto levou-a/ Foi-se embora por muito mal/ De saudade fiz a canoa/ Eu vou dentro dela lhe buscar.”

No vídeo com “Moça do mar” (Ivan Wrigg e Octávio Burnier), de 1977, a personagem cabocla se manteve, afinada com a linha temática predominante nos discos “regionalistas”.<sup>24</sup> Aí ganhava corpo o cotidiano do pescador associado ao exotismo e ao lendário, facilmente relacionável aos temas amazônicos. A sensualidade, no entanto, tornava-se cada vez mais a tônica da estética visual. Nesse videoclipe se configura como que uma transição; de um lado, a aproximação representativa em que Fafá aparecia ainda como personificação cabocla amazônica, contudo, de outro, exaltava

valores do “povo brasileiro”, discurso que passaria a ser frequente na obra da artista.

O final dos anos 1970 foi desaguando em uma proposta mais nacionalizante – convertida em aspecto central de seu repertório – e menos regionalista, menos amazônica, embora essa guinada no seu trabalho não a tenha impedido de retomar, em momentos específicos, seu regionalismo. Tal fato foi evidenciado em sua participação em um especial para a televisão, em 1983, com “Sereia”, canção *pop* do cantor e compositor Lulu Santos.<sup>25</sup> Embora seja uma música que trata de lendário nacional, com ela Fafá de Belém se reintegrou à concepção performática inicial de sua carreira. O figurino lembrava a capa de *Tamba-tajá*.

Não somente na Rede Globo de Televisão foram exibidos números musicais especiais da artista. Entre estes vale mencionar uma produção da TV Bandeirantes, de 1977, que, de acordo com críticos musicais da época, apresentou um formato diferente dos concebidos pela Rede Globo de Televisão. Segundo o jornalista paraense Francisco Mendes, deu-se, então, uma tentativa de sair do formato “global” que apelava para os recursos técnicos e seria destituído de conteúdo. Ele comentava: “longe dos palcos, os artistas apareciam cantando nas ruas, montanhas, andando de carro, velejando, coisas assim. Mas o negócio cansou e ninguém mais aguentava ver o Ronnie Von, por exemplo, cantando a bordo de um iate uma música sobre o mar”.<sup>26</sup> Nesse contexto, a TV Bandeirantes passou a concorrer com os musicais produzidos pioneiramente pela Rede Globo. Antes do especial estrelado por Fafá de Belém, já haviam sido feitas edições sobre Chico Buarque de Holanda e Milton Nascimento. Tais musicais apresentavam uma sequência com depoimentos e vídeos das canções dos artistas. Francisco Mendes, no entanto, lamentou que, apesar de seu formato inovador, os programas ainda eram uma tentativa “frustrada” de representar a Amazônia, concluindo com a afirmativa de que foi “um dos piores programas especiais que nós de Belém tivemos a oportunidade de assistir ultimamente.” Essa constatação do jornalista do Pará refletiu a disparidade entre as representações nacionais e locais acerca da região Norte. Tal opinião foi corroborada por outras pessoas, a exemplo de Ruy Barata. Numa entrevista, ele expressou sua reprovação ao especial da TV Bandeirantes, a despeito de considerar positiva a divulgação promovida pelo canal. Para ele, no final das contas, foi “simplesmente espetacular, o que é inegável, ver Fafá levar seu canto amazônico pelo Brasil afora”.<sup>27</sup>

Esse programa constituiu-se de um conjunto de depoimentos de Fafá de Belém e da dupla Paulo André e Ruy Barata, misturados a *performances* em formato de videoclipe. Teve como objetivo traçar uma biografia da cantora, bem como difundir elementos da cultura paraense. Entre os números musicais do especial, destacou-se “Indauê Tupã”, durante o qual a cantora surge sobre uma canoa, quase que uma “tradução” da letra, como comentou sarcasticamente o jornalista Francisco Mendes: “talvez uma tentativa da equipe da Band de dar força à letra do Ruy, como se apenas crianças e analfabetos fossem ver o programa”. Após o vídeo da canoa, surgiam pontos turísticos da capital paraense como o Mercado do Ver-o-Peso, o Palacete Pinho e o Palácio dos Bares. No mercado, a proposta de filmagem foi uma câmera tremida, compatível com a intenção da diretora do especial (Tuca) de transmitir a impressão de confusão ou movimentação intensa. No fim e no começo apareciam tomadas do Palacete Pinho, com um *close* de uma flor no jardim do prédio. E no Palácio dos Bares ambientou-se a

<sup>25</sup> Parte integrante do especial da Rede Globo de Televisão intitulado *Plunct, Plact, Zuum*. Direção de Augusto César Vanucci. 1983.

<sup>26</sup> MENDES, Francisco. Fafá não merecia isso. *O Estado do Pará*, Belém, 25 ago. 1977, p. 7.

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> Ouvir o LP *Banho de cheiro*. Fafá de Belém. Phillips, 1978.

<sup>30</sup> LP *Estrela radiante*. Fafá de Belém. Phillips, 1979.

canção “Foi assim”. Na avaliação de Francisco Mendes, este foi um dos poucos ambientes que teriam nexos com o que se cantava, por relacionar o bairro da Condor com o enredo da canção, já que ambos tinham como ponto forte a boemia.<sup>28</sup>

Voltemos, agora, aos discos gravados por Fafá de Belém e sigamos a linha do tempo. No LP *Banho de cheiro* há a recorrência de canções da dupla Paulo André e Ruy Barata, que assinam as composições “Carta noturna”, “Baiúca’s Bar” e “Banho de cheiro”.<sup>29</sup> A “cabocla” não foi mais o personagem central do álbum, porém o regionalismo é retomado pela ótica caribenha, que é o foco conceitual do repertório. O entrelaçamento do homem amazônico com ritmos do Caribe é tecido em “Baiúca’s Bar”, tanto nos versos “Ferre no pé o merengoso do Baiúca’s Bar/ Que no merengue eu sou um poraquê” quanto na associação entre um gênero caribenho (merengue) e um peixe regional (poraquê). Já “Banho de cheiro” trata das experiências de “exílio” voluntário em prol da carreira, caso de Fafá de Belém, que não esconde a saudade de quem está distante de sua terra natal: “Bairro do Murumbi, Bruma do Paraná/ Brisa do Pirahy, Barca de Paquetá/ Quero voltar pra Belém, pra Belém do Pará”. Nesse momento, diga-se de passagem, a intérprete estava em ascensão, o que a mantinha longe da capital paraense. Todavia, a canção reiterava que ela embora ainda estava presa às raízes: “Lá sou amigo do rei, lá sou madeira de lei/ Lá sou o sol, sou o vento, sou a barra do tempo/ Em Belém do Pará [...] / Lá sou manhã dia novo/ A canção do meu povo/ Sou Belém do Pará”. Outra faixa que denota a identidade regional é “Chegada”, do conterrâneo José Maria Vilar, que envolve a odisséia da distância da terra natal: “Belém estou chegando agora/ [...] Esta cidade não posso esquecer/ [...] Venho de longe/ Não fico um momento/ Eu volto correndo para essa Belém”.

*Estrela radiante*<sup>30</sup> percorreu a mesma linha temática do LP anterior. Entre as conformidades estão a continuidade no repertório das composições de Paulo André e Ruy Barata, como em “Mesa de bar” e o merengue “Pacará”. Esta narra o cotidiano interiorano na mesma medida de “Pauapixuna”, lança mão do linguajar nativo nos termos e na construção textual, e se alimenta da vivência dos rios. Contudo, não é uma “etnografia”, mas, sim, uma narrativa narrada em primeira pessoa. A canção dá voz à fala do caboclo ribeirinho:

*Pacará, Pacarazinho*  
*Ferra o leme no tupé*  
*No cambá da vela grande*  
*Vai nos cachos da maré*  
*Vê que o mar não tem cabelo*  
*E o vento não tem mulhé*  
*Maré cheia, ô maré cheia, ô maré cheia*  
*Ô maré cheia, tão cheia de mar*  
*Pacará, Pacarazinho*  
*Sou teu mestre-professô*  
*Arrepara os beijo d’água*  
*Que lá fora se formô*  
*Toma tento no repique*  
*Que o vento já repicô*  
*Olha a costa da Vigia*  
*Pixuna de maresia, ê vem*

*Olha lá no quebra-pote  
O sulapo do bigode que ela tem*

Incluiu-se ainda no disco “Bom dia Belém”, uma ode de Edyr Proença e Adalcinda à capital do Pará, crônica da cidade natal que reafirma o saudosismo presente em outras músicas, como, por exemplo, no verso “Há muito que aqui no meu peito murmuram saudades azuis do teu céu”. E ela prossegue lembrando símbolos da identidade regional, seja para os seus habitantes, seja para os turistas.

### “Musa das diretas”: do regional ao nacional (anos 1980/1990)

No começo dos anos 1980, a *persona* artística de Fafá de Belém adquiriu novos contornos e ela passou a ser identificada com uma tendência nacional e muitas vezes chamada de “brega”. Nessa década ela foi abandonando gradativamente sua perspectiva regionalista. Nesse sentido, é bastante elucidativo o videoclipe da canção “Bilhete” (Ivan Lins e Vitor Martins) exibido no *Fantástico* em 1982. Nele o narrador a introduzia com os seguintes dizeres: “Ela não é mais Fafá de Belém, é apenas Fafá. E também está mudando de imagem. Não quer mais ser vista somente como uma mulher que ri muito, balança o corpo e canta coisas regionais. Ela quer mostrar que, independente do gênero e ritmo é uma grande intérprete, uma grande cantora. Fafá! ‘Bilhete!’”<sup>31</sup>

Esta fala traduz uma mudança que já vinha se processando em diversos materiais da artista. No videoclipe “Haragana” (Quico Castro Neves), de 1978, isso já era perceptível: aí Fafá de Belém deixava para trás a imagem da “cabocla amazônica” com seu figurino típico.<sup>32</sup> Por outro lado, a intérprete aparecia no meio do matagal, como que representando que, apesar de ser uma artista cosmopolita, ela ainda era “exótica” e “selvagem”. Essa construção deliberadamente contraditória constava também do vídeo “Bilhete”, que assinalava a “travessia” de um regionalismo para uma música de caráter “nacional”: ele apresentava um símbolo da vertente amazônica, a vitória-régia. No fundo, entretanto, a canção expunha uma temática amorosa que estava em sintonia com um universalismo presente em grande parte da indústria fonográfica mundial. Algo semelhante foi registrado no videoclipe de “Sexto sentido” (Beto Fogaça e Hermes Aquino), veiculado em 1981 no *Fantástico*, no qual a mesma temática se fazia presente; a cantora aí se distanciou de forma contundente das “locações caboclas” e do figurino tradicional, flagrada no interior de uma fazenda e com uma caracterização opulenta, coberta por peles de animais e joias.<sup>33</sup> De igual modo, no videoclipe com “Aconteceu você” (Guilherme Arantes), de 1982, Fafá de Belém surgiu com uma vestimenta adequada aos ambientes citadinos das grandes metrópoles.<sup>34</sup>

No desenrolar dessas mudanças, um ponto-chave diz respeito à quase completa exclusão de artistas paraenses de seu repertório, assim como uma virada na apresentação gráfica dos discos da cantora, a exemplo do que se veria nas capas dos LPs *Grandes amores*<sup>35</sup> e *Pássaro sonhador*<sup>36</sup>. O LP de 1983, *Fafá de Belém*<sup>37</sup>, mais do que qualquer outro até então, consumou a transição artística a intérprete que se desencadeou sobretudo no começo dos anos 1980. É um álbum que escancarou o seu o engajamento da campanha pelas “Diretas já” com a gravação de “Menestrel das Alagoas” (Milton Nascimento e Fernando Brant), que foi tomada como um hino

<sup>31</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=w9iGNopKpvA>>. Acesso em 20 set. 2012.

<sup>32</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ITDBO9opwm4>>. Acesso em 20 fev. 2010.

<sup>33</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DiEZJLCIMyk>>. Acesso em 10 ago. 2015.

<sup>34</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=embSEN\\_p-tM](https://www.youtube.com/watch?v=embSEN_p-tM)>. Acesso em 15 nov. 2012.

<sup>35</sup> LP *Grandes amores*. Fafa de Belém. Som Livre, 1987. Na capa deste disco predominou o apelo sensual, com boa parte de seus célebres e volumosos/voluptuosos seios à mostra.

<sup>36</sup> LP *Pássaro sonhador*. Fafá de Belém. Sony, 1996.

<sup>37</sup> LP *Fafá de Belém*. Fafá de Belém. Som Livre, 1983.

<sup>38</sup> Ver Nomes e fatos. *O Liberal*, Caderno Opinião, Belém, 11 nov. 1989, p. 6.

<sup>39</sup> LP *Aprendizes da esperança*. Fafá de Belém. Som Livre, 1985.

<sup>40</sup> CD *Coração brasileiro*. Fafá de Belém. Warner, 1998.

<sup>41</sup> Ver KRAUSCHER, Valter, *op. cit.*

<sup>42</sup> Em defesa do ostracismo. *O Liberal*, Caderno Dois, Belém, 15 fev. 1989, p. 1.

do movimento, sendo cantada por Fafá de Belém em inúmeros comícios. Nesse momento ela passou a ser uma das personalidades que encabeçavam a campanha pelo fim da ditadura civil-militar no Brasil e, em janeiro de 1984, por exemplo, dividiu com Ulysses Guimarães – então presidente do PMDB – o palanque das “Diretas já”. Nesse contexto ela recebeu a rotulação de “musa das diretas”.<sup>38</sup> Por outro lado, reassumindo certa dualidade, Fafá apareceu no encarte desse LP como uma indígena, restabelecendo, por essa via, seu apego às raízes amazônicas e seus vínculos com a figura recorrente do “tapuia” que marcaram o início de sua carreira.

Todavia, o disco que demonstrou mais claramente a sua perspectiva “nacional” foi *Aprendizes da esperança*<sup>39</sup>, que reiterou o envolvimento político de Fafá de Belém em defesa da “causa nacional”. As canções do LP são representações do sentimento patriótico, e a única faixa que mostrou uma aproximação com a musicalidade do Norte foi “Lambadas”, um *pout-pourri* com compositores paraenses do gênero. O maior destaque desse LP ficou por conta da gravação do “Hino nacional brasileiro” (Joaquim Osório Duque Estrada e Francisco Manuel da Silva). Avançando no tempo, em 1998 Fafá de Belém gravou o CD *Coração brasileiro*<sup>40</sup>, no qual realizou, supostamente, uma síntese da brasilidade. Interessante notar que, no quadro sonoro nacional por ela estabelecido, não se verificou a incorporação de nenhum artista da região Norte. Nesse álbum a cantora reafirmou os mesmos nexos patrióticos de *Aprendizes da esperança*, sublinhando a imagem de artista “brasileira” e não “amazônica”.

A progressiva inserção e ascensão de Fafá de Belém na mídia brasileira acarretou, portanto, uma reelaboração de sua obra. Houve uma mudança no seu repertório. Nos anos 1980 ela consolidou a sua identificação como representante da MPB. Este parece ser o caminho percorrido por artistas com sucesso mercadológico. Com a projeção midiática que passam a desfrutar, cantores e compositores oriundos do Nordeste e do Norte do país, tendem a não mais serem identificados como regionais na proporção em que vão se incorporando ao *mainstream* fonográfico.<sup>41</sup> É evidente que as marcas musicais de origem não se apagam de uma hora para outra e não podem ser desconsideradas. Mas a indústria fonográfica frequentemente atua no sentido de estabelecer padrões tendentes a diminuir a presença regional no conjunto da obra desse ou daquele artista.

A percepção dessa guinada nacionalizante foi tomada por boa parte da crítica e da imprensa paraense como um abandono de suas raízes. O maestro e compositor Waldemar Henrique foi instado a se manifestar sobre o assunto em 1989. O entrevistador indagou-lhe: “Hoje, [...] seu [de Fafá] estilo foi alterado em função de um repertório considerado brega. Alguma opinião sobre a carreira dela atualmente?” Essa pergunta fez coro com a opinião pública local que vinha questionando a “transição” para uma concepção pretensamente “brega” e voltada para o aspecto mercadológico. Waldemar Henrique respondeu:

*A Fafá vive de acordo com as circunstâncias. Ela vive num ambiente, num grupo, que a leva a proceder dessa maneira. Ela sabe que não gosta de ouvi-la com este tipo de música e ela vai exercitando essa carreira [...] eu acho, que se ela quisesse se tornar uma cantora amazônica, ela teria um enorme sucesso no mundo todo [...]. Ela é uma artista que nasceu aqui, não precisa estar entrando em competição com as grandes cantoras do Sul. Seria uma cantora tipicamente nossa.*<sup>42</sup>

A opinião do maestro é bastante significativa, pois ele pertenceu ao paradigma musical regionalista ao qual a cantora se filiou com *Tambatajá*. Como O a matéria acentuou, “em Waldemar Henrique mantém-se a presença do regionalismo amazônico em sua proposta de trabalho”, ao contrário do que acontecera com Fafá.

Paralelamente, em outros momentos a imprensa paraense mencionou a suposta aproximação da cantora com a música “brega”. Em consonância com a matéria anterior, num levantamento dos lançamentos fonográficos de 1989, a coluna “Catálogos”, de *O Liberal*, lembrava que a canção “Meu disfarce” (Carlos Roque e Carlos Colla) era um dos grandes *hits* “bregas” do ano.<sup>43</sup>

A vinculação entre Fafá e a vertente “brega” se devia ao repertório permeado de compositores oriundos do cancionário popular romântico (tido como popularesco), das duplas sertanejas, de lambadas e de artistas de tendência não folclórica, que estavam longe de um engajamento explícito nas questões políticas, no sentido estrito da palavra. A alcunha de “brega” se associava ao mercado musical e festeiro da capital paraense, onde já se configurara como um gênero popular massivo que não se enquadrava nos parâmetros de qualidade ditados pela crítica e intelectualidade paraense e/ou nacional. A isso se somava o olhar preconceituoso e “purista” que via como problemático o sucesso mercadológico das músicas “bregas” no Brasil.<sup>44</sup>

### “Canto das águas”: “retornos” regionalistas

A partir do material levantado nos tópicos anteriores, podemos dizer que Fafá de Belém manteve uma proposta musical de tendência regionalista até o final da década de 1970. Posteriormente, ela afirmou-se nacionalmente como intérprete dos mais variados gêneros. Dessa maneira, tornou-se cada vez mais restrita em seu repertório a presença de canções de seus conterrâneos e da própria concepção estética com temáticas amazônicas. Em momentos esparsos da carreira, no entanto, Fafá de Belém retomou os temas de tempos atrás.

Ao que tudo indica, as críticas da imprensa paraense a influenciaram quanto aos seus “retornos”, sem que tal fato afetasse sua imagem de “artista brasileira”. Foi o caso do álbum *Fafá de Belém ao vivo*<sup>45</sup>, no qual ela voltou a gravar “Pauapixuna” e “Foi assim” (esta seria regravada de novo em *Maria de Fátima Palha Figueiredo*<sup>46</sup>, de 2000, e, em 2002, em *Piano e voz*<sup>47</sup>. No LP *Pássaro sonhador*<sup>48</sup>, de 1996, tornou a cantar “Esse rio é minha rua” e lançou a canção “Carinho nativo” (do paraense Eduardo Dias). Nele figurou ainda “Vermelho” (Chico da Silva), que fala do boi-bumbá ao narrar a saga dos bois de Parintins e exaltar o “Garantido” (que possui cor vermelha). Trata-se aí de uma manifestação cultural diversa da paraense, porém afinada com ela por ser algo típico do Norte do Brasil. Nesse inventário de “retornos”, acrescenta-se igualmente “Bom dia Belém” (Edyr Proença e Adalcinda), que integrou o CD *Piano e voz*, depois de fazer sucesso, em 1980, no LP *Banho de cheiro*.

Em meio ao desenvolvimento da carreira de Fafá de Belém, não deixaram de ocorrer embates entre o “regional” e o “nacional”, como quando da gravação do compacto simples *Sonho cabano*<sup>49</sup>, em 1985. A ideia do disco surgiu a partir da participação da cantora no desfile de carnaval paraense do mesmo ano como “puxadora” oficial da escola de samba

<sup>43</sup> Ver Catálogo. *O Liberal*, Caderno Dois, Belém, 12 abr. 1989, p. 1.

<sup>44</sup> Ver COSTA, Antônio Maurício Dias da. *Festa na cidade: o circuito bregueiro na cidade de Belém*. Belém: Eduepa, 2009.

<sup>45</sup> LP *Fafá de Belém ao vivo*. Fafá de Belém. Globo/Columbia, 1995.

<sup>46</sup> CD *Maria de Fátima Palha Figueiredo*. Fafá de Belém. Warner, 2000.

<sup>47</sup> CD *Piano e voz*. Fafá de Belém. Warner, 2002.

<sup>48</sup> LP *Pássaro sonhador*. Fafá de Belém. Sony Music, 1996.

<sup>49</sup> Compacto simples *Sonho cabano*. Fafa de Belém. Sedcet, 1985.

<sup>50</sup> Ver RICCI, Magda. As batalhas da memória ou a cabanagem para além da guerra. In: RICCI, Magda e SARGES, Maria de Nazaré (orgs.). *Os oitocentos na Amazônia: política, trabalho e cultura*. Belém: Açaí, 2013. .

<sup>51</sup> FIOCK, Waldir apud OLIVEIRA, Alfredo. *Carnaval paraense*. Belém: Secult, 2006, p. 162.

<sup>52</sup> CD *O canto das águas*. Fafá de Belém do Pará. Warner, 2002.

<sup>53</sup> LOGULLO, Eduardo. *Press-release O canto das águas – Fafá de Belém*. Disponível em <www.fafadebelem.com.br>. Acesso em 15 fev. 2009.

<sup>54</sup> SALLES, Vicente. *O canto das águas*. Fafá de Belém do Pará. Belém: Secretaria de Cultura do Estado do Pará, 2002.

<sup>55</sup> LOGULLO, Eduardo, *op. cit.*

<sup>56</sup> CD *Tanto mar*. Fafá de Belém. BMG, 2005.

Acadêmicos da Pedreira. A temática da apoteose se ligava aos elementos regionais amazônicos, com destaque para o movimento cabano, que nas representações da identidade local tem sido exaltado como evento fundador de um “paraensismo”.<sup>50</sup> O desfile coincidiu com as comemorações de 150 anos da Cabanagem, o que serviu como inspiração a Paulo André e Alfredo Oliveira, que compuseram uma canção cuja letra versou sobre os acontecimentos referentes ao levante.

A imprensa paraense e os envolvidos com o samba-enredo viram com bons olhos a presença de Fafá de Belém no carnaval local. Isso equivaleria a uma resposta aos críticos que a viam como desconectada de suas raízes. Waldir Fiock, presidente da Acadêmicos da Pedreira, foi enfático: “Eu não disse? Fafá tem sangue cabano, gente!”. E tal fato, para ele, não era pouco, porque, no seu ponto de vista, em sintonia com o enredo da canção, “no Brasil, a cabanagem é o único movimento que levou o povo ao poder”.<sup>51</sup>

Mas, dando outro salto no tempo, o principal retorno regionalista de Fafá de Belém consistiu na gravação do CD *O canto das águas*<sup>52</sup>, de 2002, no qual todas as faixas são de autoria de compositores paraenses. Entre estes foram reunidos alguns anteriormente gravados como Waldemar Henrique, Paulo André, Ruy Barata e Edyr Proença, ao lado de novos autores como Mestre Verequete, Mestre Cupijó, Nilson Chaves e outros mais. Tal álbum, na verdade, foi além daqueles produzidos nos anos 1970, já que neles era pontual, mesmo que significativa, a presença de canções de artistas amazônicos. Em nenhum disco da “era regionalista” a artista contara apenas com músicas regionais. Daí que o *press-release* de *O canto das águas* afirmava: “O CD *O canto das águas* foi produzido por Roberto Santana, que também assinou os dois primeiros trabalhos de Fafá no final dos anos 70, *Tamba-tajá* e *Água*. Doze composições e uma faixa bônus, todas de autores paraenses, foram então agrupadas para formatar um painel em que se incluem canções clássicas, ritmos dançantes, temas líricos, lendas da floresta, termos indígenas e histórias ribeirinhas”.<sup>53</sup>

Essa caracterização amazônica foi enaltecida pelo folclorista e historiador da música paraense Vicente Salles, para quem, “tal como o uirapuru – mito canoro da Amazônia – canta rodeado de admiradores, Fafá de Belém se faz rodear de admiradores muito além das fronteiras da terra natal. Cabe-lhe, portanto, a tarefa de comunicar ao mundo a identidade cultural do Pará na força do presente do indicativo – Amazônia é Brasil”.<sup>54</sup> O autor fincou, assim, as raízes da cantora na Amazônia, comparando-a ao uirapuru – pássaro regional que, de acordo com o lendário local, ao cantar todos os outros silenciam para ouvir sua beleza. Dessa forma, podemos supor que, na linha de raciocínio de Vicente Salles, ela não deixou de ser “o canto das águas” que representava a identidade paraense, embora tenha cantado canções não amazônicas muito “além das fronteiras de sua terra natal”. Ao contrário, cumprira seu papel de artista marcadamente paraense. No mesmo sentido, o *press-release* do disco explicava a concepção da obra em termos regionalistas, reafirmando que Fafá de Belém sintetizava a “produção clássica contemporânea da música paraense”, ela “que nunca foi dissociada do norte do Brasil”. Por isso tal álbum expressava uma tentativa de resposta aos críticos que apontaram na trajetória dela um desvio da vertente amazônica. Tudo isso conduzia à conclusão de que “Fafá é a melhor tradução do Pará. E, por conseguinte, da Amazônia”.<sup>55</sup>

Entretanto, após *O canto das águas*, Fafá retomou a tendência “nacionalizante”. Ela gravou, em 2005, *Tanto mar*<sup>56</sup>, dessa vez somente com canções



de Chico Buarque Em seguida, foi lançado no mercado, em 2007, *Fafá de Belém ao vivo*<sup>57</sup>, obedecendo a lógica do primeiro disco homônimo datado dos anos 1990. Em 2013 ela ressurgiu com um novo trabalho regionalista, porém não amazônico, *Fafá, frevo e folia: coração pernambucano*<sup>58</sup>, com canções em ritmo de frevo. No mesmo ano, deu-se a gravação do álbum *Amor e fé*<sup>59</sup>, de teor religioso, que incluiu homenagem à Nossa Senhora de Nazaré, santa de adoração regional paraense. Já em 2015 veio a público *Do tamanho certo para o meu sorriso*<sup>60</sup>, direcionado para o “brega”, na definição da crítica musical. Nele, seja como for, ela reafirmou a linha regionalista ao gravar os paraenses Manoel Cordeiro, Felipe Cordeiro e Dona Onete.

Em síntese, A partir dos materiais audiovisuais coletados, nota-se que a perspectiva regionalista de Fafá de Belém esteve de alguma maneira sempre presente como uma linha temática, em menor ou maior grau, seja na composição artística da intérprete, seja na visão da imprensa e da crítica musical. Em certos momentos houve uma acentuada estética de envolvimento amazônico, na ótica da cantora, dos idealizadores de sua carreira ou de agentes externos. A própria definição de Fafá como artista regionalista foi estabelecida na dialética entre Pará e Brasil. As escolhas de repertório, compreendendo múltiplos aspectos musicais (ritmos, instrumentos, compositores, temáticas etc.) obedeceram a questões momentâneas derivadas não somente de projetos mercadológicos, mas também das demandas individuais e coletivas que envolveram a cantora e as críticas dirigidas à sua trajetória. *Tamba-tajá* configurou-se como o centro original e nodal da carreira de Fafá de Belém. No caminho aberto por ele, apesar de sua afirmação como intérprete “nacional”, houve inúmeros retornos e nele se concentraram muitas das visões sobre a artista e as representações sobre a Amazônia. Por outras palavras, as conexões com suas “raízes” regionais estiveram ligadas a essa fundação estética e musical. Por essa razão as críticas ao seu desligamento das “raízes” locais relacionaram-se com a afirmação identitária de *Tamba-tajá*.

*Artigo recebido em novembro de 2015. Aprovado em abril de 2016.*

<sup>57</sup> CD/DVD *Fafá de Belém ao vivo*. Fafá de Belém. EMI, 2007.

<sup>58</sup> CD/EP *Fafá, frevo e folia: coração pernambucano*. Fafá de Belém, 2013 (independente).

<sup>59</sup> EP *Amor e fé*. Fafá de Belém. Universal, 2013.

<sup>60</sup> CD *Do tamanho certo para o meu sorriso*. Fafá de Belém. Joia moderna, 2015.