



Cátia de França: o *Coito das Araras* através da música e da literatura

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: A PRODUÇÃO MUSICAL E SONORA DE MULHERES

Alice Emanuele da Silva Alves

Universidade Federal de Pernambuco – alicesalves12@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda a questão da produção feminina na Música Popular Brasileira (MPB) tendo como mote para a discussão proposta a canção da escritora, cantora, multi-instrumentista e compositora Cátia de França, *Coito das Araras*. A estruturação do trabalho começa a partir de um breve panorama do que foi a cena musical nos anos de 1970 no Brasil, focando, sobretudo, nos músicos nordestinos da geração. Após isso, a trajetória artística de Cátia de França é apresentada e contextualizada. Por fim, a relação música e literatura na obra da artista é abordada com a música *Coito das Araras* através da relação que Cátia de França constrói com a obra de João Guimarães Rosa, com o conto *A Estória de Lélío e Lina*.

Palavras-chave: Cátia de França. Música. Literatura. Produção musical de mulheres.

Cátia de França: the *Coito das Araras* through music and literature

Abstract: The article discusses the question of female production within the Popular Brazilian Music (MPB) movement, with the song *Coito de Araras*, authored by the writer, singer, multi-instrumentalist, and composer Cátia de França as its point of focus. So as to optimize its organization, this article starts with a brief panorama of the musical scene of the 70's in Brazil, looking, in particular, at the Northeastern musicians of that generation. Next, the artistic journey of Cátia de França is presented and contextualized. Finally, the dynamic between music and literature in the artist's work is brought up by looking at the song *Coito das Araras* and its relation to the work of João Guimarães Rosa, through the short story *A Estória de Lélío e Lina* (*The Story of Lélío and Lina*)

Keywords: Cátia de França. Music. Literature. Female musical production.

1. Preâmbulo

No fim dos anos 1970 a música brasileira começa a ser influenciada por duas linhas de produção, como define Wisnik (1980): uma mediada pelas gravadoras e pelas empresas que comandavam os grandes meios de comunicação à época, chamada *industrial*, e outra *artesanal*, produzida pelos “poetas-músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, onde a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente” (Wisnik, 1980, p. 7). Para essa época, entre os músicos, era possível perceber a evocação de um sentimento de resistência, de valorização da identidade cultural.

Longe de ser um mero desdobramento passivo das lutas políticas do período ou dos movimentos musicais da década anterior, a MPB dos anos 1970 experimentou o auge da popularidade e maturidade criativa, elementos que, por sua vez, não traduzem diretamente nem uma penetração universal nas audiências populares, nem uma autonomia estética idealizada voltada para poucos. A canção engajada, em todas as suas variantes, não apenas dialogou com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas ajudou, poética e musicalmente falando, a construir um sentido para a experiência social da resistência ao regime militar, transformando a “coragem civil” em tempos sombrios em síntese poético-musical (NAPOLITANO, 2010, p. 390).

Bahiana (1980) apresenta ainda outra rotulação: “música universitária”. Essa era usada para descrever compositores da classe média urbana, com formação universitária, uma ideia de formação não relacionada à obtenção de um diploma, mas sim como reflexo da agitação cultural, circulação de ideias, intelectualidade que existia entre eles. A principal visão da música popular brasileira vem do nicho universitário, com nomes como Caetano Veloso e Gilberto Gil. O círculo se alimenta na classe média que produz, pensa e consome a “música universitária” (BAHIANA, 1980, p. 26).

Continuação natural dos anos 60, os universitários têm acesso ao cenário e aos meios de produção da música brasileira através dos festivais, em dois momentos breves, mas distintos e marcantes: um, envolvendo os dois últimos anos da década passada e os dois primeiros desta, traz a produção do eixo Rio - São Paulo, sensibilizado de modo direto pelos acontecimentos musicais do período 65-68; outro, que é anunciado a partir de 72, mas se realiza concretamente três ou quatro anos depois, marca a presença dos migrantes, dos compositores universitários fora do eixo, os nordestinos, a quem as explosões dos anos 60 chegam tarde e repercutem de modo diverso, com diferentes resultados (BAHIANA, 1980, p. 26).

Nos anos de 1971 e 1972, os últimos anos dos festivais, tem-se a “segunda leva de universitários” (BAHIANA, 1980, p. 33), que foi marcada pela grande presença de gerações de músicos de fora do eixo Rio - São Paulo. Em relação à primeira geração, há proximidade de faixa etária, de influências culturais, mas também há uma diferença marcante: o fato de serem compositores migrantes, sobretudo nordestinos, influenciados pelos festivais de música popular brasileira que eram transmitidos pela televisão. Estes músicos, com destaque para o grande número de nordestinos, trazem consigo as vivências do ambiente, dos sotaques e das influências culturais de suas regiões, o fascínio por um ideal de sucesso, de sobrevivência e de valorização de suas artes. Dessa leva surgem nomes como Ednardo, Geraldo Azevedo, Belchior, Fagner e Zé Ramalho (BAHIANA, 1980). Mais para o final da mesma década, destaque - se a presença feminina, com artistas como Joyce, Sueli Costa, Rita Lee, Luli e Lucina, Tetê Spíndola, entre outras que começam a ter projeção como intérpretes e compositoras. Entre essas citadas, Cátia de França e Marluí Miranda destacam-se no âmbito da produção regionalista com perspectiva negra e/ou indígena.

É óbvio, contudo, que a música – no sentido de melodia/harmonia, orquestração, execução instrumental – produzida por um homem e por uma mulher tem qualidades, defeitos e dificuldades idênticas. Difícil crer que fatores hormonais ou fisiológicos sejam capazes de alterar a organização das notas e a armação de acordes. Mesmo assim, a presença da mulher é um dado novo: pelo *texto* de seu trabalho, que vai assumir, como na literatura e na poesia, um valor de depoimento, de qualidades confessionais, e pela simples *existência* da mulher dentro de um sistema que não só a ignorava como rejeitava (BAHIANA, 1980, p. 37).

Em relação, enfatiza-se o grande número de compositoras. Houve também investimento por parte da indústria fonográfica que via nelas a possibilidade de alcançar mais público e atender a novas demandas de um mercado em que melhor absorvia mulheres artistas em busca de mais direitos e liberdades. Entretanto, mesmo com todo investimento e abertura, essas compositoras enfrentaram muitos preconceitos e questionamentos, em relação tanto à qualidade de seus trabalhos quanto às ideias defendidas de empoderamento e de liberdade femininas. Em entrevista relativamente recente, Cátia de França ainda assume muito dessa postura:

A gente precisa é de mais presença feminina, para que as mulheres não se deixem amordaçar nesse momento. Esse movimento político está crescendo mais do que nunca, e a mulher tem que colocar a vivência, e não se deixar abater”. (FRANÇA, 2016).

A MPB foi muito marcada por uma força de comunicação das transformações sociais, culturais, históricas e urbanas em uma rede que nunca foi totalmente subjugada à dominação econômica da indústria cultural. Sempre existiu uma postura combativa à censura, expressões políticas e/ou sexuais ou para as pressões trazidas pelo momento histórico que exigiam adaptação aos moldes “do bom gosto acadêmico” ou “um engajamento estreitamente concebido” (WISNIK, 1980, p. 13).

2. Cátia de França enquanto sujeito criativo para o *Coito das Araras*.

Catarina Maria de França Carneiro nasceu em 1947, em João Pessoa, na Paraíba. Cátia de França é artista, é mulher, nordestina, negra, ligada às questões sobre a preservação da natureza, praticante do candomblé e assumidamente lésbica. Sendo assim, muitas minorias se encontram representadas em uma só pessoa. Entretanto, em uma atitude de dar voz, e mesmo ressignificar tudo isso, a musicista trouxe para sua arte essas vivências, o sujeito que ela é:

Tinha o lance de ser gay naquele tempo (Rio de Janeiro, fim da década de 1970). Eu lembro que o pessoal se reunia aí na Lagoa. Tinha um lugar que era o eixo de tudo, uma zona neutra em que ia todo tipo de gente, em uma coexistência pacífica. [...] Mas os gays eram caçados, com camburão e tudo, era pra lascar. Essa homofobia sempre existiu, escancarada. [...] Esse discurso homofóbico começa dentro de casa. ‘Você é macho, não pode chorar, não pode brincar com boneca’. A diferença tem que andar lado a lado, você não pode querer entrar e passar a régua nisso, pois desarruma tudo. É o lance de ‘assumissão’. É um mundo muito vasto, as políticas fervilhando agora, as pessoas com argumentos, a lei ao lado delas (FRANÇA, 2016b).

Trazendo o foco para a realidade brasileira, a partir de Cátia de França, pensando em feminismo negro, é possível traçar um paralelo do lugar de existência da obra da artista

com as mulheres negras do blues de Angela Davis¹ como rostos de resistência dentro de um espaço social². Há a defesa de um lugar de fala em que a objetificação da sexualidade das mulheres negras dentro da ordem patriarcal é combatida. Os corpos das mulheres não são evidenciados enquanto apenas sujeitos sensuais e sexuais neste espaço social. Para as mulheres do blues é dado o papel de intelectuais orgânicas, por elas serem sujeitos de suas músicas:

Angela Davis parte del trabajo de Carby y de su obra anterior *Mujeres, «raza» y clase*, para buscar en el blues femenino de los años veinte los rostros y rostros de una tradición secreta de un feminismo de clase trabajadora, que coexiste junto a una tradición de clase media negra, pero cuyos códigos y formas de expresión eran completamente distintos.. En este sentido, el blues es el heredero de las canciones de trabajo y de los espirituales de la época de la esclavitud. Músicas que conseguían traducir los deseos y los lamentos de la población negra en una expresión de carácter colectivo, en un discurso que, en la medida en que era inaccesible para los grupos dominantes, funcionaba como una expresión comunitaria de la experiencia de ser negro (VELASCO, 2012, p. 40).

Assim como as mulheres dos blues, Cátia transita neste lugar artístico do movimento rural-urbano. E, além disso, une em seu trabalho visões de uma classe trabalhadora, rural e de uma classe média intelectualizada. De certa forma, não deixa de ser um enfrentamento a uma imagem artística da mulher negra, essas que frequentemente são musas inspiradoras. Entretanto, quase nunca são frágeis, indefesas ou etéreas, qualidades quase que exclusivas da representação feminina das mulheres brancas.

Fazemos parte de um contingente de mulheres [as mulheres negras] com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. São suficientemente conhecidas as condições históricas nas Américas que construíram a relação de coisificação dos negros em geral e das mulheres negras em particular (CARNEIRO, 2011).

Há ainda a ideia já cristalizada de segregação dos espaços público-privado, reforçando a invisibilidade feminina, inclusive a artística. O que é um “grande e perverso equívoco epistemológico e político, pois, na realidade, privado e público interagem a todo instante, sendo um definidor do outro”. (ROSALDO E LAMPHÉRE, 1979; ROSALDO, 1979; ORTNER, 1979 apud ROSA, L., 2010, p. 6).

3. Cátia de França, *Coito das Araras* e a obra de João Guimarães Rosa

A mãe de Cátia de França era professora e possuía vasta biblioteca particular. Desde muito nova, música e literatura se misturam muito na sua construção artística. Leitora compulsiva, inspira-se nas obras de escritores como João Guimarães Rosa, Manoel de Barros

e João Cabral de Mello Neto. Há também a inspiração nas expressões de um nordeste brasileiro cantado em verso e prosa.

Segundo os autores Lima e Resende (2008), ao redimensionar essas referências literárias, Cátia de França abre um caminho de intertexto para o seu trabalho. “Ela transporta vários personagens para outras realidades, dando-lhes traços e experiências diversos daquilo que aparece nos textos literários; assim como provoca deslocamentos de lugares e paisagens, instaurando outros espaços imaginários e líricos” (p. 4).

[...] é o que deu substância ao meu trabalho. Eu não saí de moda, eu usei como cais, como alicerce grandes escritores: José Lins do Rego, João Cabral, Manoel de Barros, Guimarães Rosa... Então, por isso que eu sou sempre eterna assim, nessa coisa. Passaram-se os anos [...] e o meu discurso é atual. É atual porque em quem eu me inspirei não sai nunca de moda (FRANÇA, 2003 *apud* LIMA; RESENDE, 2008, p. 3-4).

O universo rural, do qual emergem relações do homem com a natureza, a exemplo cuidado com o gado e do cultivo da terra, permeiam a obra de Guimarães Rosa e de Cátia de França.

É a presença do gado que unifica o sertão. Na caatinga árida e pedregosa como nos campos, nos cerrados, nas virentes veredas; por entre as pequenas roças de milho, feijão, arroz ou cana, como por entre as ramas de melancia ou jerimum; junto às culturas de vazante como às plantações de algodão e amendoim; - lá está o gado, nas planícies como nas serras, no descampado como na mata. As reses pintalgam qualquer tom da paisagem sertaneja, desde a sépia da caatinga no tempo das secas até o verde vivo das roças novas nos tempos das águas (GALVÃO, 1986, p. 26).

Lima e Resende (2008), fazendo uma análise de *Coito das Araras*, indicam o conto *A estória de Lélío e Lina* de João Guimarães Rosa, presente no livro *No Urubuquaquá, no Pinhém*, da trilogia *Corpo de Baile* (1956), como principal referência. No início da música, há uma espécie de epígrafe, um canto recitado, sem acompanhamento instrumental, que traz à memória, por vezes, a cantoria de viola e a música trovadoresca de Elomar, Vital Farias e Xangai.

Papagaio da asa amarela
corre, leva esse recado meu pra ela
minha saudade, ansiedade
vai no grito estrangulado do meu canto
Papagaio trombeteiro
meu amigo, ele é um bom carteiro
diz pra ela que nas tábuas do peito
nasceu versos da espera na lagoa
(FRANÇA, 1979).

Lima; Resende (2008, p. 28) ainda dizem: “à guisa de epígrafe, toda a música parece dirigir-se, direta ou indiretamente, ao ‘papagaio da asa amarela’, que é interlocutor e

vocativo para esses versos, ou seja, é para quem o eu-lírico fala”. No conto, que tem como personagens principais *Lélio* e *Lina*, há um papagaio, com o nome de *Bom-Pensamento*, pertencente à senhora *Rosalina*. A casa onde ela morava tinha como vista de fundo a *Lagôa-de-Cima*. A expressão “nas tábuas do peito” aparece em um dos momentos marcantes na vida amorosa de *Lélio*, a partir de uma experiência vivida por um vaqueiro companheiro da lida:

No derradeiro arrancho onde pernoitaram, o Pernambuco teve uma dôr forte, **nas tábuas do peito**, como uma agonia suada, que dava medo. Como custou a passar. Desde depois, entre asmas, o Pernambuco referiu que sabia que ia morrer daquilo, qualquer bom dia, por isso não tinha ideal de se casar, e precisava de estar, toda hora, se esquecendo da tristeza. [...] Mas na outra manhã tudo estava bem, vinham vindo, o Soussouza na culatra benzia qualquer rês que remostrava doença, o gado certo caminhava. – Me caso, Pernambuco! Lélio decidiu (ROSA, G., 2016, p. 221, grifo meu).

A canção, acompanhada pela base instrumental, continua assim:

No Coito das Araras quem passa por lá não pára
No Coito das Araras tudo está como sempre foi
O gado pasta no Berra Boi ê ê ê
Tudo está como sempre foi ê ê ê
No Coito das Araras é o arará das almas
O Zé que cantava é o sete casacas
É a sombra do touro êia, peroba baiã ê ê
É a sombra do touro êia, tiborna sertã
(FRANÇA, 1979).

A denominação “coito das araras” foi encontrado n’*A estória de Lélio e Lina* por Lima e Resende (2008, p. 27-28): “aí, então, ele mesmo viera, andara por lá, em horas diversas, armado e com acompanhamento de um sujeito jagunço, com as caras de brabo do côitos das Araras.” O trecho da canção “no coito das Araras quem passa por lá não para” já demonstra o perigo. *Sete-casacas* é uma árvore vistosa e muito bonita. É citada em uma homenagem e referência a Zé Ramalho, amigo e produtor do primeiro álbum da artista. “Sete-casacas, neste particular, é referência ao culto do diabo, o algarismo sete e as casacas lembram a cultura *rock*, primeira referência musical de Zé Ramalho” (LIMA; RESENDE, 2008, p. 29).

Ainda trago na boca, nos olhos
a visão da tua imagem
despenteada sorrindo
correndo pela rodagem
meia distância, meia légua
légua e meia
no fim apanhei
restou a peia
légua e meia
você correndo pela rodagem
légua e meia
despenteada sorrindo
(FRANÇA, 1979).

A expressão “meia-légua” aparece: “acordou antes do dia, montou e galopou meia-légua, até onde estavam dizendo que se conseguia achar um doce de buriti, bom especial.” (ROSA, G., 2016, p. 154). Na última estrofe, o eu-lírico fala diretamente com a sua amada. Como efeito criativo interessante há o paralelismo no trecho “meia distância, meia légua/ légua e meia”. Em sua canção, Cátia de França traz ainda a essência do conto de Guimarães Rosa, que é a busca de *Lélio* pela compreensão de sua vida amorosa. Pode se pensar, tanto no *Coito das Araras* e n’*A Estória de Lélio e Lina*, nas quais as trajetórias das personagens são encaradas como um processo de “conhecimento de si e do amor através das suas experiências.” (RONCARI, 2001, p. 415).

4. Entrelaçando sujeito e produção musical.

Situar, traçar outras conexões musicais e culturais, e mesmo feministas, para localizar quem foi e quem é Cátia de França, torna-se importante no sentido de entender um pouco melhor sua produção artística através do sujeito que a produz. Seguindo a linha de pensamento sobre performance já defendida por Rosa (2010) que tem aporte nas teorias feministas, trazer a subjetividade é uma importante ferramenta de análise do pensar a música enquanto ato individual e social de posicionamento.

Quanto à performance baseada em epistemologias feministas enquanto experiência e conhecimento, Sawin (2002, p. 28 apud ROSA, 2010) traz a perspectiva de que estudos com uma visão teórica generalizada da performance não aborda os problemas de gênero, tanto como dimensão de audiência quanto como dimensão emocional para as vivências estéticas. Há ainda a ideia de um binarismo homem-mulher que coloca a mulher em lugar de inferioridade. A mulher é colocada como estando supostamente mais próxima da natureza - e, a partir de um condicionamento biológico, determina uma menor transcendência da cultura - enquanto o homem estaria mais próximo à cultura.

A artista Cátia de França ao assumir muito marcadamente a relação criativa música e literatura em seu trabalho reflete também uma postura de enfrentamento a essa imposição binária. Existe uma forma de transcender, repensar e dialogar cultura nessa aproximação da artista com a obra literária desses autores, tanto para a produção artística musical em si quanto para a produção musical das mulheres. Cátia de França assume um discurso contra às construções ideológicas de poder masculino, heteronormativo e patriarcal. Um posicionamento de embate cultural e político que perpassa muito também pela liberdade de assumir livremente sua orientação sexual e deixar isso fluir naturalmente em suas obras. A musicista defende assim um protagonismo feminino, uma imagem feminina que vai além da

musa passiva, objeto de prazer masculino e heterossexual, obrigatoriamente. Ela também reflete consciência profissional, sendo uma intelectual, trovadora dos sertões, da tradição oral nordestina. Protagonista em seu espaço social, dialogando com as questões de seu tempo, levando essa bandeira para a sua arte.

Referências:

- BAHIANA, Ana Maria. A "linha evolutiva" - prossegue a música dos universitários. In: AUTRAN, Margarida. BAHIANA, Ana Maria. WISNIK, José Miguel. *Anos 70*. 1-Música Popular. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. e Edit. Ltda., 1979-1980, p. 25-40.
- CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. GELEDÉS Instituto da Mulher Negra. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero> Acesso em: 10 de janeiro de 2017
- FRANÇA, Cátia de. *Cátia de França apresenta seu caleidoscópio multicolorido*. Entrevista de Raphael Vidigal. Disponível em: <http://www.esquinamusical.com.br/entrevista-catia-de-franca-apresenta-seu-caleidoscopio-multicolorido/> Acesso em: 28 de dezembro de 2016.
- _____. *O mundo interior de Cátia de França Literatura e natureza são os elementos que alicerçam o legado da cantora e compositora paraibana*. Entrevista de André Luiz Maia. Disponível em: <https://teeteto.com.br/perfil-o-mundo-interior-de-c%C3%A1tia-de-fran%C3%A7a-6ed4a313dec6#.qp7y9pat7> Acesso em: 15 de janeiro de 2017.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*. 2º Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- LIMA, L. C.; RESENDE, H. O universo literário na criação musical de Cátia de França. *Horizonte Científico*, v.1, p. 1-40, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados* (USP Impresso), v.24, n.69, p. 389-404, 2010.
- RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. Irmão Lélío, irmã Lina: incesto e milagre na “ilha” do Pinhém. *Estudos Avançados* (USP Impresso), v.15, n. 42, p. 413-448, 2001.
- ROSA, João Guimarães. A Estória de Lélío e Lina. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém: Corpo de Baile*. 13º Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 145-253.
- ROSA, Laila. Pode *performance* ser no feminimo? Salvador: *Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA*, v.11, n°2, 2010, p. 1-14. Disponível em: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/218> Acesso em: novembro de 2016.
- VELASCO, Mercedes Jabardo. Introducción. Construyendo puentes: en diálogo desde / con el feminismo negro. In: *Feminismos Negros – una antología*. Madrid: Mercedes Jabardo y Traficantes de Sueños, 2012, p. 27-56
- WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: AUTRAN, Margarida. BAHIANA, Ana Maria. WISNIK, José Miguel. *Anos 70*. 1-Música Popular. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. e Edit. Ltda., 1979-1980, p. 7-24.

Notas

¹ Davis, Ángela. *Blues legacies and black feminism*. Nueva York: Vintage Books, 1999.

² “La importância de estos espacios radica en que proporcionan oportunidades para la autoidentificación. Y la auto-identificación es el primer paso para el empoderamiento. Si un grupo no se define a sí mismo, entonces será definido por y en beneficio de otros.” (Velasco, 2012, p. 37).