

## O silêncio dos arquivos: mulheres compositoras, música, corpos, discursos e apagamentos estético-políticos.<sup>1</sup>

Larissa Caldeira Gaspar Padre<sup>2</sup>

Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA.

### Resumo

O intuito é investigar os espaços de visibilidades e os apagamentos estético-políticos de mulheres compositoras na MPB nos anos 70 e 80. Para tanto se utiliza do conceito de regime estético, de Rancière, para analisar aspectos sensíveis e as sensibilidades em torno desses corpos a partir das formações discursivas, conforme Foucault, em críticas publicadas em revistas e jornais brasileiros, documentários e entrevistas. Não se intenta uma análise de época mas sim uma construção de contextos não lineares através daquilo que Hartog define como historicidades. Desse modo, se atenta aos tensionamentos e disputas que envolvem a crítica cultural, o mercado musical e os espaços hegemônicos da música.

### Palavras-chave

Música popular; Mulheres compositoras; Discursos; Disputas; Apagamentos

### Introdução

O artigo aqui proposto tem ponto de partida o meu doutorado, ainda em andamento, no qual pesquisei sobre os artistas malditos na MPB, aqui nos referimos a uma manifestação musical que está tanto ligada às composições urbanas com raízes brasileiras como também às aquelas estritamente regionais ou entendidas como *pop* (CARDOSO FILHO e JANOTTI JUNIOR, 2006). A partir disso me veio uma inquietude quanto aos lugares ocupados pelas mulheres dentro da música popular brasileira. Neste contexto onde estariam, por exemplo, as malditas? E com este questionamento me vieram outros: quais os espaços ocupados por elas? Entre visibilidades e sensibilidades onde esses corpos se encontram na música popular? Elas ocupam sempre o espaço de divas ou rainhas? Essas consagrações não negam suas habilidades? Como esses corpos transitam e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Estética, Políticas do Corpo e Gêneros, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestra e doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Cantora, compositora e musicista baiana com cursos no Conservatório Municipal de Vitória da Conquista, Núcleo Moderno de Música – Salvador (BA) e Waltons New School of Music (Dublin – Irlanda), e-mail: larissa.cgp@gmail.com

---

em qual partilha sensível elas se encontram? Em qual comunidade e regime estético-político estão localizadas?

Todos esses questionamentos comungam com minha trajetória acadêmica e com minha trajetória como musicista, lésbica, baiana, nordestina, cantora, compositora e instrumentista. De antemão percebi que as mulheres compositoras mesmo nesse contexto alternativo e vanguardista são colocadas em distinção quando comparada com os homens. Penso que talvez isso se deva ao que Judith Butler (2015) chama de *ethos* coletivo que é invariavelmente conversador e instrumentaliza a violência (em diversos níveis e sentidos) para manter sua aparência de coletividade.

Isso me faz entender por exemplo o porquê as compositoras como Luhli & Lucina ainda são desconhecidas pelo público em geral, enquanto suas músicas como *O vira*, *Bandoleiro* e *Fala* são altamente conhecidas pelo público na voz dos Secos & Molhados e de Ney Matogrosso. Compreendo que existam contextos e transformações no tempo que deixa ver as rupturas ou reiteraões nos discursos quando se observa a relação das artistas com o alternativo e com o mercado das gravadoras.

Conforme afirma a revista Istoé (2011), na matéria *Duas Meninas*<sup>3</sup>, Luhli & Lucina “(...) são reconhecidas como megapioneiras do que se convencionou depois chamar de ‘gravadoras independentes’. Bancaram do próprio bolso a gravação do hoje histórico LP ‘Luli e Lucinha’, em 1979” (LIMA, 2011). Aqui parece reivindicar um espaço midiático para as compositoras, o aspecto político (e em desencontro com a ordem estabelecida) de suas produções gera na crítica cultural e diante das gravadoras uma tentativa de se criar um lugar onde elas possam caber – “megapioneiras” no circuito de música independente. No documentário *Yorimatã*<sup>4</sup> (2014) de Rafael Saar, podemos observar um resgate da trajetória das artistas desde a intensa conexão com a natureza e cultura *hippie* às duras batalhas contra a indústria fonográfica anos 70 e 80, o que ratifica essa complexa relação mercadológica e essa tentativa de “estabilizar” a sua produção e enquadrá-las em algum espaço constituído e legitimado.

Esse mesmo espaço temporal, e essas mesmas questões de relações conflitantes entre gravadoras colocam a dupla como contemporâneas de artistas considerados malditos, dentre eles Itamar Assumpção, Sérgio Sampaio, Jards Macalé, Jorge Mautner

---

3 Matéria IstoÉ: [https://istoe.com.br/151395\\_DUAS+MENINAS/](https://istoe.com.br/151395_DUAS+MENINAS/)

4 Documentário Yorimatã: <https://www.looke.com.br/History/Play?m=172470>

---

e outros, que foram rotulados dessa maneira por não se encaixarem nos moldes do mercado fonográfico dos anos 70 e 80, por vezes esse rótulo de maldito tinha uma conotação na crítica de distinção ou de renegação, ora era entendido como um aspecto distintivo das obras deles, ora como rechaçamento e negação dos mesmos.

Pensando nesse regime estético específico, me veio o questionamento: por que não as mencionar como malditas – quais são os discursos que impossibilitam essa nomeação? O que se percebe é que a crítica cultural encontra formas de colocar os artistas e suas produções em determinados espaços e lugares, e diante de atravessamentos estético-políticos e histórico-culturais, se observa que no caso de Luhli & Lucina não houve uma “estabilização” pela crítica a partir do rótulo de malditas, mas sim pela ideia de pioneiras no cenário alternativo, por terem sido um das primeiras artistas brasileiras a terem bancado do próprio bolso o seu primeiro disco, que era vendido durante os shows que faziam de forma itinerante utilizando uma espécie de kombi-palco.

Proponho, portanto, observar historicidades e temporalidades dos discursos coletados em críticas de revistas e jornais brasileiros, nos discos e entrevistas das artistas, programas de TV, documentários, filmes biográficos, site das artistas. Nesse emaranhado discursivo, a proposta é trazer à tona as disputas e tensões com o contexto estético-político dos anos 70 e 80, com o maldito na música, o alternativo ou vanguardista, a acepção de diva e consagrada intérpretes da canção popular no Brasil, enquanto, espaços de visibilidade constituídos pela crítica cultural e mercado musical.

### **Apagamentos históricos e estético-políticos: regimes, discursos e disputas**

Como relata Michele Perrot (2009), para as mulheres sempre foram impostas violências de distintas ordens desde os discursos à história, as mulheres<sup>5</sup> são alvos de apagamentos histórico-cultural e estético-político dentro de uma estrutura patriarcal e predominantemente masculina e masculinizada.

A autora menciona que escrever a história se faz necessário fontes, documentos e pegadas, mas que essa é a principal dificuldade na história das mulheres, pois muitas

---

<sup>5</sup> A autora se refere as mulheres cisgênero, brancas e europeias do século passado. O artigo comunga com essa ideia de apagamento histórico, mas busca demonstrar os aspectos não universalizantes quanto as mulheres compositoras, estando ciente das questões sociais, políticas, de classe, cor e raça. Entende-se que nosso trabalho se limita às mulheres cisgênero e não contempla mulheres transgênero. Aqui nos atentamos as mulheres compositoras no contexto da música popular brasileira ligada a uma classe média dos anos 70 e 80, geralmente, brancas, heterossexuais e socioeconomicamente estáveis.

vezes seus rastros e suas impressões digitais são apagados e arquivos destruídos, por vezes, até mesmo por elas ao fim da vida, por serem criadas desde modo para apagar os rastros e a si mesmas. Assim, segundo Perrot, existe um déficit e uma falta de pegadas, portanto, um apagamento de história(s).

La destrucción de las huellas también opera. Esta destrucción es social y sexualmente selectiva. En una pareja en la que el hombre es famoso, se conservarán los papeles del marido, no los de su mujer. Es así como se guardaron las cartas de Tocqueville a su esposa, pero no las que ésta le mandaba a aquél. Hasta hace poco se descuidaban los archivos privados y los depósitos públicos recibían con reticencia papeles que no se sabía cómo administrar. Para los políticos o los escritores, vaya y pase. Pero ¿para la gente común? Y, sobre todo, ¿para las mujeres? Como reacción a esta actitud se creó, hace unos diez años, bajo el impulso de Philippe Lejeune, una asociación destinada a recibir y promover el depósito de los archivos privados. (PERROT, 2009, p.14).

Por outro lado, há uma grande abundância de discursos sobre as mulheres. Feito por homens, ciência, arte. As mulheres são prisioneiras e se beneficiam dessa imagem. E na música popular parecem ter seus corpos associados aos rótulos de divas, deusas ou rainhas<sup>6</sup> em detrimentos de suas habilidades compositivas, se beneficiam dessas imagens e discursos, mas se reprimem em outros aspectos. Um exemplo disso aconteceu com Maysa, cantora e compositora capixaba, que para cantar teve que romper com os padrões de sua época, foi chamada de vagabunda e prostituta, mas manteve-se em sua carreira musical, posta dentro da crítica cultural ora como diva ora como desequilibrada. Maysa teve e até hoje tem seu lugar como compositora questionado e pouco reconhecido, já que as valorações giram em torno de sua beleza física e de seus olhos verdes.

De acordo com o jornalista Lira Neto, no livro *Maysa, só numa multidão de amores* (2017), a carreira de Maysa se inicia de maneira acordada e regulada pelo marido, o industrial paulista André Matarazzo, ao ponto do seu primeiro disco ter sido beneficente, proibido de ser vendido e bancado por André. Após o desquite, Maysa Matarazzo, passa a ser Maysa Monjardim ou simplesmente Maysa, e entra para as colunas sociais dos jornais e revistas, devido a separação, novos romances, problemas com álcool e “escândalos” que eram explorados ao limite nessas colunas. Tudo isso parecia mais importante do que por sua música e composições musicais, apesar de nessa

---

<sup>6</sup> Aqui se considera as expressões divas, deusas ou rainhas na relação com as intérpretes da música popular brasileira e também do universo da cultura pop, nos quais essas atribuições são expressões da mídia e crítica cultural como apelidos honorários para homenagear ou para identificar a importância dessa artista para seus fãs.

---

época já despontar como o grande nome da Fossa, gênero musical associado a dor de cotovelo.

Diante disso, tomo os discursos como construções embebidas em relações de poder e regimes de verdade preestabelecidos por hegemonias no campo sociocultural e estético-político. De acordo com Michel Foucault (2008), as formações discursivas e as construções em sua volta remetem a regularidades e irregularidades dos discursos. Entende-se, a partir do autor francês, que esses enunciados discursivos estão dispersos no tempo e que existe uma suspensão das sequências temporais que nos permitem ver relações que caracterizam as diversas temporalidades, enquanto condições históricas que convoca o padrão de um tempo exterior (LEAL & ANTUNES, 2016), dessas construções que se articulam em série diante de entrecruzamentos.

Ou seja, se pode falar de uma ramificação arqueológica que envolve as regras de formação como um esquema não puramente simultâneo e linear dos discursos. E por isso, entendo que os corpos das mulheres compositoras e os discursos em seu entorno estão imersos em vetores temporais que consideram os desdobramentos históricos, culturais, políticos e as trajetórias artísticas das compositoras em articulação com os regimes estéticos hegemônicos atrelados à crítica cultural legitimada, ao mercado da música e seus formatos e as relações de poder que emergem desses processos. Portanto, não intento uma análise de época, mas sim pensar em historicidades (uma experiência temporal instituída numa dada realidade social)<sup>7</sup> que deixam ver reiterações e/ou rupturas discursivo-valorativas a partir dos contextos não essencialistas, enquanto transformações no tempo e do tempo em torno desses corpos.

Quando menciono regimes estéticos me refiro ao que Jacques Rancière (1995; 2002) conceitua como regime estético da arte, sendo uma acepção central da sua obra. Para o autor esse regime atua de maneira imbricada na relação entre história, arte e política, para tanto defende que

(...) este regime merece o nome de estético porque a identificação da arte se opera não mais por uma diferença no seio das maneiras de fazer e dos critérios de inclusão e de avaliação que permitam julgar as concepções e as execuções, mas pela identificação de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Estes são identificados como pertencendo ao “modo de ser de um sensível diferente de si mesmos, tornado idêntico a

---

<sup>7</sup> De acordo com Bruno Leal e Elton Antunes (2016), para François Hartog, o termo historicidade tem a ver com “condição histórica”, agora posto em contraste com “temporalidade”. Enquanto este “convoca o padrão de um tempo exterior”, historicidade caracteriza a experiência temporal que é instituída numa dada realidade social, nas suas diversas dimensões. Tomados então como sinônimos, portanto, ambos os termos, condição histórica e historicidade buscam designar a experiência temporal humana, tal como ela é vivida e constituída no agir humano. (LEAL & ANTUNES, 2016, p. 218).

---

um pensamento igualmente tornado diferente dele mesmo” (VOIGT, 2013 apud RANCIÈRE, 2002, p. 479). (CALDEIRA, 2018, p.53)

Posto isto, se entende que para Rancière (1995) o estético se associa ao sensível, e que esse sensível é partilhável e partilhado na comunidade dando-lhe forma. Dessa maneira, se pode também pensar na política, na medida em que, para o autor o gesto político pertence à constituição estética da comunidade o que pode promover essa partilha do sensível, já que ela se presta “(...) a participação em um conjunto comum, e inversamente, a separação (...). Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um comum partilhado e a divisão em partes exclusivas. (...)” (RANCIÈRE, 1995, p.7). O que se atrela à política, pois para Rancière, uma ordem política extrapola as formas constitucionais e relações de poder, ela é uma distribuição e postula certa divisão das ocupações e dos espaços reais e simbólicos, a qual se inscreve. Por sua vez, ela é uma configuração do sensível, na medida em que, determina os que podem ou não participar dessa partilha, a partir dos modos de fazer, do ser e do dizer, portanto, existe uma distribuição dos corpos entre a ordem do visível e dizível.

Para Rancière (1995) a política sempre foi estética, pois ela é o modo de determinação do sensível e das sensibilidades. Ela supõe (...) uma divisão entre o que é e o que não visível, entre o que pertence à ordem do discurso e o que depende do simples ruído dos corpos (...)” (p.8). De acordo com Gabriela Almeida e Jorge Cardoso Filho, no livro *Comunicação, Estética e Política: epistemologias, problemas e pesquisas* (2020), em termos de ação política, há notadamente a explicitação de “(...) aspectos estéticos que estão atravessando e sendo atravessados por dimensões políticas que constituem e são constituídas pelos sujeitos contemporâneos (...)” (ALMEIDA; CARDOSO FILHO, 2020, p.13).

Para os autores, com base em Rancière (1995), nem todos são compreendidos como sujeitos, mas tratados como corpos abjetos, subalternos, grotescos, cujos sons produzidos são murmúrios, ruídos, lamentos, mas não como fala nem palavra, pois eles não a produzem. (ALMEIDA; CARDOSO FILHO, 2020). Como já declarou a compositora Joyce Moreno, em entrevista ao canal do YouTube *Fica a Dica Premium* (2019): “eu sempre fui chamada de um Chico Buarque de saias”. O que demonstra os processos de destituição do sujeito e da subjetividade que as mulheres compositoras sofrem em alguns contextos da música brasileira. Muitas delas ficam nos murmúrios de

---

um homem compositor ou se tornam suas mais fiéis intérpretes. Este não é o caso da cantora e compositora carioca, Joyce Moreno, que sempre cantou suas canções e entoou seus versos autorais dentro de um contexto social da classe média e letrada do Rio de Janeiro.

Reorganizar esses lugares e disposições dos corpos podem trazê-los aos lugares de sujeitos e aos espaços de subjetivação, nesse sentido, se propõe a partir de Rancière, uma (re)distribuição do sensível e das sensibilidades em torno dos corpos das mulheres compositoras que por décadas tem ou tiveram seus corpos e murmúrios, mas quase nunca seus lugares de sujeitos e espaços de visibilidade nos contextos da música popular, suas vozes sempre parecem mudas ou abafadas. Os seus corpos deslocados foram colocados em espaços pré-determinados por aqueles que podem falar e que possuem os espaços do dizer, do ser e do fazer seja dentro da crítica cultural, do mercado musical ou na sociedade estruturalmente patriarcal, masculina ou masculinizada.

### **A dupla Luhli & Lucina: mulheres compositoras, trajetória e apagamentos**

A relação forte entre duas mulheres, suas vozes parecem fundir nota a nota ecoada, as cordas dos seus violões se entrecruzam em complemento, com ritmo e natureza que pulsam nos corpos. A poesia e os versos fala após fala encontram a mesma língua, elas parecem uma. Mas cada uma delas tem uma própria vivência e história que aqui posso contar. Luhli é carioca da zona norte, filha de um cientista, tinha no violão seu alento, aos 13 anos aprendeu sozinha e de ouvido, a bossa *Desafinado*. Do outro lado norte do Brasil, vivia em Belém, Lucina, nascida em Cuiabá. Aos 14 anos veio morar no Rio de Janeiro com a família, nessa época começou a tocar violão sozinha e de ouvido, aprendeu *Chega de Saudade*, uma outra bossa famosa na época.

Nesse período, a Bossa Nova era a grande novidade do momento, e tal como, não deixou de influenciar Luhli & Lucina, todavia, o encontro entre as duas se deu anos depois, nos anos 70 elas se aproximavam durante um evento musical que ocorria na garagem da casa de Luhli, que desde os anos 60 era um ponto de encontro para os músicos da zona norte do Rio de Janeiro, e até rivalizava com o apartamento de Nara Leão na zona sul, ponto de encontro dos músicos da Bossa Nova. Nesses encontros da zona norte, além de Lucina, frequentavam Sérgio Ricardo, Beth Carvalho, Ney Matogrosso e o cineasta Paulo Tiago. A conexão entre as duas compositoras foi

---

imediate, além disso é marcada pela forte ligação com a natureza, a casa conjunta num sítio próximo ao Rio, ao casamento a três com o fotógrafo Luiz Fernando da Fonseca, e a forte influência das matrizes afro-brasileiras da música e da umbanda.

A cultura hippie dos anos 70 compõe esses corpos e suas corporalidades. Os tambores passam também a marcarem os passos da carreira musical de Luhli & Lucina, de forma geral, suas apresentações ao vivo traziam duas vozes, tambores de couro com batidas da umbanda, dois violões acústicos e amplificados com microfones externos. A ligação com a religião de matriz africana se deu no terreiro do Pai José que foi seu mestre e quem as iniciou. Todo esse arcabouço compõe as músicas das compositoras, os elementos da natureza e cultura hippie, os tambores<sup>8</sup> e os ritmos afro-brasileiros, os violões bem harmonizados influenciados pela Bossa e MPB, as letras e melodias com temáticas zen e o uso das vozes em terças e quartas ascendentes ou descendentes fazem parte da sonoridade e dos modos de fazer das artistas.

No contexto dos anos 70 e 80, os tropicalistas despontavam como os grandes nomes da música popular no Brasil, pouco antes disso teve a era dos festivais de música, que revelou muitos artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Elis Regina, Mutantes e outros. Além desse cenário mais *mainstream* e ligado aos grandes palcos, festivais e *majors*, havia outros movimentos acontecendo no país, como a Vanguarda Paulista na cidade de São Paulo, que contava com nomes como Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé; a poesia concreta, o cinema de vanguarda; as artes plásticas e as aspirações anarquistas de Hélio Oiticica. Historicamente, era o período da ditadura militar no Brasil, e considerados os anos de chumbo, com a implementação do AI-5<sup>9</sup>, onde as tensões políticas se davam por conta da forte censura e a falta de liberdade de expressão.

Nesse regime estético, Luhli & Lucina travaram ferrenhas batalhas com as gravadoras e era pouco faladas nas críticas publicadas em jornais e revistas dos anos 70 e 80. A primeira grande indisposição com as gravadoras se deu ainda nos anos 60 no lançamento do disco de estreia de Luhli pela Philips, em 1965, o álbum solo *Luli*, que

---

8 À época do segundo disco, Amor de mulher – Yorimatã (1982), a umbanda já havia entrado na vida do trio. Luiz fotografava as cerimônias, e o disco continha temas como Iansã, Ponto de Oxum e Gira das Ervas. Além de compositoras, eram percussionistas – Luhli até hoje fabrica e vende em casa seus tambores artesanais. Como se já não fossem poucos os estigmas, eram mulheres, compositoras, umbandistas. “Era difícil, um machismo da porra. Mulher percussionista, então, você nem imagina o preconceito”, lembra Luhli. (REVISTA TRIP, 2011)

9 O Ato Institucional Número Cinco foi o quinto de dezessete grandes decretos emitidos pela ditadura militar durante a ditadura. O decreto visava o controle social e político como forma de censura.



---

teve diversas imposições por parte da gravadora e impedimentos da família que não queria que ela gravasse. Com a Philips, a decepção decorreu de uma negociação que no contrato privilegiava outros discos como o de Nara Leão também do *casting* da *major*, com isso Luhli teve um disco cheio de padrões estéticos incorporados de acordo com a música que era produzida na época, deixando-a bastante descontente ao ponto de deixar de cantar por sete anos, só retornando após encontro com Lucina, quando formou a dupla independente<sup>10</sup> em 1972 e que existiu até 1997.

De acordo com matéria do site G1<sup>11</sup>, publicada em 2018:

Para quem não liga o nome à música, Luhli é a coautora de *O vira* (1973) e *Fala* (1973), músicas que compôs em parceria com João Ricardo e que se tornaram sucessos do efêmero, mas marcante, grupo Secos & Molhados, no qual despontou o cantor Ney Matogrosso.

Em dupla com Lucina, Luhli rompeu com padrões musicais, comportamentais e mercadológicos ao longo dos anos 1970, fazendo música de forma independente, livre de pressões empresariais e de amarras estéticas. Parceiras na música e na vida, Luhli e Lucina têm músicas propagadas na voz recorrente de Ney Matogrosso, cantor que gravou *Pedra de rio* (1975) e *Bandolero* (1978), entre outras composições da dupla. (PORTAL G1, 2018).

Observando o regime estético da época e a música independente no Brasil se pode notar como as mulheres ainda nesses espaços são invisibilizadas e têm seus espaços, por vezes, renegados ou são colocadas como intérpretes de compositores homens ou como divas e musas inspiradoras de suas canções. No acerto acima é interessante notar como as escolhas de Luhli & Lucina tensionavam o mercado, tal como os artistas considerados malditos faziam, é sabido por exemplo que Itamar Assumpção e Sérgio Sampaio eram ferrenhos críticos e provocadores do mercado e de suas estéticas, e que o faziam como provocação estética-musical, discursiva-performativa e política, por vezes, acionavam questões de raça, de protesto e social. Entretanto, ainda assim havia e houve um lugar para eles dentro da música popular, eram visibilizados como os malditos da música brasileira, e até hoje são assim reconhecidos. Enquanto, Luhli & Lucina são ainda desconhecidas por boa parte do público e não tiveram um espaço pressuposto

---

10 O LP de estreia foi um dos primeiros álbuns independentes da história da música brasileira. “Coração aprisionado não canta, não canta, amor/ há uma fera à solta, à solta, amor, dentro de mim/ ai, há uma fera à solta, e a minha garganta, amor, se estreita e se cala/ a solidão é assim”, cantavam a libertação, qual dupla caipira íntima, interna, interior. “Não havia parâmetros. A gente tinha que inventar nossa história em detalhes, desde quem goza primeiro até quem levanta de madrugada pra atender o neném”, define Luhli. (...) (REVISTA TRIP, 2011)

11 <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/09/26/luhli-voz-independente-que-formou-dupla-com-lucina-morre-aos-73-anos-em-friburgo-deixando-obra-inspirada-pela-natureza.ghtml>

---

na música naquela época, ainda que hoje sejam consideradas precursoras da música independente no Brasil. No anos 70 e 80 parecem ter sido esquecidas pela crítica cultural e pelo mercado devido suas escolhas artísticas, estética-musicais e políticas, tensionando e rompendo com o modo de fazer música daquele espaço temporal, o que pode ter ocasionado seu isolamento musical e o desconhecimento público de sua obra.

Contudo isso ainda parece ser pouco para explicar esse fenômeno, ainda na era dos festivais, Luhli & Lucina foram as vencedoras do Festival Internacional da Canção Popular, mas dessa vez com uma composição de Gutemberg Guarabira, intitulada *Margarida* (1972). Segundo declaração de Lucina, no documentário *Yorimatã* (2014), elas não tiveram estrutura emocional nem financeira para aquele sucesso e acabaram desistindo dele. Novamente aqui, uma história semelhante ao dos artistas considerados malditos, como foi o caso de Tom Zé que após participar de festivais e obter sucesso, foi esquecido pela crítica e mercado, só retornando após redescoberta por David Byrne. No caso de Luhli & Lucina não houve redescoberta, mas sim total isolamento, elas levavam sua música como levavam a vida, de maneira itinerante faziam shows pelo Brasil e vendiam os discos que gravavam com dinheiro do próprio bolso.

Nesse período elas se conectaram com consigo mesmas e com outras compositoras como Tete Spindola e Joyce Moreno, duas outras compositoras dessa época, também pouco reconhecidas. No documentário *Yorimatã* (2014), Joyce declara em conversa com a dupla que Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran e Maysa podem ser consideradas as primeiras mulheres compositoras com algum reconhecimento no Brasil, mas que ela se incomodada com o tipo de composição que não falava no feminino singular, e por isso quando lançou seu primeiro disco *Joyce* (1968), ela fez questão de cantar no feminino singular. De acordo com ela, na época teve jornalistas que falaram: “essas músicas não podem ser dela, são boas demais para ser de mulher”. Aqui se nota o quanto que a estrutura patriarcal e machista atua sob o censor estético<sup>12</sup> da crítica cultural no Brasil, se torna evidente que a avaliação se baseia em tais valores.

As parcerias musicais entre elas se encontravam na sua fase mais efervescente, mas não somente apenas entre elas duas, Luhli por exemplo compus junto com João Ricardo (Secos & Molhados), *O Vira e Fala*, ambas de 1973. O sucesso de *O Vira* poderia ter sido um espaço de visibilidade e reconhecimento para a dupla ou para Luhli, entretanto, isso não ocorreu. De forma geral, os nomes dos compositores são secundários nas canções, e sendo elas mulheres, o julgamento e as avaliações parecem

---

<sup>12</sup> O censor estético se refere a um conjunto de normas e padrões estéticos configurados pelos especialistas da música, críticos musicais especializados e gravadoras, o que denota um ordenamento em torno das produções musicais veiculadas na indústria conformada e legitimada.

---

se atrelar ao censor estético já mencionado anteriormente, no qual “música boa demais não pode ser de mulher”, assim Luhli & Lucina continuariam como compositores desconhecidas de grandes sucessos na música popular.

De acordo com Joyce Moreno, em entrevista ao canal do YouTube *Fica a Dica Premium*<sup>13</sup> (2020), apresentado pelo músico Nelson Faria, o machismo no mundo musical pode ser visto por dois aspectos:

(...) um aspecto foi quando eu comecei... que mulher compositora era uma coisa muito rara, quando eu comecei as referências eram pessoas que já tinha morrido, Maysa, Dolores Duran, Chiquinha Gonzaga. (...). Enfim não era uma atividade muito comum para as mulheres, então a primeira vez que eu apareci no festival, em 1967, com a música *Nunca me disseram*, já houve um estranhamento. Primeiro por eu ser uma compositora, mas maior ainda por ser uma compositora escrevendo no feminino singular. Como ninguém nunca tinha me dito que não podia fazer assim, então eu fui fazendo né? Isso foi uma primeira parte, aí veio aquele momento de 1979 com muitos discos de mulheres compositoras e de algumas até me gravando né? Elis, Bethânia, Joana (...). Ah! O pessoal fala foi o *boom* feminino de 79 para 80, meu disco *Feminina* saiu em 1980 (...) é o primeiro disco que eu tomei o controle (...) se você olhar a ficha técnica, os violões sou eu que estou tocando, os arranjos de base fui eu que fiz, vocal de apoio (...) a maioria das letras é minha (...) é um projeto meu. E aí vem a outra questão que vocês perguntaram o negócio do machismo. Bom, hoje em dia tem mulheres instrumentistas, mas quando eu comecei de violão tinha Rosa Passos, e tomo mundo dizia: “oh o Baden Power de saias”, e ninguém dizia que o Baden era a Rosinha de calças, como eu já fui o Chico Buarque de saias também, uma época, logo que eu comecei. Mas, enfim, e às vezes você vai trabalhar com colegas que não consideram como se você fosse um músico, sabe? Isso é um negócio muito louco. Tipo assim, dizer assim: “nossa você cantou, entendeu todo meu arranjo, parece até um músico”; tocar violão como homem, compor como homem isso é o que ouvir, isso é a história da minha vida. Eu ouvi isso a vida inteira. (...) Isso é um patamar que você tem que seguir ali até conseguir um respeito é um esforço a mais que qualquer mulher que está fazendo um trabalho tem que fazer um pouco em dobro. (...) Dona Ivone Lara quando começou, os primeiros sambas dela para serem tocados lá no Império Serrano eram assinados por um primo dela (...) senão ninguém não dava crédito né? (FICA A DICA PREMIUM, 2020)

Como diria Jacques Rancière, nos espaços de sensibilidades e política existem aqueles que podem falar e aquelas que são corpos abjetos, que não tem a palavra, logo não tem voz. Muito embora se sabe que hoje em dia muitas mulheres compositoras já tem seus espaços e vozes nas diversas cenas musicais brasileiras, pensar no contexto dos anos 70 e 80 demonstra que até recentemente esses espaços era privados e restritos aos homens, foi necessário uma reorganização do sensível para que mulheres pudessem ultrapassar as barreiras do machismo e romper com as estruturas patriarcais. E ainda estamos fazendo, já que esse processo é longo e contínuo para nós.

---

13 <https://www.youtube.com/watch?v=SH9KYmsjXeg>

---

Quando olhamos para os anos 70 e 80 observamos um contexto distinto do atual. Não havia internet, *streaming*, *home studio* e demais facilidades contemporâneas. Nesse período, as gravadoras eram ainda mais importantes, e de alguma forma, atuavam na distribuição do sensível. Por isso artistas mais dissidentes foram colocados em determinados lugares na música: tropicalistas, vanguardistas, experimentais e malditos. Contudo, onde estariam mulheres compositoras como Luhli & Lucina? Acredita-se que suas vozes e seus corpos foram apagados dessa história, aquelas que se opunham as grandes gravadoras, como Luhli & Lucina só tiveram alguma visibilidade no final dos anos 90 e anos 2000, e ainda assim algo ínfimo diante do sucesso de canções como *O Vira* (1973) e *Bandoleiro* (1979) nas vozes de homens como João Ricardo e Ney Matogrosso, ou mesmo nas vozes de mulheres consideradas divas da música popular, como Nana Caymmi e Wanderleia.

De acordo com a Revista Trip<sup>14</sup> (2011):

A MPB não ficou de luto diante da ruptura da dupla, até porque em termos de popularidade Luhli & Lucina nunca foram assim um Leandro & Leonardo, um Roberto & Erasmo, nem mesmo um Secos & Molhados, um Ney Matogrosso. “Antigamente eu me sentia uma árvore cheia de frutos que ninguém come. Fazia músicas lindas e ninguém ouvia”, traduz-se Luhli, que transborda símbolos e imagens a cada frase que formula. “E o que acontece com uma árvore que dá 300 frutos? Digamos que 30 são comidos. Os outros caem no chão, apodrecem, a semente brota e nasce outra árvore. Todas as músicas que não foram consumidas foram caindo no chão e virando uma floresta. Quando fico triste, vou pra essa minha floresta, das músicas que ninguém consumiu. É a minha florestinha.” Pela voz de Ney Matogrosso, cantamos Luhli & Lucina, mesmo sem saber quem elas eram, em canções fortes como “Pedra de rio” (1975), “Aqui e agora” (1976), “Bandoleiro” (1978), “Napoleão” (1980), “Coração aprisionado” (1980), “Éta nós” (1984). (...) A dupla (o trio) se encaramujava, mas trabalhava febrilmente. Calculam ter, juntas, cerca de 800 músicas, das quais consideram boas “apenas” umas 500. Nós pudemos conhecer não muito mais que 10% delas, gravadas em sete discos da dupla ou por artistas como Joyce, Nana Caymmi, Frenéticas, Wanderléa, Tetê Espíndola. (REVISTA TRIP, 2011).

Acredita-se que as recorrentes disputas com as gravadoras foram um empecilho para que boa parte dessas 800 canções não tenham sido gravadas ou sejam pouco conhecidas do grande público, parece ter havido por parte das compositoras uma escolha estética-política para não se limitar às condições e imposições das grandes gravadoras. Como declara Lucina no documentário *Yorimatã* (2014), em entrevista dos anos 70:

---

14 <https://revistatrip.uol.com.br/trip/livres-leves-e-soltas>

---

(...) é aquela velha história da imposição das gravadoras, as jogadas e nenhuma delas a gente entrou, não servia (...) Todas as gravadoras que nos fizeram propostas queriam sempre alguma coisa na base da jogada. Por exemplo, a Fonogram nos fez uma proposta de que nós seríamos o grande lançamento, como as cantoras infantis, aí de repente você fica num rótulo de cantora infantil, você vira Doris Day e é obrigada a cumprir aquela coisa com o público. E a gente prefere ficar liberta disso, poder andar por todos os caminhos musicais que a gente quiser, então a gente gravou independente. A gente distribui (os discos) em shows não só os nossos como o de todos os independentes e pela caixa postal que é uma força (...). (YORIMATÃ, 2014).

A escolha por um caminho independente não as colocaram no rótulo de malditas da MPB, como se pode notar com artistas homens do mesmo período, mas as invisibilizaram e apagaram dos arquivos suas canções, ao contrário de nomes como Itamar, Sérgio, Macalé e Mautner que embora malditos tiveram seus espaços restritos mas ainda eram visíveis. Para além dos padrões da crítica cultural, do censor estético da época e das imposições do mercado musical, acredita-se que ser compositora, no feminino singular, tenha influenciado nesse apagamento estético-político atrelado aos aspectos patriarcais e machistas que ainda marcam a cultura e música brasileira.

### **Considerações finais**

Diante disso, se considera que nos anos 70 e 80, Luhli & Lucina tiveram suas vozes abafadas e seus espaços de invisibilizados seja pelos padrões estético-musicais, pelas disputas e tensões com as grandes gravadoras, pelo censor estético-político da crítica cultural legitimada e representada pelas principais revistas e jornais da época, ou mesmo pelas estruturas sociais patriarcais e machistas.

Hoje em dia, se pode notar uma realidade distinta para as mulheres, mas foi necessário uma reconfiguração do sensível para que instrumentistas, compositoras, cantoras, poetisas, atrizes e artistas fossem reconhecidas por suas habilidades musicais, por suas estéticas e capacidades artísticas, e menos por suas aparências e recorrente ligação com os compositores homens, enquanto, meras musas ou divas na música popular. Exemplo disso são as cantautoras, os festivais como o Sonora, Feminária e outros.

Conforme Helen Campos (2020) as composições de mulheres como Larissa Luz e Luedji Luna instauram um lugar de (re)significação daquilo que historicamente as caracterizou e ridicularizou. Propondo que essas mulheres indicam uma tentativa de novas práticas de fazer musical, de novas sensibilidades e outras possibilidades de construções de mundo. Desse modo, se entende que esses corpos, no contexto

---

contemporâneo, emergem da resignificação dos laços e das imposições, elas partem de uma reconfiguração do sensível e das sensibilidades que surgem e pulsam dos seus corpos em processos de subjetivação e emergência dos sujeitos.

Portanto, se compreende que no regime estético dos anos 70 e 80 mulheres compositoras, como Luhli & Lucina, ao disputar com as gravadoras e com a crítica legitimada, tiveram seus espaços invisibilizados, devido aos modos de construção dos discursos na época, no qual “música boa demais não poderia ser de mulher”, ou no qual às mulheres eram relegado o espaço de intérpretes das canções dos homens, ou enquanto musas e divas dos mesmos. De forma que, aquelas que cantavam e tocavam suas próprias músicas eram, de alguma forma, isoladas ou causavam estranhamentos de ordem estética e política na música e diante do censor e regime estético em vigor. Assim, para hoje em dia, haver mulheres compositoras e espaços de visibilidade instituídos foi necessária uma mudança do regime estético em vigor, e não somente, foi preciso uma reconfiguração sensível e das sensibilidades que pudessem tornar essas mulheres sujeitos visíveis e com voz na música popular do Brasil.

## Referências

ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge. **Comunicação, Estética e Política: epistemologias, problemas e pesquisas**. 1 ed. Curitiba: Appris, 2020.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética** / Judith Butler; tradução Rogério Bettoni, -- 1. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CALDEIRA, Larissa. **Estudando Tom Zé: crítica musical e o estético-político**. f.150. 2018. Dissertação (mestrado). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

CAMPOS, Helen. **Filhas da Diáspora: uma revisão teórica sobre experiência estética numa perspectiva feminista e antirracista**. In. Comunicação, Estética e Política: epistemologias, problemas e pesquisas. 1 ed. Curitiba: Appris, 2020. Org. Gabriela Almeida e Jorge Cardoso Filho.

CARDOSO FILHO, Jorge e JANOTTI JUNIOR, Jeder. **A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática**. Intercom. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (UnB), 2006.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

\_\_\_\_\_. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense: Universitária, 1987.

LEAL, Bruno; ANTUNES, Elton. **O testemunho midiático como figura de historicidade: implicações teórico-metodológicas**. Chasqui. Revista Latinoamericana de Co-

---

municación. N.º 129, agosto - noviembre 2015 (Sección Ensayo, pp. 213-228). ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924. Ecuador: CIESPAL. Recibido: 13-08-2015 / Aprobado: 24-01-2016.

PERROT, Michelle. **Mi história de las mujeres.** - 1a ed. 1a reimp. - Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 2009.

HARTOG, F. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo.** 1 ed.; 3. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

RANCIÈRE. Jacques. 1995. **Políticas da escrita.** São Paulo: Editora 34.

\_\_\_\_\_. **Estética e Política – A partilha do sensível.** Dafne Editora. Porto, Portugal, 2010.

\_\_\_\_\_. **Comunidade Estética.** Revista Poiésis, n 17, p. 169-187, Jul. de 2011.