



ISSN 1984-5634

## **LAMPIÃO DA ESQUINA E A MORAL E OS BONS COSTUMES NO PERÍODO DE DISTENSÃO**

**GEOVANE CONSTANTINO BITENCORT DA COSTA<sup>1</sup>**

**EDITOR-CHEFE:**

Elisa Schneider Venzon

**EDITORA-GERENTE:**

Leandro Ferreira Souza

**COMO CITAR:**

COSTA, G. C. B. *Lampião da Esquina e a moral e os bons costumes no período de distensão*. *Aedos*, Porto Alegre, v. 16, n. 35, p. 163-167, jan.–jun., 2024.

<https://seer.ufrgs.br/aedos/>

O regime ditatorial instaurado em 1964 e se perpetuando como sistema político até 1985 contou com o apoio de militares e da sociedade civil para dar um golpe de estado no presidente João Goulart, tendo como uma de suas justificativas o combate ao comunismo. Todavia, as questões morais e dos bons costumes também foram uma outra forma de legitimar a implantação da ditadura militar. Em um contexto conservador e com uma sociedade cada vez mais conservadora, a liberdade sexual, conforme Rodrigo Lopes (2020), se opunha e ameaçava a família tradicional e o cristianismo, e ambos, mereciam ser protegidos através de um regime ditatorial. Assim, moral e segurança nacional se alinharam calcada na noção de moral e bons costumes e visavam regular as sexualidades no espaço público. Segundo Lopes (2020) a “diretriz moral e dos bons costumes” foi replicada tanto em manuais da censura como em leis (federais, estaduais e municipais) que visavam regularizar sexualidades dissidentes da normativa heterossexual. Como exemplo de leis poderiam ser citadas a Lei nº 5.250/67 (Lei de Imprensa) e o Decreto-Lei nº 1077 de 26 de janeiro de 1970 (Lei da Censura Prévia).

Seria oportuno destacar então que quando lerem moral e bons costumes, leiam ações e condutas consideradas “boas” para toda a sociedade. Assim, qualquer tema que fugisse daquilo que era considerado positivo para toda a sociedade daquele período, era considerado ofensivo à moral e aos bons costumes. Dentre tais temas, poderia citar a emancipação feminina, uso da pílula anticoncepcional, busca da satisfação sexual, divórcio, homossexualidade entre outros. Então não causaria estranhamento que um impresso que falasse abertamente sobre homossexuais e a homossexualidade fosse visto pelos militares como um “promotor do homossexualismo” e por isso considerado atentatório à moral e aos bons costumes. E foi esse o caso da minha fonte e objeto de estudo, *Lampião da Esquina*.

<sup>1</sup> Graduado e mestre em História pela UFJF. Doutorando em História pela UFRGS. Bolsista CAPES. E-mail: geovannecosta2009@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3930-9315>

*Lampião*, surgiu em abril de 1978, somente com esse nome, mas a partir da edição número 1 acrescentou o “da Esquina”, por questão de direitos autorais (existia um jornal universitário com o mesmo nome publicado desde 1976 em Porto Alegre), e circulou até sua edição de número 37, de junho de 1981, com o nome *Lampião da Esquina*. Era um jornal alternativo da imprensa gay, ou seja, feito por homossexuais e direcionado para o público homossexual, que tratava dos problemas homossexuais, como a aceitação, as violências sofriam etc. Enfim, a homossexualidade era tratada de forma tão natural quanto a heterossexualidade no jornal, o que ia contra o discurso dominante, que retratava a homossexualidade de modo pejorativo e procurava destacar os sujeitos homossexuais muitas das vezes somente em boletins ou páginas policiais e relatórios médicos.

*Lampião da Esquina* teve circulação mensal e nacional<sup>2</sup> e era publicado em formato tablóide e de modo industrializado. *Lampião* era uma publicação da Esquina – Editora de Livros, Jornais e Revistas Ltda., mas era impresso na Gráfica e Editora Jornal do Comércio S.A., também localizada no Rio de Janeiro. É importante destacar que apesar da redação de *Lampião da Esquina* estar instalada na cidade Rio de Janeiro, o jornal era composto também por pessoas que moravam em São Paulo, e por isso manteve uma equipe editorial nesta cidade<sup>3</sup>, que se reuniam uma vez por mês para decidirem as pautas que iriam compor as edições mensais de cada jornal. *Lampião* era vendido em bancas de jornais e revistas e também poderia ser adquirido através de assinatura anual.

Retornando então à questão da moral e dos bons costumes, pude observar através de documentos oficiais disponíveis no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), que o jornal *Lampião*, conforme o Relatório Especial de Informações nº 13/82<sup>4</sup> do Ministério do Exército, era uma “publicação voltada para o homossexualismo e o liberalismo sexual”, e, que conforme a Informação nº 490/78-DSI/MJ<sup>5</sup>, fazia uma “apologia ao homossexualismo” e campanha pelo “movimento gay, de origem alienígena”<sup>6</sup>.

Os militares enviaram cópias do jornal para fornecerem ao Ministério Público elementos para denunciarem *Lampião*, conforme dispunha o artigo 40 da Lei 5250. Segundo Lopes (2020), as informações sobre a imprensa produzidas pelo aparelho de vigilância do governo

chegavam ao gabinete do Ministério da Justiça, que requeria ou não à Delegacia de Costumes da Polícia Federal averiguações sobre os “abusos no exercício da liberdade de manifestação do pensamento e informação” cometidos pelos materiais recebidos. A partir disso, os órgãos competentes tinham duas possibilidades de encaminhamento via a legalidade autoritária da censura: A Lei de Imprensa (6.250/67) e o decreto-lei 1077/70. (LOPES, 2020, p. 66)

2 *Lampião da esquina* circulou por 15 estados mais o Distrito Federal. Ver: Costa (2020).

3 Moravam em São Paulo três dos onze membros do Conselho Editorial: João Silvério Trevisan, Darcy Penteadó e Peter Fry. Residiam no Rio de Janeiro Jean-Claudet Bernardet, Aguinaldo Silva, Adão Acosta, Antônio Chrysóstomos, Clóvis Marques, Francisco Bittencourt, Gasparino Damata e João Antônio Mascarenhas.

4 BR\_DFANBSB\_V8\_MIC\_GNC\_AAA\_86059525\_d0001de0001. Disponível em: <[http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br\\_dfanbsb\\_v8/mic/gnc/aaa/86059525/br\\_dfanbsb\\_v8\\_mic\\_gnc\\_aaa\\_86059525\\_d0001de0001.pdf](http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/86059525/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_86059525_d0001de0001.pdf)>. Acesso em 20 março de 2023.

5 BR.AN.RIO.TT.0.MCP.PRO.1135. Disponível em: <[http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br\\_rjanrio\\_tt/0/mcp/pro/1135/br\\_rjanrio\\_tt\\_0\\_mcp\\_pro\\_1135\\_d0001de0001.pdf](http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tt/0/mcp/pro/1135/br_rjanrio_tt_0_mcp_pro_1135_d0001de0001.pdf)>. Acesso em 20 març. 2023.

6 O movimento homossexual era visto pelos militares como sendo algo internacional e de massa de manobra da esquerda que procurava usá-lo para a derrocada do regime. Ver: INFORMAÇÃO Nº 397/78/DSI/MJ, disponível em: <[http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br\\_rjanrio\\_tt/0/mcp/pro/1219/br\\_rjanrio\\_tt\\_0\\_mcp\\_pro\\_1219\\_d0001de0001.pdf](http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tt/0/mcp/pro/1219/br_rjanrio_tt_0_mcp_pro_1219_d0001de0001.pdf)>. Acesso em 20 mar. 2023.

Na Informação nº 490/78-DSI/MJ, é possível observar um movimento dos militares de enquadrarem *Lampião da Esquina* no Decreto-Lei 1077, que calcado no artigo 153 parágrafo 8º da Constituição Federal de 67, permitia ao Ministério da Justiça, via Polícia Federal e órgãos de inteligência, fiscalizar e suspender previamente qualquer meio de comunicação que tivesse feito exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes. Nas considerações da implementação desse decreto-lei, outorgado pelo presidente-general Médici, a preocupação do governo focava-se objetivamente no combate à “subversão moral” e ao “amor livre”, esclarecendo-nos que os interesses políticos fundantes da censura era o de regular a moralidade e proteger os valores familiares (LOPES, 2020:67-68).

Conforme o art. 12 do Decreto-Lei, não seriam toleradas “publicações e exteriorizações contrárias a moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação” e que essa censura ficaria à cargo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) do Departamento da Polícia Federal. Baseados na Lei da Imprensa, os militares citavam, como pude observar no Processo nº 100.045-S/78<sup>7</sup>, do Ministério da Justiça, o artigo 2, que dispunha da não tolerância às “publicações contrárias à moral e aos bons costumes” com pena de 1 ano de prisão, e o artigo 17, que afirmava que “ofender a moral e aos bons costumes era crime passível de prisão por 1 ano”. Nesse Processo do Ministério da Justiça tentaram também enquadrar o jornal no artigo 9 e 11 da Lei da Imprensa, destacando que como *Lampião da Esquina* não preencheu as exigências do art. 9 ao deixar de estampar no expediente os dados técnicos do jornal, ficava este, portanto, sujeito à apreensão, por ser considerado clandestino (art. 11).

Assim, baseando-se na Lei da Imprensa e no Decreto-Lei da Censura Prévia, instaurou-se o inquérito policial 25/78, instalado em 21 de agosto de 1978 no Rio de Janeiro, a pedido do Ministério público, pelo Delegado da Polícia Federal e Chefe da DOPS/SR/DPF/RJ Miguel de Lacerda Mendes. Esse inquérito durou mais de um ano e foi aberto para apuração dos responsáveis pelos números zero e 1 do jornal *Lampião* por “incentivarem fortemente à prática do homossexualismo” (QUINALHA, 2017, p. 301).

Silva (1998) atenta para o fato de que a matéria escolhida para instaurar o inquérito baseado na “moral” e nos “bons costumes”, fora feita por Trevisan, na edição nº Zero, na qual o autor falava do processo sofrido pelo jornalista Celso Curi, acusado também pelo mesmo motivo que queriam processar *Lampião*. É importante destacar no entanto que as duas edições acusadas de promoverem o “homossexualismo” não tinha nada demais, pois eram matérias que destacavam a homossexualidade de forma tão natural quanto a heterossexualidade.

Os editores de *Lampião* não ficaram calados enquanto corria o processo. Na edição de número 9, com o texto “A difícil batalha dos censores contra a realidade - Para o Brasil do ano 2.000 os ‘bons costumes’ do século XIX”, de Aguinaldo Silva, escancaravam a perseguição dos militares ao jornal. O texto expunha que “o DPF está realizando um inquérito contra esse jornal, tentando enquadrá-lo na Lei de Imprensa sob a acusação de ‘ofensa à moral e aos bons costumes’, por falar sobre homossexualismo” (SILVA, 1979, p. 5). Nesta mesma edição do jornal também ocorreu uma reflexão sobre a questão da moral e dos bons costumes. Com o texto “Cada época com sua medida”, Peter Fry apontava que as regras da moral e dos bons costumes eram fluídas e variáveis conforme o tempo e espaço e que seria mais do que contraditório que o sistema legal tentasse opinar sobre o que é atentatório ou não

<sup>7</sup> BR.AN.RIO.TT.0.MCP.PRO.1135. Disponível em: <[http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br\\_rjanrio\\_tt/0/mcp/pro/1135/br\\_rjanrio\\_tt\\_0\\_mcp\\_pro\\_1135\\_d0001de0001.pdf](http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tt/0/mcp/pro/1135/br_rjanrio_tt_0_mcp_pro_1135_d0001de0001.pdf)>. Acesso em 20 mar. de 2023.

contra a sociedade, e, que por isso não invejava o promotor ou o juiz que tivesse que declarar o que é que constituía a moral e os bons costumes para todo o Brasil, pois afinal de contas, o Brasil era muito grande e muito diferenciado (FRY, 1979, p. 5).

O inquérito continuou normalmente contra o jornal, e, como foi noticiado pelo próprio *Lampião da Esquina*, na edição de número 12, todos que fizeram parte do conselho editorial foram identificadas criminalmente. Finalmente, depois de mais de um ano, o processo foi arquivado. Com a matéria “Somos todos inocentes”, publicada na edição 18, de novembro de 1979, os editores noticiavam o fim do processo contra *Lampião* e a absolvição deles pela Justiça (LAMPIÃO DA ESQUINA, nº 18, 1979, p. 2). A matéria ainda trazia o parecer completo do Procurador da República, Dr. Sérgio Ribeiro da Costa, que pediu o arquivamento do inquérito, afirmando que

filosoficamente moral e bons costumes se confundem, porque a moral é a parte da filosofia que trata dos costumes ou dos deveres do homem. Já a moral pública tem um conceito absoluto, vale dizer, é a conclusão moral que o público tira de uma determinada conduta. Simplificando, há fatos que pelo seu conteúdo ofendem a moral e alguns. A Lei visa, tão-somente, punir os fatos que ofendem a moral de todos – a moral absoluta – e não a moral de alguns – a moral relativa. No caso em exame, a publicação inquinada de ofensiva à moral pública pode ofender a moral de alguém, mas não de todos. Portanto, é relativo e não absoluto o conceito de moral daquele que condena essas publicações. Com efeito, as matérias publicadas no referido jornal referem-se a teses homossexuais, poesias ligadas a temas homossexuais, notícias ligadas ao mundo da homossexualidade, porém todas elas escritas num vocabulário que não atenta à moral pública. (LAMPIÃO DA ESQUINA, nº 18, 1979, p. 2)

Podemos observar que o parecer do Procurador da República vai de encontro ao que Peter Fry (1979) apontou ao destacar que a questão da moral e dos bons costumes é relativa e que existem conteúdos que não ofendem a toda sociedade, e, que por isso, não podem ser punidas. Desta forma, após o pedido do Procurador da República, que foi aceito sem maiores comentários pelo Juiz da 4ª Vara Federal do Rio de Janeiro, Dr. Ariosto de Rezende Rocha, *Lampião da Esquina* e seus editores eram inocentados (LAMPIÃO DA ESQUINA, nº 18, 1979, p. 2). Todavia, o estrago já estava feito, e, o jornal não conseguiu ter uma vida longa, cessando suas atividades em junho de 1981.

Por tudo exposto aqui, a tentativa de processar o jornal e seus editores por ofenderem à moral e aos bons costumes, baseando-se em instrumentos jurídicos como a Lei da Imprensa e o Decreto-Lei da Censura prévia, na verdade não passavam de uma tentativa de criminalização da homossexualidade. Falar de sujeitos homossexuais que fugissem da regra de representá-los como “anormais”, doentes e criminosos era visto como um crime. Portanto, o “crime” de *Lampião* foi justamente naturalizar a homossexualidade em uma sociedade heteronormativa.

Apesar de sua curta existência, o jornal fez história. Ainda é lembrado por muitos como o primeiro jornal feito por homossexuais assumidos e como um dos motivadores do surgimento do movimento militante de homossexuais. As luzes de *Lampião* certamente ainda não se apagaram.

## REFERÊNCIAS

- COSTA, Geovane B. *As (homos)sexualidades num jornal “guei” – Saindo do gueto com Lampião da Esquina (1978-1981)*. Curitiba: Editora Collaborativa, 2020.
- FRY, Peter. Cada época com sua medida. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, ano I, n. 9, 1979.
- LAMPIÃO DA ESQUINA*, Rio de Janeiro, ano II, n. 18, 1979.
- LOPES, Rodrigo Cruz. *A democratização sob as luzes da esquina: jornal Lampião da Esquina (1978-1981), resistência e poder na criminalização da homossexualidade*. Dissertação (Mestrado em Ciências Políticas), Campinas-SP: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2020.
- QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. Tese (Doutorado em Relações Internacionais), São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.
- SILVA, Aguinaldo. A difícil batalha dos censores contra a realidade - Para o Brasil do ano 2.000. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, ano I, n. 9, 1979.
- SILVA, Cláudio Roberto da. *Reinventando o sonho: história oral de vida política e homossexualidade no Brasil contemporâneo*. Dissertação de mestrado ao Programa de Pós-Graduação em História Social da USP, São Paulo, 1998.



ISSN 1984-5634

## **LIBERTAÇÃO, EMANCIPAÇÃO E RESISTÊNCIAS NAS CANÇÕES ENGAJADAS LATINO- AMERICANAS (1960-1980)**

**LUÍS FELIPE MACHADO DE GENARO<sup>1</sup>**

Universidade do Estado de Santa Catarina

**EDITOR-CHEFE:**

Elisa Schneider Venzon

**EDITORA-GERENTE:**

Leandro Ferreira Souza

“Os povos da América Latina caminham numa mesma direção”, escreveu José Carlos Mariátegui, há 99 anos. Não por acaso, as reflexões do peruano parecem caminhar na mesma direção de centenas de outros pensadores latino-americanos, de ontem e hoje, que comungam das mesmas ideias. Apesar dos discursos e retórica que assaltam o tema da integração e emancipação continental, foi categórico: “a solidariedade do seu destino histórico não é uma ilusão da literatura americanista”. Não por acaso, as artes e a cultura do continente não ficaram alheias a essa literatura – muito menos dos sentidos práticos e políticos que carregavam (MARIÁTEGUI, 2006, p. 81). A música, os ritmos e composições engajadas latino-americanas tentaram, de formas inúmeras, caminhar nessa mesma direção. Os quatro álbuns escolhidos neste texto para serem trabalhados, lançados entre em 1971 a 1976, expõem as visões de diferentes artistas latino-americanos provenientes de distintas regiões do continente – Cuba, Chile e Uruguai –, que mantiveram trocas e diálogos de utopias e expectativas do que a América Latina *poderia ter sido* – à época, que *poderia ser* – espécie de projeto de integração e emancipação, utilizando as potencialidades da canção para combater injustiças e desigualdades, compondo e cantando problemas históricos – a colonização, exploração, escravidão, opressão capitalista, etc. –, em um período marcado pelo autoritarismo militar e as diferentes forma de resistência ao arbítrio.

**COMO CITAR:**

GENARO, L. F. M. Liberação, emancipação e resistências nas canções engajadas latino-americanas (1960-1980). *Aedos*, Porto Alegre, v. 16, n. 35, p. 168-174, jan.–jun., 2024.

<https://seer.ufrgs.br/aedos/>

<sup>1</sup> Doutorando em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGH-UDESC). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7870-6869>. E-mail: [lfgenaro@hotmail.com](mailto:lfgenaro@hotmail.com).



Propomos análises críticas dos documentos-canção<sup>2</sup> com ênfase nos signos político-ideológicos que evocam na poética de suas letras, observando as bandeiras que levantam, sujeitos e realidades históricas que trazem à tona, nos discursos políticos que reiteram e defendem, nas temáticas que marcam os seus versos de intervenção e denúncia. As canções engajadas latino-americanas provenientes do movimento da *Nueva Canción* são parte de uma cultura acumulada<sup>3</sup> das expressões de rebeldia que foram sedimentadas com o passar dos séculos.

Ao nos debruçarmos nas composições, há uma preocupação em nos voltarmos para o que está sendo dito em uma canção que se coloca como *participante*, nas razões políticas do som e da voz que canta. Mais que um trabalho que biografava os grandes nomes da Nova Canção Latino-Americana e que conta os grandes feitos de insurretos e revolucionários, acreditamos ser possível apreender os desejos de transformação da realidade histórica presentes nesses documentos-canção. Encontrar elementos e temáticas comuns<sup>4</sup> entre as composições da *Nueva Canción*, redescobrimos e resgatando-as. Era obsessão dos autoritarismos latino-americanos deflagrados por ditaduras militares repressivas e regressivas (RIBEIRO, 2017, p. 39), o silenciamento de vozes críticas e dissonantes. Muitos tiveram de partir para outras regiões da América, ou para os Estados Unidos e Europa, como foi o caso de Mercedes Sosa; foram calados, os seus discos retirados de circulação, proibidos, como Caetano Veloso e Chico Buarque, no Brasil. Alguns, como o compositor chileno Victor Jara, pagaram com a própria vida. Por fim, buscamos os elementos de *toque* entre um álbum e outro, entre uma canção e outra, no afã por temáticas que se relacionam, se retroalimentam, pontos de contato que tocam a vida, as alegrias e sofrimentos dos povos latino-americanos, do que há de mais latino-americano neste processo contínuo e conflituoso de integração continental e emancipação, entre choques, avanços e possibilidades. Essa percepção se dá através dos álbuns analisados e do diálogo que se estabelece entre eles, o que explica uma explícita e vigorosa relação de troca, a construção de pontes, como nos lembra Caio de Souza Gomes, em um período onde a construção de muros e impedimentos entre os movimentos de subversão e rebeldias eram a regra<sup>5</sup>.

Os álbuns trabalhados – *Habla Y Canta*, de Victor Jara, *Trópicos*, do uruguaio Daniel Viglietti, *Cuba: Nueva Trova*, dos cubanos Silvio Rodríguez e Pablo Millán, e, por fim, *Trago un Pueblo en mi Voz*, da argentina Mercedes Sosa – foram lançados durante a década de 1970, período de difusão do autoritarismo militar nos países da região e, numa esteira dialética, os movimentos de resistência que constituíam-se pelos ideais de uma possível revolução latino-americana, canalizadas no ímpeto imaginativo proveniente da Revolução Cubana de 1959, que já na década seguinte ao seu triunfo

2 A escuta e a leitura atentas da palavra-cantada traz enormes contribuições aos estudos latino-americanos e uma contribuição especial ao debate sobre a história dos ímpetos de integração e emancipação continental, bandeira e projeto políticos defendidos desde o século XIX, por figuras como Simon Bolívar e José Martí, além de intelectuais e lideranças políticas como José Carlos Mariátegui, Fidel Castro e Che Guevara.

3 A escuta e a leitura atentas da palavra-cantada traz enormes contribuições aos estudos latino-americanos e uma contribuição especial ao debate sobre a história dos ímpetos de integração e emancipação continental, bandeira e projeto políticos defendidos desde o século XIX, por figuras como Simon Bolívar e José Martí, além de intelectuais e lideranças políticas como José Carlos Mariátegui, Fidel Castro e Che Guevara.

4 Uma referência nos estudos da canção engajada na América Latina da segunda metade do século XX, nos espelhamos no trabalho de Caio de Souza Gomes, publicado em 2015, em especial “Es Sudamérica Mi Voz: o projeto de unidade continental no álbum Cantata Sudamericana (1972)”, álbum da argentina Mercedes Sosa que carrega consigo elementos estéticos e ideológicos orientados pelas ideias de integração e emancipação continental. Acreditamos ser possível construir diálogos com a produção historiográfica latino-americana – e principalmente a brasileira – capaz de levar adiante análises e pesquisas inseridas no campo da História da/através da canção, abrindo novos horizontes e potencialidades

5 Os ideais de integração e emancipação populares foram expressos de forma categórica pelos manifestos, canções e álbuns do movimento da Nova Canção Latino-Americana, a *Nueva Canción*, rótulo genérico que engloba diferentes correntes musicais surgidas nas décadas de 1960 e 1970 – com ramificações nas décadas anteriores – nos mais diferentes países da região, expressões da riqueza musical de seus países através de movimentos como a Nova Trova Cubana, a Nova Canção Chilena, a Canção Protesta Uruguaia, o Novo Cancioneiro Argentino e, entre distâncias e aproximações, a Música Popular Brasileira.

percebia-se imersa em crises e em momentos desafiadores. Não obstante, os povos da América Latina encontravam-se numa encruzilhada. As composições da Nova Canção carregam consigo uma *proposta latino-americana*<sup>6</sup>, um projeto de emancipação com idiossincrasias e distinções em cada solo que foi ouvido e cantado, com características semelhantes. Há uma busca constante pela identidade continental e a integração em oposição às opressões e explorações de capitalistas, latifundiários, “patrões” e estrangeiros – nas canções, o norte-americanos. As canções que nos referimos e os manifestos que são a sua base buscam a chamada “outra emancipação” para a América Latina, conceito que remete às discussões de uma possível “segunda emancipação” ou “segunda independência” apontando para os tempos passados não “resolvidos” pelos processos de independência ocorridos no século XIX.

Para compreender a construção dessa ideia e proposta através da música e suas composições, nos desloquemos para o centro do continente, acima da linha do equador. No álbum “*Cuba: Nueva Trova*”, de Silvio Rodríguez e Pablo Milanés, lançado em 1975 pela *Discos Pueblo*, a proposta da Nova Trova é entregue pela dupla de artistas mais conhecida do período. A canção “*Un Hombre Se Levanta*” – presente também no álbum *Trópicos*, de Daniel Viglietti – traz um chamamento ao ouvinte para o ato de movimentar-se, mover-se. Alguma coisa está em movimento, move-se pela América. Uma temática cara aos artistas da Nova Canção é o mundo rural, a questão agrária e os problemas sociais e políticos do campesinato latino-americano. Todos, de diferentes maneiras e abordagens, enfrentarão este problema. Apesar das reformas agrárias promovidas pelo processo revolucionário cubano entre os anos de 1959 a 1963, e a tentativa de desmonte da monocultura açucareira, décadas depois, certamente o problema não foi sanado em sua completude. A segunda faixa, “*Campesina*” torna isso evidente. A solidão da camponesa e a sua vontade de transcender os horizontes dados a ela pela realidade, se impõem. Apesar de ter o coração “*desperto*” para outras possibilidades e vivências, acaba por viver uma vida estática, sendo enterrada pela “*própria felicidade*”. Na faixa “*Salvador Allende e tu combate por la Vida*”, o presidente prometeico do Chile, rememorando Gabriel García Márquez em seu discurso de 1982, retorna para os versos de Silvio Rodríguez e Pablo Millanés como mito, herói, uma grandeza que somente personagens como o guerrilheiro Che Guevara detinham naquele contexto em músicas, obras ficcionais, poemas, filmes, etc. Allende é retratado como guerreiro, a sua morte no Palácio La Moneda em chamas, atrincheirado e rodeado de companheiros leais e resistentes, o ergue para um altar de sujeitos históricos de onde não mais sairia. “*Em vão busco na minha guitarra a tua dor*”, cantam os cubanos. “*O que tenho que falar-se, comandante, se o poeta és tu?*”. Canções com propostas antimilitaristas são evocadas, como a faixa “*El Rey de Las Flores*”, onde um operário ‘faz’ uma flor, que na “*primavera crescerá*” e “*Madre*”, onde a “*primavera voltará, mãe pátria e mãe revolução*”. A estação primaveril é lembrada nos versos como período de renascimento e reconstrução, esperança por dias melhores e um novo por vir.

A faixa “*Santiago do Chile*” mostra a relação estreita entre Chile e Cuba, principalmente após os laços entre os movimentos de resistências intensificarem-se na década de 1970, iniciada com a visita e diálogo entre Fidel Castro e Salvador Allende. O presidente chileno será alçado ao posto de “comandante”, o mesmo que ocupa Fidel Castro nas estruturas militares de seu país, e no imaginário

6 Canções que carregaram cruzamentos de sonoridades e ritmos negros e indígenas, folclóricos e populares, cantigas e composições que expressam signos e sentimentos das regiões interioranas do continente, os campos, fábricas, minas, lavouras, na busca constante por atualizar na continuidade às sementes plantadas por grandes referências da música engajada, com discurso político e social potente compostos e cantados pela chilena Violeta Parra e do argentino Athaulpa Yupanqui nas décadas de 1940 e 1950.



dos povos do continente. Na faixa, a capital Santiago já está sob os auspícios de Augusto Pinochet. “*Em ruas de enigma, não estou morto. Não me mataram, nem com a distância nem com vil soldado*”. O sujeito da canção guarda esperanças. A pobreza, o clima frio e a violência da metrópole sob uma ditadura dão o tom dos versos. “*Ali a nossa canção se fez pequena, dentro de uma multidão desesperada*”. O engajamento da canção que participa e intervém na realidade é colocada à prova, pois essa mesma realidade parece mais cruenta e intransponível. À vista, não existem saídas.

Já nas faixas finais, “*Te Doy Una Canción*” e “*Como El largo de Tu Rios*”, a importância da canção naquele contexto de agitações é explicitado. Os versos “*a cidade se derruba e eu cantando*” e “*as ideias que se movem como rios, o poder do ódio/ a derrota do ódio pela vida*” evidenciam a intervenção da Nova Trova Cubana, dos artistas Silvio Rodriguez e Pablo Millanes nas questões mais caras aos latino-americanos à época. Através de uma sensibilidade política inscrita na cultura das rebeldias, as canções podiam mudar o mundo.

A relação que se estreitou entre os povos chileno e cubano, como “vanguardas” da integração latino-americana por meio de distintas estratégias revolucionárias, discursos e bandeiras de emancipação, ganhou fôlego com a viagem do compositor e militante chileno Victor Jara à Cuba, na sua apresentação no centro cultural *Casa de Las Américas*, resultando, no ano de 1972, no álbum “*Habla Y Canta*” lançado pela *Warner Music Chile*. Nele, elementos da Nova Canção Chilena estão presentes, signos populares, valorização do nacional e do folclórico mesclam-se com elementos militantes, solidários e internacionalistas. Na primeira faixa, “*Introduccion*”, Jara inicia conversando com o público sobre as canções que iria performar, fala das questões que estão sendo debatidas naquele momento, de clamores revolucionários e expectativas frente a via chilena ao socialismo no Chile, e da Revolução Cubana. “*O povo chileno está tentando fazer algo que vocês já conseguiram*”. Em “*Vamos por Ancho Camino*”, os ideais de paz, justiça e igualdade imersos no movimento dos povos e dos processos históricos aparece como uma das marcas da canção de Jara. Através da união “*nascera um novo destino*”. Novamente, os elementos de renascimento e as ideias de esperança e porvir estão presentes.

É na terceira faixa, “*El Arado*”, que questão agrária entra no álbum. Victor Jara, assim como os outros compositores e interpretes dos álbuns analisados, expressam sua revolta perante as injustiças e desigualdades que marcam a vida rural latino-americana, onde latifúndios, grandes extensões de terra, concentram-se nas mãos de poucas famílias e de uma elite pouco numerosa e privilegiada. Por essa razão, na canção engajada da década de 1970 a Reforma Agrária passa a ser uma urgência entre os seus artistas. Com indignação, Jara canta ser “*El Arado*” uma “*canção de trabalho*”, e que aquele ano marcava a “*morte do latifúndio no Chile*”, em referência às propostas de reforma agrária do governo de Salvador Allende. “*Onde se labuta, brilho da terra, do sol, a pomba voará*”. “*Tenho a esperança no meu punho, por que tudo mudará*”. Na mesma esteira, a faixa “*Cancion Del Minero*” traz as agruras dos trabalhadores das minas de carvão que tomavam os subterrâneos do Chile – os “*caras negras*”. O tema da nacionalização das minas pelo governo de Salvador Allende no início da década é trazido à tona no discurso de Jara, assim como as contradições do mundo do trabalho na região das minas: “*Tudo para o patrão, nada para mim*”. Relegados ao “*submundo*”, um desfecho sofrido esperava o mineiro. Por essa razão, cantar sobre eles fazia-se necessário. A canção tornava-se denúncia. Já na faixa “*Perguntita Sobre Dios*” é uma daquelas que encontramos, nas mais diferentes versões, nos mais distintos álbuns que compõe a Nova

Canção Latino-Americana. Composta e cantada pelo cancionista argentino Athaulpa Yupanqui<sup>7</sup>, tornou-se um dos muitos “hinos” consagrados da canção engajada no continente, peças poético-musicais que se constituíram como parte dos movimentos de resistência no continente – assim como as composições da chilena Violeta Parra. O compositor chileno tece críticas às canções de cunho puramente comerciais – o que volta a fazer em outros momentos de *“Habla Y Canta”*. Na canção, o ambiente de repressões policiais que marcava o Chile daquele século – mas também toda a América Latina – é expresso nos versos de uma suposta carta que um dos irmãos de Violeta Parra a enviou quando estava em Paris, no ano de 1963. *“Nos golpeiam a milícia, na minha pátria não há justiça”* – por sorte *“tenho guitarra e a minha voz”*.

A “indústria da canção”<sup>8</sup> é criticada por Victor Jara quando dirige-se para o público na *Casa de Las Américas*, que o aplaudem. *“Nossa canção não é uma canção de protesto, mas uma canção popular”*, disse ao iniciar *“Plagaria a un Labrador”*, a canção que melhor aposta nos versos de integração e emancipação para e através dos latino-americanos: *“levanta-te e olha as tuas mãos/ juntos iremos, unidos pelo sangue”* ao *“tempo que pode ser amanhã”*, livrando-os daqueles que *“os domina e da miséria”*, fazendo clara referência ao poder das elites patronais do continente: *“traga-nos o reino da justiça e da igualdade”*. Nas faixas *“Casitas de Barrio Alto”*, *“Ni chicha ni limoná”* e *“A la molina no voy más”* trazem canções mais leves, onde o público interage e acompanhando o artista<sup>9</sup>. Em *“Zamba del Che”*, a figura heroica de do guerrilheiro argentino Ernesto Che Guevara regressa em uma composição quase religiosa de Victor Jara. Canções de ode a Che, que tinha como uma de suas bandeiras a integração do continente mediante lutas de resistência contra as classes dominantes. A canção, para além dos sentimentos expressos pela figura do revolucionário, carregam os anseios e as dores partilhadas por aqueles que acreditavam na Revolução. *“Que os direitos humanos, violam em todas as partes”*, *“livra o nosso povo do domínio explorador”*, *“para sangrar os povos, se impõe militares, ditadores, assassinos, gorilas e generais”*. Para Victor Jara, *“Bolívar deu o caminho, Guevara o seguiu”*, fazendo referência as ideias de integração continental que marcam o pensamento social e político latino-americano de distintas épocas, mas que aparecem em momentos específicos, carregando diferentes conotações em cada momento. Na faixa final, *“Una palabra solamente”*, o compositor chileno pede licença ao cubano trabalhador para o interromper a sua labuta diária com a sua canção, uma permissão consentida. Através dela, canta o *“amor americano”*. Rememora que o *“futuro está nas suas mãos, irmãos”*, em referência ao processo revolucionário cubano e a sua influência e expectativas por toda a América Latina à época.

O álbum *“Trópicos”*, lançado em 1974 pela Orfeo, do compositor e interprete uruguaio Daniel Viglietti, um dos nomes mais midiáticos do movimento da Canção *Protesta* Uruguaio, seria emblemático

7 Victor Jara resgata o cancionista, assim como a sua luta enquanto compositor, artista e militante na Argentina peronista. A canção narra as agruras de camponeses que estão entregues à própria sorte em uma realidade cruenta onde clamam ao transcendente, na figura de um Deus paternalista, mas não são ouvidos. Resignados, continuam vivendo mesmo sabendo que, talvez, Deus os ajude, sim, os mais pobres e necessitados. “Talvez sim, talvez não”. Para esses camponeses, no entanto, há uma certeza: Deus “senta-se à mesa do patrão”, fazendo referência aos grandes latifundiários que, por tradição, eram “abençoados” por uma elite eclesiástica poderosa e influente nas mais diferentes regiões do continente. Quando falamos das “raízes” da Nova Canção Latino-Americana, a faixa “La Carta”, traz uma composição bem conhecida de Violeta Parra, que segundo Jara, começou a cantar o seu próprio tempo “para além” das belezas das cordilheiras e das “lindas mulheres” do continente, do “canto banal”, “canto para turista”.

8 Quando Mercedes Sosa apresentou-se ao lado dos jovens Silvio Rodríguez e Pablo Millán, juntamente como vanguardista e “poeta da Revolução”, Carlos Puebla, também na Casa de Las Américas, em 1974, deteve-se em intitular as canções que performava como “canções de protesto”, uma conceituação que era recorrente nos meios de comunicação hegemônicos – segundo ela, fartamente utilizada pelos “jornalistas de direita”. A artista argentina preferia o termo “canção testemunhal”, ou “testemunho”. <<https://www.youtube.com/watch?v=FSzN7ihVjJE>>.

9 O sarcasmo e a ironia marcam os seus versos, ritmos e performance. A crítica aos privilégios sociais de uma classe dominante que vê o território como seu em detrimento da grande maioria e a postura supostamente neutra e apolítica de algumas pessoas frente a questões políticas marcam as três canções.

no interior desse debate que se construía na região. Ainda mais relevante a sua interpretação para a língua espanhola de artistas brasileiros, como Chico Buarque de Hollanda, uma das referências da Música Popular Brasileira<sup>10</sup>. A faixa “*Yo Vivo En Un Tempo de Guerra*”, ilustra o período em que Daniel Viglietti vivia. O golpe militar uruguaio havia sido deflagrado um ano antes, em 1973, instaurando uma ditadura nos moldes daquelas que grassavam o continente latino-americano. Na canção, sonha com um reino de igualdade, onde “o homem ajude o homem”, dando sentido a palavra liberdade. Há um paralelo com as canções “*Vamos por Ancho Camino*” e “*Plagaria a um Labrador*”, de Victor Jara. Canções que tomam a indignação diante da realidade como elemento central – há de se extirpar os autoritarismos e construir um “*novo reino*” em um novo horizonte: o porvir, o amanhã, uma nova primavera, etc. Para a construção desse futuro que está por chegar para Daniel Viglietti, em *Trópicos*, mas que já chegou para Victor Jara, em *Habla Y Canta*, é importante pontuarmos os seus construtores: as massas trabalhadoras latino-americanas. Nas faixas “*Existen*” e “*Canción Del Elegido*”, o uruguaio exprime que “*menos mal existam aqueles que não têm nada a perder, a não ser a sua morte*” e, respectivamente, “*que nasceu de uma tormenta, foi de planeta em planeta, buscando vida*”. Os trabalhadores marginalizados são cantados como personas heroicas, capazes de levar à cabo um processo revolucionário de transformação daquela realidade. O autoritarismo que viviam os latino-americanos também é exposto na faixa “*Comienzo el Dia*”, quando Viglietti diz que “*lá fora necesitamos sair armados*”, expondo os perigos do cotidiano desde o início do dia. E o mundo do trabalho se faz novamente como elemento central: “*quer dar a minha vida aos que sonham, aos que fazem pão de madrugada, aos que põe pedra sobre pedra*”. Na faixa “*Pobre Del Cantor*”, Daniel Viglietti canta: “*Pobre do cantor de nossos dias, que não arrisca suas cordas para não arriscar a sua vida*”. Os versos do uruguaio estavam ancorados na crueza daqueles dias e nos riscos e perigos que todos corriam.

Os quatro álbuns analisados neste texto carregam a ideia de que uma obra de arte, naquele período, podia mudar o mundo. Observamos que as temáticas e elementos centrais que constituem essas obras extrapolam as fronteiras de seus países, construindo pontes, fiando uma rede de troca e diálogo entre diferentes países do continente.

<sup>10</sup> Relembrando Buarque, as duas canções que fizeram marcaram a música brasileira na década de 1970, “*Construção*” e “*Deus Lhe Pague*”, contando a historietta trágica de um operário da construção civil marginalizado pela sociedade e sistema econômico que o produz, são cantadas por Viglietti nas faixas iniciais do álbum. Tanto no Uruguai como no Brasil, a exploração do homem pelo homem no mundo do trabalho era uma regra, não a exceção. Outra canção de Chico Buarque, “*Acalanto*”, completa a homenagem ao compositor carioca – vigiado por censores militares à época, após uma temporada de autoexílio na Itália.

## FONTES

JARA, Victor. *Álbum*. Habla Y Canta: En Vivo En La Habana, Cuba. Warner Music Chile. México, 1972.

RODRIGUEZ, Silvio; MILLANES, Pablo. *Álbum*. Cuba: Nova Trova. México, Discos Puebla, 1975.

VIGLIETII, Daniel. *Álbum*. Trópicos. Orfeo, Uruguai. 1973.

## REFERÊNCIAS

MARIATEGUI, José Carlos. *Por um socialismo indo-americano*. Rio de Janeiro: UFJR, 2006.

RIBEIRO, Darcy. *América Latina: Pátria Grande*. Rio de Janeiro: Global, 2017.