

DOI: <http://dx.doi.org/10.18817/ot.v13i21.525>

POBRE DEL CANTOR QUE NO SE IMPONGA CON SU CANCIÓN: conexões transnacionais no álbum *Trópicos*, de Daniel Viglietti (1973)^{1,2,3}

POBRE DEL CANTOR QUE NO SE IMPONGA CON SU CANCIÓN: transnational connections in the album 'Trópicos', by Daniel Viglietti (1973)

POBRE DEL CANTOR QUE NO SE IMPONGA CON SU CANCIÓN: conexiones transnacionales en el álbum *Trópicos*, de Daniel Viglietti (1973)

CAIO DE SOUZA GOMES

Doutorando em História Social – FFLCH/USP

São Paulo/SP – Brasil

caio.gomes@usp.br

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o álbum *Trópicos*, lançado pelo compositor e intérprete uruguaio Daniel Viglietti em 1973, importante marco do estabelecimento de conexões transnacionais que aproximaram as experiências de canção engajada que vinham se desenvolvendo na América Latina. A partir deste álbum, a proposta é discutir como os discos, ao funcionarem como espaço de divulgação de propostas políticas, de construção de discursos identitários e de articulação de conexões transnacionais, podem ser pensados como fonte relevante para refletir sobre o debate político e cultural das décadas de 1960 e 1970.

Palavras-chave: Nueva canción latino-americana. Canção engajada. Conexões transnacionais.

Abstract: This article aims to analyze the album *Trópicos*, released by the Uruguayan composer and performer Daniel Viglietti in 1973, important milestone of the transnational connections that approximated the experience of the engaged song which had been developing in the Latin America. From this Album, the aim sets into analyzing how the records, as long as they worked as a space of disclosure of political purposes, of construction of identity discourses and articulation of transnational connections, could be focused as relevant source to reflect about the political and cultural discussion of the 1960s and 1970s.

Keywords: Nueva-canción latino-americana. Protest song. Transnational connections.

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar el álbum *Trópicos*, lanzado por el cantautor uruguayo Daniel Viglietti en 1973, hito importante del establecimiento de conexiones transnacionales que acercaron las experiencias de canción comprometida que se desarrollaron en América Latina. Por medio de este álbum, la propuesta es discutir como los discos, al funcionar como espacios de divulgación de propuestas políticas, de construcción de discursos de identidad y de articulación de conexiones transnacionales, pueden ser considerados fuentes importantes para la reflexión sobre el debate político y cultural de los años 1960 y 1970.

Palabras-clave: Nueva canción latinoamericana. Canción comprometida. Conexiones transnacionales.

¹ Estudo de Caso submetido à avaliação em dezembro de 2015 e aprovado para publicação em maio de 2016.

² Verso da canção "Pobre del cantor", do compositor cubano Pablo Milanés.

³ Esse artigo é um desenvolvimento de questões apontadas na minha dissertação de mestrado. GOMES, Caio de Souza. *Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)*. 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28062013-130124/>>.

Introdução: o disco como fonte e objeto

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, a esquerda dos vários países fortaleceu a crença nas possibilidades de mudanças radicais nas formas de organização política. A ideia de revolução tomou a cabeça de latino-americanos que acreditavam, em grande medida inspirados pelo exemplo da Revolução Cubana, ser possível construir novas realidades no continente. Uma das marcas mais fundamentais deste período, marco definidor e distintivo, é a centralidade que ganha a ideia de “revolução”. Como salienta Claudia Gilman:

A pedra de toque desta história, a palavra, foi sem nenhuma dúvida revolução, a realidade da revolução, o conceito de revolução e os atributos da revolução como garantia necessária de legitimidade dos escritores, dos críticos, das obras, das ideias e dos comportamentos.⁴

A revolução passa a ser o grande tema da política e também da intelectualidade. E as artes, espaço fundamental para a projeção de expectativas, converteram-se em caminho de expressão de projetos políticos e sociais. Nesse contexto, a canção popular tornou-se verdadeiro instrumento de crítica social, de intervenção política, de expressão de ideias, de construção de identidades. Compositores, músicos, intérpretes dos vários países do continente alimentaram a esperança de fazer de suas canções armas da revolução, despertando consciências e mobilizando ações.

Sendo assim, a análise da produção musical engajada latino-americana das décadas de 1960 e 1970 é um importante caminho para a compreensão de como se mobilizou a identidade latino-americana, tanto no sentido da elaboração de projetos estéticos, quanto da articulação de projetos políticos. Os compositores, intérpretes e músicos nesse período fizeram de suas obras caminhos para se posicionarem nos debates que incendiavam a América Latina.

Ao tomarmos os discos como documento, entendendo as canções como meio de expressão de ideias e projetos, torna-se possível analisar como eles foram um espaço fundamental de elaboração de propostas de unidade continental e se constituíram também no próprio meio de concretização dessas propostas, pois possibilitavam a divulgação e circulação

⁴ GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012. p. 26 (todos os trechos em língua estrangeira citados são traduções nossas).

das obras para além das fronteiras nacionais, promovendo o encontro de artistas de diferentes origens, tanto por meio da participação em projetos individuais quanto através da realização de álbuns coletivos.

Os discos podem ser tomados, assim, como fonte e objeto pelo pesquisador. Mas no sentido da recuperação desses discursos de construção de identidades continentais compartilhadas, é fundamental que se cruze esse material discográfico com as informações de outros meios que tiveram papel crucial na articulação e divulgação desses projetos. Textos e manifestos escritos por artistas e intelectuais ligados aos movimentos de canção engajada, ou a imprensa, por meio da qual podemos levantar a promoção de encontros, intercâmbios, diálogos, tais como os festivais de canção e as turnês e viagens internacionais dos artistas, são também fontes fundamentais para reconstituirmos o complexo quadro de conexões transnacionais que definiu a produção musical engajada das décadas de 1960 e 1970.

Neste artigo, partimos da perspectiva de pensar os discos como espaço de divulgação de propostas políticas, de construção de discursos identitários e de articulação de conexões transnacionais, para analisar o álbum *Trópicos*, lançado pelo compositor e intérprete uruguaio Daniel Viglietti em 1973, importante marco do estabelecimento de conexões transnacionais que aproximaram as experiências de canção engajada que vinham se desenvolvendo na América Latina.

Daniel Viglietti e o projeto do álbum *Trópicos*

O compositor Daniel Viglietti, um dos mais importantes nomes da canção uruguaia, estreou na indústria fonográfica com o álbum *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra*⁵, lançado no Uruguai pela gravadora *Antar*, em 1963. Esse disco se tornou um marco central do processo de politização da canção folclórica, que gerou um modelo de canção engajada que acabou se consagrando sob o rótulo de *nueva canción*.

A produção engajada da *nueva canción*, desenvolvida principalmente no Chile, Argentina e Uruguai, acabou estabelecendo novos diálogos e ganhando outra projeção a partir de 1967, quando ocorreu o *I Encuentro de la Canción Protesta*, evento organizado pela *Casa de las Américas*, órgão central da política cultural cubana, que marcou de maneira fundamental o estabelecimento de conexões transnacionais na canção engajada latino-

⁵ VIGLIETTI, Daniel. *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra*. Uruguay, Antar PLP5024, 1963.

americana⁶. Daniel Viglietti esteve em Cuba pela primeira vez justamente fazendo parte da delegação uruguaia que participou do encontro, e as marcas desse contato com a experiência revolucionária cubana aparecem em sua obra, especialmente a partir do álbum *Canciones para el hombre nuevo*⁷, gravado em Cuba, nos estúdios da gravadora estatal EGREM (*Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales*) e editado em 1968 no Uruguai pelo selo *Orfeo*, na Argentina, em 1969, pela *Odeon*, e no Chile, em 1970, pela *EMI-Odeon*. Segundo o próprio compositor, sua obra sofre grande impacto da:

[...] visita a Cuba, em 1967, que é também importante, sobretudo pelo momento que então se vive ali, que é de uma tremenda força: é quando Che se foi de Cuba, é quando tem lugar a reunião da OLAS (Organización Latinoamericana de Solidaridad), e é o instante de maior força da posição guerrilheira dentro da tática da guerrilha camponesa. Essa estada em Cuba é para mim uma comoção, ao ponto de que boa parte das *Canciones para el hombre nuevo* [...] está muito tocada por essa experiência.⁸

O fato de o disco ter sido gravado em Cuba e encontrar, em curto período, edições nos três países epicentro da experiência da *nueva canción* é um indício fundamental de como neste momento já se constituía uma efetiva “conexão transnacional” entre os movimentos de canção engajada do Cone Sul, e destes com Cuba, de modo a existir um circuito que permitia a circulação dos discos e de seus intérpretes nos vários países. As sucessivas reedições são ainda bastante representativas da projeção que Daniel Viglietti desfrutava neste período, de modo a já figurar, mais do que como um destacado compositor e intérprete uruguaio, como um importante nome da *nueva canción latino-americana*, encontrando ampla difusão e circulação de sua obra nos circuitos da canção engajada.

Esse diálogo de Viglietti com o universo musical cubano, iniciado em 1967, se intensificou ainda mais na década de 1970. No ano de 1972, Viglietti voltou a Cuba para outro evento, o *Encuentro de Música Latinoamericana*. Nesta viagem, como descreve Mario Benedetti:

Viglietti encontra em plena eclosão a Nueva Trova Cubana e incorpora a seu repertório (e ao disco *Trópicos*) alguns temas de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, jovens cantores que, sem dúvida, introduziram uma nova vitalidade no cancionero popular da ilha.⁹

⁶ Esse tema é trabalhado de maneira detalhada no capítulo 3 da minha dissertação de mestrado já citada, intitulado “Yo quiero romper mi mapa, formar el mapa de todos”: o *I Encuentro de la Canción Protesta* e a canção como arma da revolução”.

⁷ VIGLIETTI, Daniel. *Canciones para el hombre nuevo*. Uruguay, Orfeo ULP 90501, 1968.

⁸ BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007. p. 32.

⁹ BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007. p. 34.

Nesta oportunidade, Daniel Viglietti estreitou o contato com os músicos do *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* (GESI) e realizou uma série de gravações em Havana, que resultaram na edição, em 17 de março de 1973, do disco *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*¹⁰. O projeto musical, lançado pelo selo *Areito* da gravadora estatal cubana EGREM, estabelecia pontes entre o universo da *nueva canción* e da *nueva trova* cubana¹¹, além de se abrir também para o diálogo com as experiências de canção engajada que vinham se desenvolvendo no Brasil no período. No ano seguinte, em uma demonstração de como neste momento Viglietti já tinha uma carreira internacional estabelecida e figurava como estrela da *nueva canción latino-americana*, o disco foi editado no Uruguai pelo selo *Orfeo* e na Argentina pelo selo *La Cornamusa*, agora com um novo título: *Trópicos*¹².

Neste álbum, Viglietti deixou de lado seu repertório autoral para atuar exclusivamente como intérprete, extrapolando os limites sonoros e temáticos que até então haviam balizado sua obra para se conectar com duas das experiências musicais engajadas mais inovadoras daquele momento: a cubana e a brasileira. No texto de contracapa que acompanha a edição uruguaia, Viglietti explicita a metáfora utilizada para dar nome ao disco e apresenta as conexões estabelecidas na obra entre brasileiros, cubanos e uruguaios:

Criador e testemunha de cada dia, o sol. Cruzando os trópicos, deixando seu sinal no clima, na vegetação, na gente, na cultura. Ontem iluminando a José Martí, hoje às guitarras de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, da nueva trova cubana. Sol de Ganga Zumba, negro libertário do passado brasileiro, hoje alumbrando as vozes populares de Chico Buarque e Edu Lobo. Sol que nos une, como se a busca da liberdade não fosse comunhão suficiente. Sol que toca as feridas, as risadas, a mão que acaricia e a mão que golpeia, a pobreza que luta e a riqueza que oprime. Cruzando os trópicos, as nuvens, as árvores nada os detêm. Nem a noite, por cerrada, por longa que seja. O sol em nossos olhos, nossos olhos na luz, sempre buscando a claridade.¹³

Trópicos, a realidade tropical comungada por todos os países latino-americanos, que compartilham uma cultura, uma trajetória de pobreza e de luta, uma história de opressão.

¹⁰ VIGLIETTI, Daniel. *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. Cuba, Areito; EGREM LDA 3395, 1972.

¹¹ Além do disco de Viglietti, há outros álbuns que marcam a aproximação dos músicos do *Grupo de Experimentación Sonora* com o universo da *nueva canción*. Em 1972, Isabel Parra gravou com os músicos cubanos o álbum *Isabel Parra y parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. E em 1975 a cantora dominicana Sonia Silvestre gravou em Cuba, com a participação de músicos cubanos, o álbum *La Nueva Canción*.

¹² VIGLIETTI, Daniel. *Trópicos*. Uruguai, Orfeo Sulp 90575, 1973. Id. *Trópicos*. Argentina, La Cornamusa E/011, 1973.

¹³ VIGLIETTI, Daniel. Texto de contracapa do álbum *Trópicos*. Uruguai, Orfeo Sulp 90575, 1973.

Trópicos cruzados pelo sol, que projeta as sombras dos heróis, de José Martí e Ganga Zumba, que recobrem e são referência dos novos heróis – Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Edu Lobo, Chico Buarque – que fazem de suas guitarras armas da revolução. Sol que marca esse povo e traz a claridade que impede as trevas da noite de se instalarem de modo definitivo. Sol que ilumina os caminhos que conduzem os povos latino-americanos no sentido da libertação.

Essa comunhão dos povos latino-americanos metaforizada no título do álbum será o ponto estrutural da elaboração do projeto do disco, que se pretende ponte entre a experiência da *nueva canción*, da qual Viglietti era um dos expoentes, com as experiências da canção engajada brasileira e da *nueva trova* cubana.

Diálogos entre a *nueva canción*, a canção engajada brasileira e a *nueva trova* cubana

O “lado a” do LP trazia apenas composições de autores brasileiros, todas traduzidas para o espanhol em versões do próprio Viglietti, em uma tentativa de solucionar uma das questões importantes que levantavam muros entre a produção da América hispânica e o Brasil: a língua. Entre os temas, três canções de Chico Buarque: “Dios le pague”, “Acalanto” e “Construcción”, todas lançadas pelo compositor brasileiro no álbum *Construção*, editado pela Philips em 1971¹⁴, grande sucesso de público e de crítica.

Tanto o disco de Chico quanto o de Viglietti abrem com “Deus lhe pague”. A versão de Viglietti reproduz em grande medida o arranjo da versão original, que começa calcado no piano e na percussão, aos quais se incorporam intervenções pontuais de flauta, seguidas pela incorporação de sopros e pela multiplicação de vozes, em um crescente que produz um intenso adensamento da massa sonora e faz com que a canção termine em tom épico.

O mesmo se dá com a canção “Acalanto”, em que Viglietti novamente reproduz em grande medida o arranjo original, de violão e violoncelo, acrescentando apenas o acompanhamento de piano e flauta, que não aparecem na instrumentação da versão de Chico Buarque, mantendo com grande proximidade o seu clima de canção de ninar. E também com a versão de “Construção”, bastante fiel ao arranjo original, inclusive com a repetição de trechos de “Deus lhe pague” ao final da faixa.

O registro das canções de Chico Buarque por Viglietti demonstram um interessante movimento do autor uruguaio de dar a conhecer ao público de língua espanhola a

¹⁴ BUARQUE, Chico. *Construção*. Brasil, Philips, 1971.

produção do compositor brasileiro, não se apropriando das canções e trazendo-as para seu universo musical, mas reproduzindo com alguma fidelidade as canções e seus arranjos originais. Tratava-se mais de trazer a referência da canção engajada brasileira para o universo da *nueva canción* do que uma reinvenção das canções de Chico a partir do referencial estético da *nueva canción*. Neste sentido, é importante também o trabalho do *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*, que acompanha Viglietti e trata de se apropriar do universo sonoro brasileiro e reproduzi-lo nos arranjos do disco.

Em meio às canções de Chico, o álbum de Viglietti traz duas parcerias do ator e diretor de teatro Gianfrancesco Guarnieri com o músico Edu Lobo, partes da trilha sonora do espetáculo teatral *Arena conta Zumbi*, importante referência da atuação do teatro engajado no cenário posterior à instalação da ditadura no Brasil.

Após o golpe militar de 1964, o campo cultural tomou a dianteira na resistência e, especialmente, o teatro e a música popular se tornaram linhas de frente no engajamento. O grande marco inicial dessa produção é o show *Opinião*, roteiro de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal, protagonizado pelos cantores João do Vale, Zé Ketti e Nara Leão, que estreou no Rio de Janeiro no dia 11 de dezembro de 1964. No dia 13 de abril de 1965, o espetáculo estreia sua temporada em São Paulo, com uma mudança importante: a cantora Nara Leão não pode participar da nova encenação e acabou substituída por Maria Bethânia, trazida da Bahia especialmente para estrelar *Opinião*.

Estabelecia-se, assim, um modelo de espetáculo musical que marcaria a atuação do teatro nesses anos pós-golpe. No dia 1º de maio de 1965, o Teatro de Arena de São Paulo estreava *Arena conta Zumbi*, texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e trilha sonora concebida por Edu Lobo, estrelado por elenco que contava com nomes como Lima Duarte, Marília Medalha e Dina Sfat.¹⁵

As trilhas sonoras desses musicais acabaram ganhando vida própria, sendo registradas em discos como *Show Opinião*¹⁶, lançado pela *Philips* em 1965, e *Arena conta Zumbi*¹⁷, lançado pelo selo *Fermata* em 1968. Também Edu Lobo registrou o trabalho feito para *Arena conta Zumbi* no álbum *Edu canta Zumbi*¹⁸, lançado pelo selo *Elenco* em 1968. E as canções ainda entraram para a discografia de importantes expoentes da MPB, como a

¹⁵ Em setembro de 1965, o Arena ainda montaria *Arena canta Bahia*, espetáculo concebido por Augusto Boal, direção musical de Caetano Veloso e Gilberto Gil e elenco que contava com Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé. Esse mesmo elenco participou ainda no mesmo ano do espetáculo *Tempo de Guerra*, concebido por Boal e Guarnieri a partir de poemas de Bertolt Brecht.

¹⁶ LEÃO, Nara; VALE, João do; KETTI, Zé. *Show opinião*. Brasil, Philips, 1965.

¹⁷ VÁRIOS. *Arena conta Zumbi*. Brasil, Fermata, 1968.

¹⁸ LOBO, Edu. *Edu canta Zumbi*. Brasil, Elenco, 1968.

cantora Maria Bethânia, parte do elenco do Arena no período. No ano de 1965, Bethânia estreava na carreira fonográfica com um compacto simples lançado pela gravadora RCA/Victor, contendo no “lado a” a canção “Carcará”, que a havia consagrado no espetáculo *Opinião*, e no “lado b” a canção “De manhã”, de Caetano Veloso, e ainda nesse ano lançou mais um compacto simples, contendo no “lado a” “Eu vivo num tempo de guerra”, de *Arena conta Zumbi*, e no “lado b” “Viramundo”, de *Arena canta Bahia*.¹⁹

Pois foram essas canções da trilha de *Arena conta Zumbi*, espetáculo que fará temporada em outros países latino-americanos, que acabaram incorporadas ao repertório do disco *Trópicos*. Em sua edição de 08 de janeiro de 1971, o semanário *Marcha* divulgou a encenação pelo grupo Arena de São Paulo do espetáculo *Arena conta Zumbi* no teatro *El Galpón* de Montevideú. A reportagem destacava “a face sonora do espetáculo, a cargo da música de Edu Lobo”²⁰. Provavelmente, foi essa presença do grupo *Arena* em Montevideú que permitiu o contato de Viglietti com as canções do espetáculo que acabaram incorporadas ao repertório do disco.

Do repertório de *Arena conta Zumbi* foram selecionadas por Viglietti as canções “Yo vivo en un tiempo de guerra”, letra de Gianfrancesco Guarnieri a partir de uma adaptação do poema “Aos que vão nascer”, de Bertolt Brecht, musicada por Edu Lobo e já registrada no compacto de Bethânia, e “Upa, negrito”, também parceria de Guarnieri e Edu Lobo, que se tornou um clássico da MPB e foi gravada na década de 1960 por Elis Regina (nos álbuns *Dois na Bossa n.º 2*²¹, de 1966, e *Elis, especial*²², de 1968) e pelo próprio Edu Lobo (ao lado de Bethânia no disco *Edu e Bethânia*²³, de 1966, e também no álbum *Edu canta Zumbi*²⁴).

Se o “lado a” trazia a pioneira aproximação da *nueva canción* com o universo da canção engajada brasileira, o “lado b” lançava as pontes para o contato com a *nueva trova*, ao trazer composições dos músicos que faziam parte do GESI. Entre os temas cubanos, uma canção de Noel Nicola (“Comienzo el día”, gravada pelo compositor no álbum *Canciones del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*²⁵, de 1973), uma de Pablo Milanés (“Pobre del cantor”, também registrada no álbum *Canciones del Grupo de Experimentación Sonora del*

¹⁹ Nesse ano de 1965, Maria Bethânia ainda lançou um compacto duplo, com as canções “Carcará”, “No carnaval”, “Mora na filosofia” e “Só eu sei”, e seu primeiro LP, intitulado *Maria Bethânia*.

²⁰ Brasileños en el Galpón. *Marcha*, n. 1527, p. 23, 8 jan. 1971. Na edição seguinte, o semanário uruguaio ainda publicou uma crítica do espetáculo, assinada por Isabel Gilbert, intitulada *Arena cuenta y canta la emancipación*. *Marcha*, n. 1528, p. 24, 8 jan. 1971,

²¹ REGINA, Elis; RODRIGUES, Jair. *Dois na Bossa n. 2*. Brasil, Philips, 1966.

²² REGINA, Elis. *Elis, especial*. Brasil, Philips, 1968.

²³ LOBO, Edu; BETHÂNIA, Maria. *Edu e Bethânia*. Brasil, Elenco, 1966.

²⁴ LOBO, Edu. *Edu canta Zumbi*. Brasil, Elenco, 1968.

²⁵ GESI. *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. Cuba, EGREM LDA3401, 1973.

ICAIC, de 1973), e três de Silvio Rodríguez (“Existen” e “Canción del elegido”, registradas pelo compositor no compacto *26 de julio: los nuevos héroes*, de 1969, e “Un hombre se levanta”, do álbum *Canciones del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*, de 1973).

A presença da *nueva trova* no disco de Viglietti se deu não só por meio da gravação de canções de seus expoentes, mas também pela participação dos músicos cubanos na gravação das canções.²⁶ A gravação das faixas com a participação dos membros do GESI acabou imprimindo a sonoridade do grupo cubano ao álbum, dando nova dimensão à produção fonográfica de Viglietti. A grandiosidade dos arranjos, a incorporação de uma instrumentação complexa e variada, afastavam Viglietti do formato voz e violão e da produção folclórica que em grande medida marcaram sua produção anterior.

O disco de Viglietti com os músicos do *Grupo de Experimentación Sonora*, deste modo, além de evidenciar as intensas conexões que ligavam as experiências da *nueva canción* com a música cubana, inseriu nestas redes um novo elemento: a canção engajada brasileira, que até então se mantivera de algum modo à margem da rede e começou a integrar-se ao universo musical latino-americano compartilhado.

²⁶ Na gravação do disco, participaram os seguintes membros do GESI: Ana Besa, Norberto Carrillo, Elpidio Chappotín, Carlos Fernández Averhoff, Genaro “Caturra” García, Sara González, Lucas de la Guardia, Pablo Menéndez, Leoginaldo Pimentel, Eduardo Ramos, Emiliano Salvador e Sergio Vitier, dirigidos pelo maestro Leo Brouwer.