

HISTÓRIA, ARTES E JUVENTUDE: O MUNDO NA VIRADA DO SÉCULO

## No ritmo da *Nueva Ola*: a juventude chilena escuta o Norte Global

*In the rhythm of Nueva Ola: Chilean youth listens to the Global North*

Mariana Oliveira Arantes

Universidade de Brasília (UnB). Brasília, DF, Brasil.

**RESUMO:** Chile, período pós Segunda Grande Guerra, marcado por processos de transformações econômicas, transição de uma sociedade rural para ampliação das cidades, seguida de grande desenvolvimento dos meios de comunicação. Acrescentemos a tal contexto histórico as características de um mundo globalizado polarizado pelas tensões da Guerra Fria. Tratou-se de um momento de modernização dos modos de vida, da moral, da sexualidade e das práticas culturais, que se traduziram em expressões musicais intencionalmente inovadoras. Na contramão do Neofolclore e da Nova Canção Chilena, a análise de documentos sonoros da época permite elencar duas tendências entre os intérpretes da chamada Nova Onda Chilena, a primeira identificada com o *rock* e a segunda com interpretações de baladas com ritmo lento e temática amorosa. Ambas foram apresentadas neste artigo por meio de seis discos representativos desse repertório. Foram analisadas fontes sonoras (discos) e artigos de imprensa especializada que possibilitaram compreender essa produção musical como meio privilegiado para expressões de uma linguagem juvenil que se propôs cosmopolita, em um momento histórico fortemente caracterizado por disputas culturais e políticas em torno do local *versus* global.

**PALAVRAS-CHAVE:** Chile; jovens; música popular; *Nueva Ola*.

**ABSTRACT:** Chile, period after the Second World War, marked by processes of economic transformations, transition from a rural society to the expansion of cities, followed by great development of the means of communication. We add to this historical context the characteristics of a globalized world polarized by the tensions of the Cold War. It was a moment of modernization of ways of life, morals, sexuality and cultural practices, which were translated into intentionally innovative musical expressions. Contrary to Neofolklore

---

Professora colaboradora da Universidade de Brasília (UnB). Doutora em História da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP.

**E-mail:** [marioliveiraarantes@gmail.com](mailto:marioliveiraarantes@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-8468-6553>

DOI: 10.22456/1983-201X.120472

Anos 90, Porto Alegre, v. 29 – e2022301 – 2022

 Este é um artigo Open Access sob a licença CC BY

and *Chilean New Song*, the analysis of sound documents from the time allows us to list two trends among the interpreters of the so-called Chilean New Wave, the first identified as rock and the second as an interpretation of ballads with slow rhythm and love themes. Both were presented in this article through six representative CD discs of this repertoire. Sound sources (records) and specialized press articles were analyzed so that it was possible to understand this musical production as a privileged medium for expressions of a youthful language that proposed itself as cosmopolitan, in a historical moment strongly characterized by cultural and political disputes around the local versus global.

**KEYWORDS:** Chile; youth; popular music; *Nueva Ola*.

Chile, período pós Segunda Grande Guerra, marcado por processos de transformações econômicas, transição de uma sociedade majoritariamente rural para ampliação das cidades, seguida de grande desenvolvimento dos meios de comunicação. Acrescentemos a tal contexto histórico as características de um mundo globalizado polarizado pelas tensões da Guerra Fria, bem como eventos históricos que indicavam mudanças profundas como a Revolução Cubana (1959), Guerra do Vietnã (1955-1975) e processos ligados à descolonização africana e lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos.

Como afirma a historiadora argentina Claudia Gilman, o bloco temporal 1960/1970 pode ser analisado como época marcada pela “percepção compartilhada da transformação inevitável e desejada do universo das instituições, da subjetividade, da arte e da cultura” (GILMAN, 2003, p. 33). Tratou-se de um momento de modernização dos modos de vida, da moral, da sexualidade e das práticas culturais. Nesse sentido, ocorreu o surgimento do termo contracultura, que abarcava manifestações múltiplas; desde as manifestações dos *hippies* até o ativismo político da Nova Esquerda estudantil.

Alguns autores consideram os denominados *beatniks* os precursores dos movimentos contraculturais dos anos de 1960. O termo *beat*, como nos apresenta Paulo Sérgio do Carmo, em seu livro *Culturas da rebeldia* (2003), significa não só beatitude, beato, santificação, como também a batida do jazz, o embalo, o ritmo, o cansaço e saturação. Assim, desde o início dos anos de 1950, alguns poetas como Allen Ginsberg e Jack Kerouac despontavam um movimento poético e literário chamado *beat*. O termo também se referia a um estilo de vida aventureiro adotado pelos que andavam pelas estradas dos Estados Unidos, aproveitando-se da opulência material do *American way of life*.

Os *beatniks* valorizavam a espontaneidade, a natureza e a expansão da percepção, que alcançaram por meio das drogas, do jazz e das religiões orientais. Preceitos contrapostos ao cenário no qual se desenvolvia o movimento: a sociedade estadunidense no auge da Guerra Fria, com a rivalidade entre Estados Unidos e União Soviética. Apesar do medo de uma guerra nuclear, a prosperidade dos Estados Unidos gerava um ambiente cômodo e de euforia consumista que implicava um novo modo de vida, no qual os jovens eram consumidores em potencial.

Deste modo, a crítica à sociedade tecnocrata e à cultura de consumo, fortemente explicitada nas declarações e ações relacionadas ao movimento da contracultura, foi iniciada nos anos de 1950, com o *beatniks*.

Ainda sobre a caracterização dos movimentos ligados à contracultura, o historiador Eric Hobsbawm, na obra *Era dos extremos* (1995), chama a atenção para uma peculiaridade da nova cultura jovem nas sociedades urbanas da segunda metade do século XX – seu espantoso internacionalismo, o que fez com que as manifestações contraculturais partissem de diversas partes do globo. Haja vista as rebeliões estudantis de 1968, que se estenderam desde a França (maio de 1968) até Estados Unidos, Espanha, Japão, México, Chile, Brasil, Polônia, Iugoslávia, Itália, Tchecoslováquia, China etc., tendo como mote principal a contestação à autoridade, a crítica ao modelo de universidade prevaemente, bem como ao modelo de sociedade.

O movimento *hippie* também recusava o modelo de sociedade vigente, propondo liberalização sexual, convivência comunitária, amor livre e o uso de drogas como experiência que levaria a um novo modo de viver. O descontentamento juvenil era dirigido às guerras, ao racismo e à injustiça sofrida por todas as minorias: “Contra o poder das armas, o poder da flor (*flower power*), o poder gay (*gay power*), a liberação feminista (*women’s lib*), e o poder negro (*black power*)” (CARMO, 2003, p. 50).

No cenário chileno grupos juvenis passaram a ser identificados por alguns rótulos provenientes desses movimentos internacionais como *hippies*, *beatniks*, rebeldes sem causa, roqueiros. As atividades culturais ligadas à contracultura concentraram-se nas grandes cidades, principalmente em Santiago, onde ocorreu a criação de bandas formadas por jovens cidadãos que expressaram a circulação de tendências musicais variadas, desde *covers* em inglês de bandas de rock britânicas, até interpretações em espanhol de rock chileno.

A criação dessas bandas chilenas se deu em um contexto musical local marcado pelo desenvolvimento de três tendências musicais que buscaram inovar o repertório da música popular nacional: a Nova Onda, o Neofolclore e a Nova Canção Chilena.

A bibliografia sobre os movimentos de renovação do repertório popular americano ocorridos a partir do final da década de 1950, como o *Nuevo Cancionero Argentino*, a *Nueva Trova Cubana* ou a *Nueva Canción Chilena*, destaca como uma das principais características dessas tendências a defesa do repertório nacional e/ou regional frente ao “imperialismo” estadunidense.

O chileno Eduardo Carrasco, um dos principais expoentes da Nova Canção chilena, afirma que, de maneira geral, os artistas representantes dos movimentos de renovação do cancionero folclórico latino-americano posicionaram-se contra a penetração de música estrangeira, “principalmente norte americana e europeia, que ameaçava dominar totalmente os meios locais de difusão, sufocando toda possível expansão da música nacional”. O autor acrescenta que este aspecto foi determinante na decisão de criar movimentos de uma nova música (CARRASCO, 1982, p. 14).

A historiadora Tânia da Costa Garcia, em seu texto *Redefinindo a nação. Canção popular e folclore: um estudo comparativo entre Chile, Argentina e Brasil no pós-Segunda Guerra Mundial*, esclarece bem o contexto político-econômico no Ocidente após a Segunda Grande Guerra, que levou a esse tipo de oposição à música norte americana e europeia. A autora assevera que, diante da perspectiva de progresso do período, ocorreu uma onda nacionalista, “acentuada pela propaganda política daqueles que ascendiam ao poder e necessitavam legitimar-se”. A modernidade teria se manifestado no cotidiano pela descaracterização de costumes locais que levaram a uma onda de aculturação, geradora de reações como o realce da identidade nacional por meio de uma música nativa (GARCIA in GARCIA; TOMÁS, 2013, p. 21-22).

Na contramão do Neofolclore e da Canção Chilena, a análise de documentos sonoros da época<sup>1</sup> permite elencar duas tendências entre os intérpretes da chamada Nova Onda chilena. A primeira identificada com o *rock* e a segunda com interpretações de baladas com ritmo lento e temática amorosa. Ambas apresentadas neste artigo por meio de seis discos representativos deste repertório. Foram analisadas fontes sonoras (discos) e artigos de imprensa especializada que possibilitaram compreender essa produção musical como meio privilegiado para expressões de uma linguagem juvenil que se propôs cosmopolita, em um momento histórico fortemente caracterizado por disputas culturais e políticas em torno do local x global.

Assim, o texto divide-se em quatro partes. Na primeira, apresento a Nova Onda chilena e suas características representativas a partir dos anos de 1950, apontando suas conexões com o desenvolvimento mundial do *rock’n’roll*. Em seguida, passo a entender o processo de inserção dos intérpretes da Nova Onda nos meios de comunicação chilenos, a fim de contextualizar o mercado musical no qual o LP se tornou um importante produto de consumo juvenil.

A terceira parte do artigo é dedicada à análise de seis discos representativos da Nova Onda chilena, explorando a linguagem e estética registrada nas obras por meio de tratamento teórico-metodológico do campo dos estudos culturais e da performance.

Por fim, apresento fontes de época impressas que corroboram a intencionalidade da linguagem cosmopolita e moderna registrada nos discos da Nova Onda, situando os jovens intérpretes deste repertório nas discussões relativas aos processos de mundialização da cultura, caras a esse período histórico.

## A *Nueva Ola* chilena

O termo Nova Onda originou-se no contexto musical chileno da década de 1950, quando intérpretes ligados ao *rock'n'roll* como Elvis Presley, Paul Anka, Little Richard e The Platters ganhavam popularidade no país. Este repertório foi difundido no Chile pelos intérpretes da Nova Onda, que inseriram o inglês na música popular chilena. Em uma tentativa de internacionalizarem-se para conseguir espaço nos meios de difusão da música, uma vez que o mercado fonográfico e cinematográfico encontrou no *rock'n'roll* um produto a ser comercializado por conseguir captar o grande público consumidor juvenil, os intérpretes chilenos mudaram seus nomes: Patricio Núñez tornou-se Pat Henry, Daniel Astudillo tornou-se Danny Chilean, Ramón Rojas tornou-se Larry Wilson, os Irmãos Carrasco tornaram-se Los Carrs Twins.

Com o passar dos anos, foram sendo criadas bandas chilenas de *rock* que evidenciaram a circulação de um repertório difundido por artistas como Rolling Stones, Jimi Hendrix e Cream. Bandas de *rock* que tinham grande popularidade em diversos países eram conhecidas no Chile apenas por camadas médias e altas da população, que adquiriam os LPs ou informações sobre as bandas por meio de amigos ou parentes que viajavam ao exterior. As canções de intérpretes consagrados na Europa e Estados Unidos tornaram-se conhecidas no país através dos *covers* realizados pelas bandas que integraram a Nova Onda.

Assim como na maioria dos países ocidentais, uma das grandes referências do *rock* desse período foi The Beatles. Bandas chilenas como Los Larks foram fortemente influenciadas pelas características dos Beatles no início da banda, como o uso de instrumentos eletrônicos com efeito de distorção e letras de conteúdo banal. Los Larks, inclusive, utilizaram perucas em suas apresentações para manter a aparência dos músicos similar à dos Beatles.

Não obstante, conforme o historiador chileno César Albornóz Cuevas (1995), a difusão dos Beatles no Chile foi muito pelas qualidades como um “grupo ídolo”, ou seja, sua imagem, do que necessariamente em relação ao aspecto musical, uma vez que as grandes inovações musicais (como a experimentação) foram marcantes somente depois do lançamento do LP “Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, gravado em 1967, e não tiveram muita expressividade no Chile da década de 1960.

Acompanhando a carreira da banda Los Jockers, César Albornóz Cuevas afirma:

(...) constituíram desde sua formação um interessante diagnóstico de como começava um conjunto no momento: com instrumentos eletrônicos fabricados por eles mesmos (pois no comércio existiam poucos e os que havia tinham preços inalcançáveis para um jovem), unidos por certos laços de amizade, de idades entre os 18 e os 22 anos, e com relativo acesso à música que não tinha a grande massa (Rolling Stones, Cream, Jimi Hendrix etc.). Foi, na realidade este acesso a uma realidade pouco conhecida no Chile o que os levou a propor formas novas: decidem deixar o cabelo comprido e usar roupas escandalosas, com camisas floridas e calças coloridas, porque tinham visto fotos de revistas que algum parente trouxe de fora (...) de artistas como Mick Jagger ou Keith Richards que, vestidos assim, na Europa causavam furor. (1995, p. 54).

Deste modo, ao lado da utilização da língua inglesa na interpretação das canções e da mudança de nome dos intérpretes e bandas, a intencionalidade cosmopolita presente na performance da Nova Onda estendeu-se à estética musical e visual registradas em um determinado suporte musical – o disco de longa duração, bem como em artigos de imprensa especializada.

## **A Nueva Ola invade os meios de comunicação**

Durante os anos de 1960, foram realizadas diversas inovações no sentido de desenvolver os meios de comunicação no Chile, o que facilitou a circulação do repertório musical renovado por meio das rádios, dos discos, da televisão e da imprensa especializada. Esse foi o caso com as revistas *Ritmo de la Juventud*, *Radiomanía*, *El Musiquero* e *Rincón Juvenil*, bem como os suplementos dos diários dedicados à música popular.

A respeito do incremento dos meios de comunicação no país, são expressivas as proposições do presidente Eduardo Frei, que afirmava a responsabilidade do Estado na estimulação do progresso cultural, sobretudo por meio da importação de novas tecnologias.

Carlos Catalán, em sua obra *Estado y campo cultural en Chile* (1988), esclarece que o meio radial foi dinamizado com a fundação de novas emissoras e a introdução no país de transistores que permitiram o acesso à emissão de ondas radiais em áreas rurais, antes mesmo que essas possuíssem uma rede elétrica. Ocorreu, ainda, a consolidação do circuito televisivo.

No campo específico da produção musical, de 1964 a 1970, foram importadas tecnologias que permitiram o desenvolvimento da indústria fonográfica. Muitas gravadoras incorporaram o uso da cinta magnética e substituíram a impressão de discos no acetato pelo vinil. Foram utilizados novos suportes musicais, como o disco de longa duração (LP).

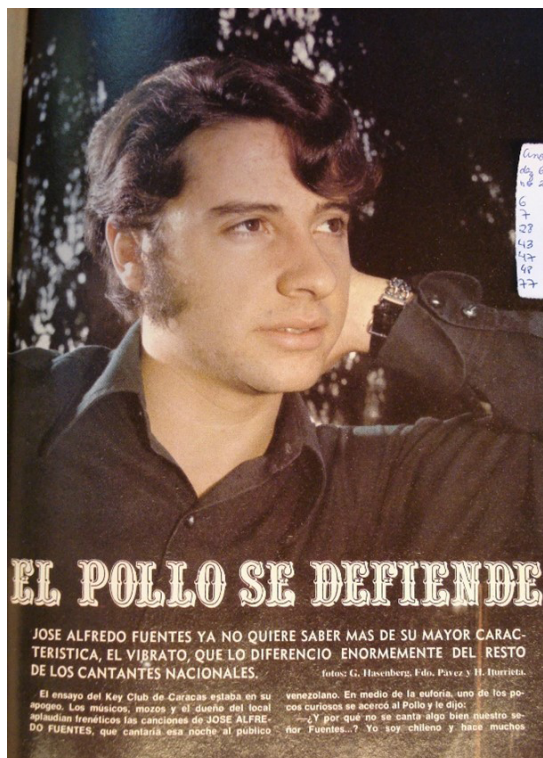
O LP foi lançado nos Estados Unidos no ano de 1948, pela empresa *Columbia*, e passou a circular no Chile a partir da década de 1950, convivendo com os discos de 78 e 45 rotações por minuto (RPM) como principais mídias para os fonogramas. Esse novo suporte musical passou a ser comercializado como um produto destinado aos jovens, incluindo as atrativas capas e contracapas dos discos com fotografias dos ídolos da música popular. As imagens integram o LP, contribuindo com a composição do clima da obra.

Em relação à análise do disco de longa duração, destaco a necessidade de entendê-lo enquanto documento híbrido, localizado na fronteira entre sons, imagens e palavras. Os discos apresentam o produto da soma entre performance e gravação, realizando uma ideia que se expressa nas canções, no título e nas imagens da obra. Assim, minhas análises dos LPs partem do entendimento desse suporte musical como uma produção minuciosa, programada e pensada em torno de uma ideia-chave.

Todos esses aspectos inovadores dos novos suportes musicais foram utilizados pelos artistas chilenos, que criaram álbuns musicais que desenvolviam uma determinada ideia em todas as canções, bem como na capa, contracapa e encarte do disco, como veremos a seguir.

## **Seis discos, duas versões**

Os cantores Cecilia e José Alfredo Fuentes, apelidado de Pollo Fuentes, foram dois grandes ídolos juvenis dos anos 1960 no Chile. Ambos aparecem muito nas páginas das revistas juvenis, como *Ritmo de la Juventud* (Figuras 1 e 2). São exaltados seus talentos musicais, bem como as histórias que giram em torno de suas vidas, seus comportamentos e estilos de vida.



**Figura 1** - José Alfredo Fuentes na revista *Ritmo de la Juventud*.  
Fonte: (*Ritmo de la Juventud*, 1969, n. 222, p. 47.)



**Figura 2** - Cecilia Fuentes na revista *Ritmo de la Juventud*.  
Fonte: (*Ritmo de la Juventud*, 1970, n. 265, p. 64.)

Para os fins deste artigo, selecionei dois discos de Cecília e José Alfredo que representam a tendência da Nova Onda voltada às baladas românticas.

O disco “Cecilia”<sup>22</sup> (Figura 3), lançado em 1964 pela gravadora *Odeon*, tem uma capa com quatro fotografias da cantora em preto e branco e um texto na contracapa, escrito pelo diretor artístico da gravadora, que elogiava a cantora afirmando, entre outros aspectos:

(...) Em uma época de evoluções rápidas, na qual o gosto do público pela música parecia voltar-se mais e mais até o leviano, o irrelevante, o puramente rítmico, Cecilia tem conseguido implantar no Chile um estilo e um sentir musical de maior conteúdo, com canções belas, de melodia original e letra poética e sensível. Nesta ordem destacam temas de origem italiana, alguns modernos (como “Baño de mar a medianoche”) e outros *evergreens* (como “Tango de las rosas”) que eram sinônimos de noites de verão, lua cheia e Costa Azul ou praias de *Ischia*.



**Figura 3** - Capa do disco “Cecilia”.

Fonte: Arquivo pessoal.

O disco é composto de seis músicas do lado A e seis músicas do lado B, sendo todas de gêneros estrangeiros e, na maioria, compostas por estrangeiros. Trata-se de dois tangos, quatro baladas, cinco *twists*, um *foxtrote* e dois *beguines*. Os instrumentos utilizados foram contrabaixo elétrico, piano, bateria, guitarra elétrica, metais e teclado.

Seguindo na mesma linha, o disco “José Alfredo Fuentes”<sup>23</sup> (Figura 4), gravado pela Caracol em 1967, apresenta uma fotografia colorida do cantor na capa e várias fotografias em preto e branco na contracapa. Os elogios na contracapa foram escritos pelo produtor musical Antonio Contreras.

O disco também apresenta seis músicas em cada lado sendo todas baladas românticas, sendo que cinco foram compostas pelo próprio intérprete. Os instrumentos utilizados são os mesmos do disco “Cecilia”. Em ambos os álbuns a referência à canção romântica italiana é muito marcante, contendo, inclusive, regravações de músicas italianas e gravações em italiano.



**Figura 4** - Capa do disco José Alfredo Fuentes.

Fonte: Arquivo pessoal.

Em meados dos anos de 1960, muitas revistas musicais chilenas publicaram textos afirmando a existência de uma retomada da música popular nacional e uma considerável veiculação de canções baseadas no folclore nacional, em grande parte atribuída aos fenômenos da Nova Onda e Neofolclore. Todavia, após 1966, torna-se perceptível uma modificação nesse discurso, com a publicação de denúncias sobre a menor difusão das canções deste repertório, em detrimento da veiculação de canções estrangeiras. A penetração de músicas internacionais foi relacionada à promoção de maus intérpretes pelos diretores das gravadoras de discos e pelos responsáveis pela programação das rádios, à má qualidade dos programas de rádio do período, à falta de uma política cultural adequada e falta de autenticidade dos compositores e intérpretes.

A resposta dos diretores artísticos das rádios em relação à crítica de que eles não promoviam a “canção folclórica nacional” era de que o público, principalmente jovem, não tinha interesse neste tipo de canções; o folclore não vendia. Por isso a promoção de cantores da Nova Onda como Cecília e Pollo Fuentes, verdadeiros ídolos juvenis.

Em relação à tendência da Nova Onda identificada com o rock, o disco “Los Larks a GO GO”<sup>24</sup> (Figura 5), gravado pela RCA Victor no ano de 1966, apresenta na capa uma fotografia colorida dos quatro integrantes da banda, vestidos com roupas e cabelos semelhantes aos Beatles.

De acordo com Heloísa Duarte Valente, a indumentária do artista faz parte de sua performance, remetendo a um “vínculo de origem. (...) o intérprete mostra sua *área de atuação* a partir da vestimenta que o caracteriza: os caubóis para a música sertaneja; o xale preto para as fadistas” (VALENTE, 2004, p. 4).

O historiador chileno César Albornóz Cuevas pesquisou o surgimento do *pop* em Santiago, em sua obra *El tiempo del volar de las palomas* (1995), e afirma que os Beatles eram considerados o símbolo de um rompimento com a cultura estabelecida e do desenvolvimento de uma nova realidade onde o jovem tinha peso e era capaz de gravitar em todos os aspectos da vida.

A referência ao rock britânico também aparece explícita no texto impresso na contracapa do disco, escrito pelo radialista Cesar Antonio Santis:

Desde que iniciou na Europa, há alguns anos, este novo movimento MUSICAL-JUVENIL que nos invade, na América e especialmente em nosso país, os intérpretes deste gênero têm buscado com afã a fórmula que lhes permita chegar a seus seguidores com a maior intensidade possível.





**Figura 5** - Disco da banda *Los Larks*.

Fonte: Arquivo pessoal.

Chamo atenção para o termo utilizado pelo radialista, “a fórmula” intensamente buscada pelas bandas da Nova Onda. Essa fórmula para o sucesso musical incluía a gravação de LPs compostos por seis músicas de cada lado, sendo todas composições populares de autores estrangeiros e cantadas em inglês. Há, inclusive, no disco “Los Larks a GO GO” uma canção do filme “Dr. Zhivago”, uma regravação de Lennon e Mc Cartney e da canção “California Dreamin” de J. e M. Phillips. Os instrumentos utilizados são os instrumentos básicos de uma tradicional banda de rock britânica: bateria, guitarra elétrica e contrabaixo elétrico.

No disco “Pat Henry y sus diablos azules”<sup>5</sup> (Figura 6), gravado pela EMI Odeon em agosto de 1965, as referências são as mesmas, ou seja, busca-se a mesma fórmula do sucesso, a capa segue o mesmo estilo com uma fotografia colorida da banda e elogios escritos na contracapa por dois radialistas: Ricardo Garcia e Júlío Gutiérrez.



**Figura 6** - Disco da banda *Pat Henry y sus diablos azules*.

Fonte: Arquivo pessoal.

Há seis músicas em cada lado do disco, sendo 10 de compositores estrangeiros com ritmos de *rock*, uma de *slow rock* e um *twist*. Há três músicas instrumentais, sete canções gravadas em espanhol e duas em inglês. As canções são regravações de grandes sucessos como *Wooly Buly* de Sam the Sham and The Pharoahs.

E o disco “Shake en lo curro”<sup>6</sup> (Figura 7) de Los Red Juniors também segue a mesma linha: capa com duas fotografias coloridas da banda com a indicação *For Export* escrita no canto superior esquerdo e impressão de um texto com elogios à banda na contracapa. Gravado pela Polydor em 1966, com a utilização de bateria, guitarra, contrabaixo elétrico e piano.



**Figura 7** - Disco da banda *Los Red*.

Fonte: Arquivo pessoal.

O disco contém 12 canções que são regravações de sucessos do rock internacional. Há apenas uma canção gravada em espanhol e duas músicas instrumentais, as outras nove canções foram gravadas em inglês.

Nos três álbuns acima citados, as letras das canções são curtas e repetitivas, com uma ênfase ao instrumental e aos solos, majoritariamente de guitarra. A temática perpassa as relações amorosas, a exaltação do rock e a vida juvenil, que se traduzia em garotas e motos.

De maneira geral, as duas vertentes da Nova Onda tiveram um espaço significativo no mercado musical local, com diversas reportagens publicadas em revistas direcionadas ao público juvenil, constantes aparições em programas televisivos e grande audiência em programas radiais. Assim, este repertório passou a integrar o amplo e diversificado mercado cultural citadino constituído por setores das elites urbanas, camadas médias, setores populares e o público jovem.

Devido ao aumento de seu poder de compra, os jovens desempenharam um importante papel no processo de circulação dos materiais musicais e, conseqüentemente, tornaram-se sujeitos partícipes dos debates presentes no cenário musical chileno a respeito da continuidade ou ruptura com uma tradição musical nacional.

Os meios de comunicação publicizaram muitas críticas à Nova Onda devido à imitação da performance e língua estrangeira, muitos diziam que esses artistas não estavam produzindo uma música nacional.

Os integrantes do conjunto Los Jockers se posicionaram sobre o assunto em entrevista para a revista *Ritmo de la Juventud*, no ano de 1967:

Seguimos la línea europea porque nos sentimos solidarios de los problemas que afectan a los jóvenes del Viejo Mundo, los que han debido sufrir conflictos tales como dos guerras mundiales, con todas sus consecuencias: hambre, desocupación, orfandad y el derrumbe de conceptos como moral y amor. Somos partidarios de todo lo que tenga carácter internacional, porque presenta los problemas mundiales, y no los regionales. Debido a ello hemos cultivado este tipo de música y no el folklore (RITMO, 1967, n. 97, p. 7).

Afirmações dessa natureza tornam-se significativas em um cenário marcado pelo surgimento de uma juventude transnacional, no qual assumir-se cosmopolita implicava em ostentar a recusa às tradições musicais nacionais, constituídas no país desde o século XIX.

Concordo com o historiador Eric Hobsbawm em sua análise sobre as revoluções culturais do século XX, publicada em seu livro *Era dos extremos*, quando o autor afirma que o surgimento do adolescente como ator consciente de si mesmo na década de 1960 foi cada vez mais reconhecida, entusiasticamente, pelos fabricantes de bens de consumo. Nas palavras do autor:

A segunda novidade da cultura juvenil provém da primeira: ela era ou tornou-se dominante nas “economias de mercado desenvolvidas”, em parte porque representava agora uma massa concentrada de poder de compra, em parte porque cada nova geração de adultos fora socializada como integrante de uma cultura juvenil autoconsciente, e trazia as marcas dessa experiência, e não menos porque a espantosa rapidez da mudança tecnológica na verdade dava à juventude uma vantagem mensurável sobre grupos etários mais conservadores, ou pelo menos inadaptáveis. (1995, p. 320).

É importante esclarecer que foi na segunda metade do século XX que o processo de mundialização se realizou plenamente, ou seja, constituiu-se um circuito de trocas culturais com dimensões mundiais. Como afirma o sociólogo Renato Ortiz, em sua obra *Mundialização e cultura* (1994), tratou-se de uma progressão contínua que após a Segunda Grande Guerra sofreu saltos e redefinições, expandindo o que se encontrava restrito aos mercados nacionais. O autor ainda esclarece que a circulação foi um princípio estruturante dos processos de modernização ocorridos na segunda metade do século, bem como o avanço das inovações tecnológicas que formam a infraestrutura material para que tais processos se consolidem.

Neste sentido, podemos afirmar que uma das particularidades da juventude no período foi seu aspecto transnacional, que se constituiu devido à conexão com a cultura de consumo exacerbada nesse processo de mundialização. Relevante para isso foi o fato de que o poder de compra tornou mais fácil para os jovens descobrir símbolos materiais ou culturais de identidade, ou seja, a cultura de consumo ordenou diferentes grupos sociais de acordo com uma nova pertinência social – ideia desenvolvida tanto por Hobsbawm quanto por Renato Ortiz nas duas obras acima citadas.

Esta descoberta juvenil de símbolos materiais e culturais de identidade em um contexto de mundialização da cultura é analisada neste artigo à luz dos estudos culturais que possibilitam leituras flexíveis e multidisciplinares. Nesse sentido, aponto as contribuições de Stuart Hall e Homi Bhabha sobre os processos de tradução cultural nas Américas. Hall define tradução cultural como negociação entre novas e antigas matrizes culturais resultantes do choque.

Nas Américas, os embates dos processos de colonização desencadearam conflitos entre as partes, marcados por diferenciações culturais carregadas de tensões. Néstor García Canclini, em seu livro *Culturas híbridas*, desenvolve a perspectiva do hibridismo das culturas urbanas latino-americanas gerados pelos impactos da globalização. Para o autor, o século XX foi marcado pelo hibridismo cultural, gerando sínteses e combinações imprevistas que modificaram os estudos sobre identidade, diferença, multiculturalismo. Para os objetivos do presente texto, chamo a atenção para as implicações das hibridizações sobre os pares tradição-modernidade e local-global.

Canclini afirma que o hibridismo cultural permitiu que várias contradições coexistissem na América Latina. No campo das artes, ocorreu a coexistência de tendências europeias com referências dos contextos culturais locais.

Nesse sentido, apresento o disco “*Luck shall be with us*”<sup>7</sup> da banda *The Carrs Twins*, lançado pela gravadora Fermata. O texto da contracapa do disco foi impresso em espanhol e em inglês, há a utilização de outros instrumentos como teclados, diversos instrumentos de percussão, utilização de efeitos de estúdio nas vozes e distorções nas guitarras.



**Figura 8** - Disco da banda *The Carrs Twins*.

Fonte: Arquivo pessoal.

Apenas uma das canções foi gravada em inglês, o restante foi gravado em espanhol e os ritmos são mais lentos. Na canção *Mi tamborim*, primeira do lado A do disco, o arranjo se caracteriza pela experimentação nos instrumentos de percussão, aproximando-se do rock psicodélico representado pela banda *The Dorrs*.

Em relação à temática há algumas canções que tratam do amor de uma forma mais geral, sem remeter-se às relações amorosas, como na canção *Imaginacion* que é uma canção de amor e paz que diz: “Agora siga seu sonho e distribua sorrisos... Voe pelo céu e cante uma canção”.

A banda *The Carrs Twins* desenvolveu o rock chileno, cantado em espanhol, tematizando questões da cultura urbana local. A referência ao rock britânico é evidente, mas temos um caso em que as tendências, correntes, vanguardas e estilos europeus e estadunidenses se mesclam com a cultura local. Como afirma María Fernanda Sarmiento Bonilla “os movimentos artísticos conjuram desde o local, o tradicional, o globalizado e o massificado nas suas propostas que dificilmente conseguem se separar das culturas e sociedades que fertilizam nossos territórios” (BONILLA, 2016, p. 10).

## **Nos gusta la rebeldia joven, pero no mucho**

Desde a nota de abertura do primeiro exemplar da revista chilena *Ritmo de la Juventud*, escrita pela diretora da revista, fica explícito tratar-se de uma publicação que visava atingir um público jovem. No exemplar de comemoração dos cinco anos da revista voltou-se a apontar o objetivo de atender ao público jovem, em um artigo escrito pela atriz Sonia Viveros:

Felicito a Ritmo por la labor positiva que cumple dentro de la juventud chilena. La revista vino a llenar desde el primer día de su aparición una necesidad; la de tener un esparcimiento sano, alegre, positivo y sobre todo muy entretenido, con noticias confidenciales, y con primicias, pero siempre pensando en los jóvenes y dejando atrás el sensacionalismo mal hecho y las actitudes dudosas y negativas que uno puede leer diariamente en casi toda la prensa. Ritmo ha sabido mantenerse alejado de eso y aunque a muchos les duela, Ritmo es la única revista chilena para la juventud. (RITMO, 1970, n. 262, p. 14).

Nos artigos de *Ritmo* o jovem é visto como um sujeito histórico com demandas próprias e os fenômenos de música jovem apresentam um importante papel no processo de mudanças. Há uma constante referência à proeminência do jovem em relação a seu papel de agente transformador da sociedade, como pode ser visto no trecho abaixo, escrito pelo colaborador Miguel Davagnino:

Hoy, la juventud tiene, por así decirlo, voz y voto. (...) La juventud - cantante tuvo una enorme importancia en este aspecto. Creó sus propias canciones en las que expresaba sus sentimientos, su forma de mirar la vida, contaba sus problemas. Ideas jóvenes, revolucionarias. (...) Los jóvenes defendían puntos de vista lógicos: la educación en el colegio, la casa, la iglesia, tenía que cambiar. (...) La juventud con el optimismo propio de ella, con su empuje, con la limpieza de sus pensamientos tiene, en realidad, muchos obstáculos que vencer y muchos triunfos que conquistar. Ya conquistó uno: se hizo escuchar”. (RITMO, 1968, n. 123, p. 10-13).

A ruptura em relação às gerações passadas também é demarcada, bem como a faceta inovadora dos jovens, no artigo de Leon Canales:

Dicen que hoy el mundo pertenece a la juventud. Y es muy probable que así sea, ya que los jóvenes actuales han dejado de lado prejuicios y convencionalismos que atemorizaban a los jóvenes de una o dos generaciones anteriores, nada más. Y esta reflexión es posible hacérsela también al conocer a muchos de los buenos conjuntos musicales. És admirable el tesón y la responsabilidad que ponen en las labores que realizan. (RITMO, 1968, n. 122, p. 60).

O jovem leitor de *Ritmo* é um jovem que anseia mudanças, mas apresenta uma “limpeza de pensamentos”, é “responsável” e “normal”. As inovações são sempre para o lado positivo, como o fato de não terem preconceito, suas novas roupas transmitirem alegria e eles apresentarem otimismo. Os jovens leitores de *Ritmo* não eram os transgressores e opostos à moral tradicional.

Esta caracterização do leitor da revista demonstra uma postura conservadora a fim de dar satisfação à sociedade chilena preocupada com o comportamento da juventude. Entretanto, é necessário chamar a atenção para o fato de que o rock da Nova Onda não pretendia ser rebelde. Se havia rebeldia, ela estava na aparência como nos cabelos, roupas e gírias, e não propriamente no conteúdo das músicas.

Além da direção de *Ritmo*, Maria Pilar estava a cargo também da revista *Nuestro Mundo* e do suplemento do diário *El Mercurio* chamado *Topsi*. Todas estas publicações expressavam as concepções defendidas pela sua diretora de que as revistas juvenis deveriam servir para o entretenimento e não para orientar os jovens sobre os problemas da sociedade no período. Maria Pilar deixava explícito que o objetivo de *Ritmo* era “educar os sentimentos”:

No tengo porqué hablar de política y amargar la vida de los lectores: por lo demás, esta revista está hecha para niños entre 12 y 18 años. Y a esa edad no tienen porqué estarse amargando. (RITMO, 1968).

Assim, a revista apresenta-se como favorável as tendências inovadoras, mas não no sentido de contracultura, tampouco de militância, e sim de defesa de uma juventude que não transgrede, uma juventude de acordo com a moral tradicional.

A historiadora Natália Ayo Schmiedecke, pesquisadora da história chilena no período de desenvolvimento da nova canção, neofolclore e nova onda, esclarece que os anos de 1964 a 1973 ficaram identificados à ideia de “revolução das expectativas”. Esse teria sido “um momento em que diversos grupos que integravam aquela sociedade desenvolveram uma “paixão pela mudança”, acreditando fortemente na possibilidade de realizar grandes transformações políticas, econômicas, sociais e culturais” (SCHMIEDECKE, 2013, p. 27).

Resgatando as análises da historiadora chilena Ximena Goecke sobre o imaginário revolucionário do período, Schmiedecke afirma que, apesar de tratar-se de um momento de rápidas mudanças em diversos níveis, a palavra revolução adquiriu “conotações que a afastavam de seu significado tradicional como processo violento de mudança política”, passando a ser identificada primordialmente às noções de “novidade” e “rapidez” e aplicada às diversas esferas da vida coletiva” (GOECKE *apud* SCHMIEDECKE, 2013, p. 28-29).

Schmiedecke apresenta os dados publicados na obra *Historia del siglo XX chileno: balance paradójico*, afirmando que a ideia de revolução foi reivindicada por partidos políticos de orientações diversas.

A “questão jovem” começou a adquirir relevância no Chile já em fins do mandato de Jorge Alessandri, mas seria no governo seguinte, comandado pelo democrata-cristão Eduardo Frei (1964-1970), que a juventude conquistaria um espaço significativo dentro daquela sociedade. Desenvolvendo o conceito de “Pátria Jovem”, Frei convocou os jovens a atuarem como protagonistas da “nova alvorada” que seria aberta por seu governo (SCHMIEDECKE, 2013, p. 29).

Significativo para esta questão foi a publicação de excertos da carta de uma leitora da revista *Ritmo* no exemplar número 179 de 1969, na qual enaltece a importância dos jovens para a evolução do país e demarca um posicionamento político para estes. Creio que vale a pena a longa citação:

Chile necesita de una juventud auténtica y entusiasta que luche por sacarlo del estado de país subdesarrollado. No es fácil, mas no imposible, el mañana esta en nuestras manos. Ahora criticamos la actuación de quienes conducen el país... pero, ¿lo haremos mejor nosotros?; ideales podemos tener muchos, pero, ¿tenemos suficientes energía y conciencia para realizarlos? Como chilenos somos capaces de mucho, podríamos ser un gran país, pero la inconstancia y la abulia nos aplastan. La juventud europea y norteamericana nos deslumbra, los admiramos y los imitamos. Que cantemos, bailamos y vistamos como ellos no tiene importancia, siempre que no exageremos la nota; lo que es muy importante es el origen y papel que cada juventud le da a su vida de acuerdo a la sociedad en que vive. (...) Quizás por ser aun estudiantes, aún

muchos no comprendan cómo ayudar al país sin trabajar, es muy sencillo, a pesar de que somos población inactiva podemos ayudar a la nación. Se han preguntado ustedes cuántos miles de escudos pierde Chile cuando uno de nosotros repite de curso, y así hay cientos de cosas en que nosotros podemos desempeñar eficientemente nuestro papel de juventud idealista, revolucionaria y también... in”. (RITMO, 1969, n. 179, p. 64).

Como podemos observar, a leitora afirma a importância dos jovens no desenvolvimento do país, porém, demarca os limites desta ação dentro do quadro político-econômico vigente. A contribuição da juventude para o desenvolvimento do país não seria por meio de manifestações políticas, atos de protestos, trabalhando ou agregando-se a facções políticas, mas mantendo-se estudiosa e “pacífica”.

## Considerações finais

O fenômeno musical da Nova Onda chilena insere-se no contexto de um mundo globalizado, no qual havia a circulação de ideias, pessoas e diferentes mídias pelos continentes. As trocas culturais transnacionais causaram implicações na constituição do repertório musical latino-americano da segunda metade do século XX. Nesse período, os impactos da Guerra Fria tiveram como consequência um contexto político polarizado, o que afetou diretamente o campo cultural e, especialmente, o campo musical. Experiências políticas comuns favoreceram as trocas de ideias e a intensa circulação de artistas do Norte e Sul global.

A documentação analisada permite compreender os posicionamentos dos jovens artistas ligados à Nova Onda como representação de uma parcela da sociedade chilena que abraçou as produções culturais que circulavam pelo globo, sem ater-se às tensões políticas entre as distintas nações.

Essa produção musical acabou sendo criticada e menos privilegiada pela bibliografia focada na canção popular chilena dos anos 1960 e 1970, sobretudo àquela relacionada a um engajamento político de esquerda. Contudo, neste momento da história política e cultural do Chile, esses jovens cidadãos produziram *rock'n'roll* como forma de extravasar os anseios juvenis e expressar uma linguagem que se pretendia cosmopolita e alinhada aos contextos globais, para além das questões estritamente locais.

## Referências

ALBORNÓZ CUEVAS, César. *El Tiempo del Volar de las Palomas*. La Cultura Pop en Santiago (1965-1973). Tese (Licenciatura) – Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1995.

ARANTES, Mariana O. *Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-70)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2009.

BONILLA, María Fernanda Sarmiento. *Mestra América Latina: Relações entre o projeto continental, os movimentos artísticos e espaço público das cidades latino-americanas*. *Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina*, PROLAM, 2016.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da Rebelião*. A Juventude em Questão. São Paulo: SENAC, 2003.

CARRASCO, Eduardo. *La Nueva Canción en América Latina*. Santiago: CENECA, 1982.

CATALÁN, Carlos. *Estado y Campo Cultural en Chile*. Santiago: FLACSO, 1988.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

GARCIA, T. C.; TOMÁS, L. *Música e Política: um olhar transdisciplinar*. São Paulo: Alameda, 2013.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *Tomemos la Historia en Nuestras Manos: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2013.

VALENTE, Heloísa Duarte. *Música é informação!* Música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor. 2004. Disponível em <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-v-congreso/?lang=pt>. Acesso em 28 abr. 2022.

## Notas

<sup>1</sup>Tema abordado em minha dissertação de mestrado: ARANTES, Mariana O. *Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-70)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2009.

<sup>2</sup>CECILIA. *Cecilia*. Santiago: Odeon, LCD- 36487, 1964. LP 33 RPM, alta fidelidade.

<sup>3</sup>JOSÉ ALFREDO FUENTES. *José Alfredo Fuentes*. Santiago: Caracol, 39106, 1967. LP, 33 RPM, alta fidelidade.

<sup>4</sup>LOS LARKS. *Los Larks a GO GO*. Santiago: RCA Victor, CML-2420, 1966.

<sup>5</sup>PAT HENRY. *Pat Henry y sus diablos azules*. Santiago: EMI Odeon, LDC-36535, 1965.

<sup>6</sup>LOS RED JUNIORS. *Shake en lo curro*. Santiago: Polydor, 49001, 1966.

<sup>7</sup>THE CARRS TWINS. *Luck shall be with us*. Santiago: Fermata, LF-144-X, [1964?].

**Recebido em: 1/12/2021**

**Aprovado em: 10/08/2022**