

**“Música em Onda”: a esquerda chilena na disputa pelo público jovem (1971-1973)**

**NATÁLIA AYO SCHMIEDECKE\***

Até 1971, inexistiam no Chile revistas de esquerda direcionadas à juventude, mas a necessidade de disputar o mercado com a oposição no contexto da Unidade Popular (UP)<sup>1</sup> estimulou a criação de *Onda*. Ela visava fazer frente à revista *Ritmo de la Juventud*, dirigida por María Pilar Larraín e veiculada entre 1965 e 1975 pela editora Lord Cochrane, pertencente ao grupo Edwards. De acordo com a historiadora Mariana Arantes, as seções de *Ritmo* se dividiam entre os temas: moda, música, notícias (nacionais e internacionais) e passatempos (2009:16). Em sua análise, a autora constata que o jovem é ali representado como um sujeito histórico com demandas próprias e que rompe com as gerações anteriores, sendo constantes as referências à sua proeminência enquanto agente transformador da sociedade. Mas isso não significaria romper com a moral tradicional; ao contrário,

[...] há uma discussão que perpassa aspectos comportamentais, uma vez que toda a estruturação da revista, tanto a parte estética quanto o conteúdo dos artigos, foi realizada pensando no público jovem, mas para um jovem que não concorda com o “sensacionalismo e as atitudes duvidosas e negativas”. Esta caracterização do leitor da revista demonstra uma postura conservadora a fim de dar satisfação à sociedade chilena preocupada com o comportamento da juventude. [...] Assim, a revista apresenta-se como favorável às tendências inovadoras, mas não no sentido de contracultura, tampouco de militância, e sim de defesa de uma juventude que não transgride, uma juventude de acordo com a moral [...] (ARANTES, 2009:93-94)

Portanto, *Ritmo* assumiria uma postura de apaziguamento das tensões, evitando dar visibilidade aos conflitos sociais. Como destaca Arantes, a preferência por assuntos “banais” pode ser notada no seguinte fragmento de um texto assinado por María Pilar:

[...] Creio que não deveria se julgar com tanta severidade esta juventude que grita com Adamo, desmaia com os Beatles ou fica louca ao escutar o Pollo [Fuentes]. Não há motivo, ou prefeririam nos ver em greve de fome, gritando em uma concentração política? Creio que não, ah? (apud ARANTES, 2009:98)

---

\* Doutoranda em História pela FCHS-UNESP, bolsista da FAPESP, é Mestre em História pela mesma instituição (2013), Bacharel e Licenciada em História pela UNICAMP (2010). E-mail: [nati.ayo@gmail.com](mailto:nati.ayo@gmail.com).

<sup>1</sup> Em 1970, Salvador Allende chegava à presidência do Chile representando a coalizão de partidos de esquerda denominada Unidade Popular (UP), liderada pelos partidos Comunista e Socialista e composta também pelo Partido Radical, Movimiento de Acción Popular Unitaria, Partido Social Demócrata e Acción Popular Independiente. Em 1971, o Partido de Izquierda Radical e o Movimiento de Izquierda Cristiana (IC) se incorporaram à coalizão, sendo que o primeiro desligou-se desta em 1972. O programa de governo da UP, intitulado *Via chilena ao socialismo*, previa a instauração do regime socialista no país por vias democráticas, respeitando a institucionalidade vigente. No dia 11 de setembro de 1973, antes que Allende pudesse terminar seu mandato – previsto para durar até 1976 –, foi deposto por um golpe militar que conduziu à ditadura do general Augusto Pinochet.



Percebemos aqui a presença da figura do ídolo da canção, que será bastante explorada nas páginas da revista, sempre privilegiando “as qualidades dos artistas como sua bondade, beleza e responsabilidade” e deixando de lado aspectos de sua vida que não correspondessem “à moral e aos bons costumes” (ARANTES, 2009:98).

A imagem do ídolo e a representação da juventude promovidas por *Ritmo* foram fortemente criticadas pela esquerda chilena. Em 1970, Michèle Mattelart publica nos *Cuadernos de Realidad Nacional* um artigo sobre “a ideologia que manipula este culto dos ídolos”, postulando que

[...] o ídolo representa em realidade um mecanismo-chave que permite à ideologia da classe dominante isolar a juventude no que chamaria a “juvenilidade”, quer dizer, encerrar os jovens em um espaço autônomo, um espaço neutro, separado da realidade concreta, da realidade socialmente dada, para distraí-los melhor do direito a incursionar em um mundo chamado pejorativamente “político”. (MATTELART, 1970:203-204)

Essa “ordem juvenil” seria então marcada pela inocência, ignorância e superproteção. Sem citar *Ritmo*, mas perceptivelmente atacando-a, a autora afirma que os jovens seriam “mimados pelo âmbito do consumo que lhes proporciona entretenimento, ídolos, moda, música, polariza os interesses sobre um estilo de vida, um estilo de ser jovem que se dá sempre como *universalizador*” (MATTELART, 1970:204). Tal “estratégia de despolarização e desmistificação da juventude” canalizaria a rebeldia para um âmbito inofensivo à “ordem burguesa”, servindo, portanto, à sua manutenção. O culto ao ídolo atuaria no mesmo sentido:

[...] o ídolo exemplifica uma personagem conforme com a ordem, respeita e sacraliza por exemplo os valores exclusivos da realização sentimental e da vida privada. [...] O ídolo valoriza um esquema de vida tranquila, individualista, excludente de toda instância de solidariedade em que se vive. [...] Os eixos em torno dos quais se afirma a normativa dessas mensagens são o do *frívolo*, por uma parte, que acata as inovações da moda, seja vestimentária, seja automobilística, e por outra parte um *conformismo essencial* no que tange às grandes opções frente à vida e ao papel do jovem no mundo. (MATTELART, 1970:204-205)

Coincidindo com tal diagnóstico, um dos informes apresentados na assembleia do Partido Comunista realizada no ano seguinte chamava a promover “uma luta tenaz contra a sublitteratura [...] Mudar o rosto e a alma de ‘Confidências’, ‘Ritmo’ e outras revistas que aplastam o espírito e ofuscam a razão da juventude” (PARTIDO COMUNISTA DE CHILE, 1971:83). Como indicado anteriormente, *Onda* procurou responder a esta demanda.



Ela foi publicada semanalmente entre 17 de setembro de 1971 e 11 de setembro de 1973, totalizando 53 números. Produzida pela División de Publicaciones Infantiles y Educativas da recém-estatizada Editora Nacional Quimantú<sup>2</sup>, também contava com a participação da Dirección Nacional de Centros Juveniles, da Consejería de Desarrollo Social, da Oficina de Planificación Nacional (ODEPLAN) e do Departamento de Educación da Universidad de Chile. O representante legal da revista era o socialista Sergio Maurín e a equipe editorial inicial era composta pelo diretor Wilson Tapia; pelos coordenadores-gerais Michèle Mattelart, Ariel Dorfman, Mario Salazar e, novamente, Wilson Tapia; pelos redatores María Eugenia Camus, Matilde Wolter e Francisco Leal; e pelos diretores artísticos e diagramadores Jaime González, Siliana González e José Maturana, além de uma série de comentaristas. No decorrer das edições, vão ocorrendo modificações no grupo, sendo as mais significativas a incorporação do sociólogo Patricio García na qualidade de editor a partir do número 21 e a substituição de Wilson Tapia na direção, primeiro por Nancy Grünberg (números 22 a 48) e depois por Francisco Leal (a partir do número 49).

Tendo como *slogan* “Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida” – popularizado por duas canções do duo Amerindios (ALBORNOZ, 2005:157) –, *Onda* abordava temas variados, sendo os mais recorrentes: música, moda feminina, vidas das celebridades (“fofocas”), drogas (identificadas com “falsos valores”), sexualidade e política. As seções variaram bastante no decorrer das edições, sendo possível identificar três fases mais ou menos coesas. Até o número 24, a revista publicou crítica de cinema, música e livros, informação sexual, trabalhos artísticos e cartas enviados por leitores, seções de moda e orientação vocacional, quadrinhos, matérias de conteúdo político e social e pôsteres de artistas. Entre os números 25 e 41, incluiu notícias nacionais e internacionais, seções de cultura (abarcando cinema, artes plásticas, música e teatro), lazer, beleza e educação física, contos policiais, matérias sobre “ídolos” e outras sobre “pessoas comuns”, enfatizando as iniciativas levadas a cabo por jovens. Também foram criadas as seções “Cambalanche”, dedicada à correspondência entre leitores, e “Horóscopo”. Entre os números 42 e 45, ocorreram mudanças na diagramação e no conteúdo, dando um espaço ainda maior a temas relacionados com a música e a televisão; além disso, passaram a ser publicadas seções de contos e esportes.

<sup>2</sup> No início de 1971, a Editorial Zig Zag foi estatizada, convertendo-se na Editora Nacional Quimantú. A partir do ano seguinte, definiu-se um novo perfil editorial e a lógica econômica foi sendo reajustada por uma política cultural voltada à massificação da informação, ampliando o alcance de suas publicações a distintos setores sociais e privilegiando a fundação de uma nova identidade nacional. Com o golpe de 1973, a editora foi fechada. Sobre o assunto, ver SUBERCASEAUX, 2003:p.



De maneira geral, observamos uma crescente incorporação de elementos da cultura *pop* – provavelmente vistos com desconfiança pela primeira equipe editorial, que incluía intelectuais críticos da “ideologia burguesa” transmitida pelos meios de comunicação de massas –, de modo que *Onda* vai ficando cada vez mais parecida com as revistas juvenis convencionais. Assim, se a primeira edição denunciava as relações entre ídolos da canção e indústria cultural (sendo representativo o artigo “Cecilia y la máquina de la publicidad”) e a oitava edição deferia críticas severas ao êxito televisivo *Música Libre*<sup>3</sup> (declarando que “Música: puede ser. Libre: de ninguna manera”), com o tempo a revista passará a alimentar o culto às celebridades, dedicando uma grande quantidade de páginas a temas como o casamento do cantor Raphael ou a vida amorosa dos integrantes do mesmo *Música Libre* anteriormente condenado, agora exaltando-o.

A temática musical foi abordada em *Onda* em espaços diversos. As fotografias de solistas e conjuntos ocuparam a maior parte de suas capas e pôsteres, ao passo que cada edição trazia uma grande quantidade de artigos, entrevistas e notícias sobre os gêneros musicais cultivados dentro e fora do país, os discos de maior êxito comercial e as opiniões dos compositores e intérpretes sobre diferentes assuntos. Além de estar frequentemente presente em seções genéricas como “Diuncuantuay”, “Lo dice...”, “Noticiero nacional”, “Noticiero internacional” e “Sólo para jóvenes”, a música também contou com seções específicas. São elas: “Algo sobre discos” (depois renomeada “Discos”), assinada por Pablo Aguilera; “Ranquin”, provavelmente a cargo do mesmo autor; “Onda en guitarra” (posteriormente “Música en onda en guitarra” e por fim “Onda en guitarra”); e “En onda comenta: Ricardo García”.

Pablo Aguilera e Ricardo García, principais comentadores da revista em matéria musical, eram conhecidos *disc jockeys*, definidos pelos autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* como apresentadores de programas de rádio que mostravam as canções da moda, estabelecendo *rankings* de popularidade e, assim, influenciando diretamente a recepção dos ouvintes.

<sup>3</sup> *Música Libre* era um programa exibido de segunda a sexta-feira no Canal 7 (TV Nacional). Conduzido inicialmente por Ricardo García e posteriormente por César Antonio Santis, consistia em uma série de “videoclipes” em que jovens atores dançavam os *hits* musicais do momento, com coreografias elaboradas por Pepe Gallinato. Segundo Cesar Alborno, “[...] *Música Libre* era um programa consular. Era a construção virtual de uma juventude idílica, descongestionada e alienada da contradição. [...] Era em todo aspecto contrarrevolucionário. Mas para a juventude chilena era um de seus preferidos” (ALBORNOZ, 2014:167).



Desta forma, o Dj será um grande administrador do êxito radial, responsabilizando-se pela emissão e frequência de emissão de um disco; de construir um discurso de apresentação e apreciação crítica em torno a determinadas canções; e de ser uma ligação entre selo, artista, repertório e público, do qual receberia uma espécie de retroalimentação. (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009:133)

Ainda segundo os autores, “Resultava inevitável para a precoce televisão musical assimilar a figura do homem do rádio e do Dj com suas práticas promocionais de artistas e discos” (165), o que explica a atuação de Aguilera, entre 1969 e 1970, como apresentador do programa *Hit Parade* (Canal 9), dedicado a difundir as canções mais populares do momento. Nesse período, os *disc jockeys* passam a ser acusados pela esquerda de “alienar” a juventude, desviando sua atenção para valores superficiais; de promover em excesso a música estrangeira [...]; e de serem responsáveis pela diminuição do folclore nos espaços radiais” (140). Aparentemente buscando se afastar de tal estereótipo, Aguilera adota uma perspectiva mais crítica em “Algo sobre discos”, além de reservar uma parte significativa de seu espaço à produção nacional.

A seção foi publicada com este título entre os números 1 e 15, quando, renomeada “Discos”, passou a integrar uma seção mais ampla, dividindo espaço com informações sobre outras expressões culturais como cinema e televisão. Na primeira fase, predominou a análise de discos recém-lançados ou prestes a serem lançados, avaliando aspectos como a qualidade das canções em termos de letra, música e/ou interpretação, a possibilidade de se converterem em *hits* e a inovação que representavam no cenário musical nacional e internacional. Também foram publicados alguns artigos focados em temas específicos, como festivais de música, canção comprometida e políticas das gravadoras.

A preferência de Aguilera pelo repertório de menor apelo comercial aparece evidenciada desde a primeira edição, quando ele estabelece uma distinção entre “discos bons” e “discos ruins” tendo como referência a produção nacional. A primeira categoria seria representada pelos conjuntos Los Blops, Congreso, Los Jaivas e Embrujo, que podemos caracterizar como *rock* de fusão, e teria como marca a originalidade, ou seja, a busca permanente de um caminho próprio. Para Aguilera, o problema desta tendência seria manter-se fechada em uma “torre de marfim”, longe do público massivo. Contrariamente, a “música ruim” seria bastante popular dentro e fora do Chile, mas seu “pecado é encerrar-se em um só esquema – canção sentimentalóide fácil, de pobre conteúdo musical – sem preocupar-se de empregar novos recursos ou buscar novos caminhos” (17/09/1971:11). Tal seria o caso de conjuntos como Los Ángeles Negros, Capablanca e Los Galos, cultores da balada romântica



pejorativamente chamada de *música cebolla*. Para o autor, a solução seria “tomar o melhor dos ruins e fundi-lo com algo dos bons, para que o resultado seja um novo canto, mas entendível para todo mundo” (11). Na edição seguinte, o duo Ameríndios, identificado com a Nova Canção Chilena (NCCh), é apontado como o desejável meio-termo, exemplo “do que deve ser nossa canção popular” (01/10/1971:3).

Para compreender este movimento musical, é necessário remontar à década anterior, quando emerge na América Latina a figura do músico popular engajado. Reivindicando espaço em um âmbito que lhes era de certo modo alheio, diversos compositores e intérpretes passaram a utilizar seu ofício para se posicionarem frente às questões políticas, sociais e econômicas de seu tempo. Esse espírito motivou o desenvolvimento dos movimentos da Nova Canção na Argentina, no Uruguai e no Chile, que tinham em comum o interesse em renovar o repertório folclórico da região de modo a atualizar seu discurso a partir da incorporação de temáticas contemporâneas e de novas formas estilísticas. Nessa concepção, o folclore deveria se conectar à realidade presente, identificando-se com as novas gerações e integrando-se ao “desenvolvimento do povo todo para acompanhá-lo em seu destino, expressando seus sonhos, suas alegrias, suas lutas e esperanças” (TEJADA GÓMEZ, 1963, s.n.p.). No Chile, os músicos identificados com tal proposta se inspiraram no exemplo da compositora e intérprete Violeta Parra para desenvolver criações que se distanciavam cada vez mais dos estilos em voga no cenário musical nacional. A busca por renovar o repertório de raiz folclórica se explicitou em 1969, quando foi realizado o Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, organizado pelo radialista Ricardo García com apoio da Vice-Reitoria de Comunicações da Pontifícia Universidad Católica de Chile. Cabe mencionar que, naquele momento, os contornos do termo “Nova Canção Chilena” – ali empregado pela primeira vez – eram bastante vagos, sendo que o evento reuniu músicos de diversas tendências. A nosso ver, foi a partir do Segundo Festival, realizado no ano seguinte, que veio à tona a busca por definir com este nome um movimento que teria como característica principal o engajamento político de seus integrantes no projeto da *via chilena ao socialismo*.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> A aproximação entre música e política se estreitou no período das eleições de 1970 – nas quais concorreram Jorge Alessandri (Partido Nacional), Radomiro Tomic (Partido Demócrata Cristão) e Salvador Allende (Unidade Popular) –, quando diversos artistas declararam seu apoio a um ou outro candidato, sendo que grande parte dos músicos que ficariam identificados com a NCCh participou da campanha da UP. Sob o lema “Não há revolução sem canções”, apresentaram-se em comícios políticos e gravaram canções que tematizavam o contexto eleitoral – como “En septiembre canta el gallo”, de Isabel Parra; “Unidad Popular”, de Ángel Parra; e “Venceremos”, de Sergio Ortega. Vale destacar que alguns desses músicos eram filiados às Juventudes Comunistas do Chile – caso de Víctor Jara, Isabel Parra, Sergio Ortega e os integrantes dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani.



A simpatia de Aguilera pela NCCh é perceptível tanto nos escassos artigos que o tematizam como nos comentários gerais sobre discos. No primeiro caso, destaca-se um texto publicado na sexta edição de *Onda*, que acusa as rádios que não promoviam a canção comprometida de “atentar contra a criação artística” (26/11/1971:3). No segundo caso, verifica-se que ainda que o *disc jockey* se preocupasse em abranger em sua coluna as diferentes tendências musicais voltadas ao público juvenil – fazendo comentários geralmente positivos ou neutros e poucas vezes críticos sobre os discos recém-lançados –, o tom empregado é mais elogioso quando se trata de músicos como Tito Fernández ou o conjunto Quilapayún. Esta percepção é reforçada se examinamos o balanço realizado na nona edição sobre a produção musical de 1971, que afirma a existência de duas tendências predominantes no cenário nacional: “uma excessiva comercialização imposta por alguns conjuntos com êxito não somente no Chile e uma busca cada vez maior por parte dos folcloristas para entregar uma arte que responda à realidade que se vive” (07/01/1972:3). Esses dois caminhos seriam opostos, “não se encontram sequer no artístico, porque enquanto um busca somente a possibilidade de vender discos, o outro se inquieta por entregar uma mensagem que transcenda mais além do comercial” (3). O autor justifica assim sua opção por comentar, naquele balanço, apenas a produção do segundo grupo, detendo-se em discos de Isabel Parra, Tito Fernández, Quilapayún, Dúo Coirón e Los Moros – todos identificados com a NCCh.

Com a mudança da seção para “Discos” (publicada entre os números 16 e 41), os textos se tornam mais padronizados, abordando sempre os lançamentos da quinzena, às vezes divididos pelo tipo de gravação (33 ou 45 RPM), às vezes pela origem (nacional ou internacional). Como anteriormente, os comentários de Aguilera se detêm mais nos aspectos positivos de cada disco ou se limitam a informar sobre seu lançamento. As críticas mais frequentes são feitas à falta de qualidade das letras do repertório mais comercial e aos intérpretes que repetiam fórmulas de sucesso sem procurar inovar, indicando que sua preocupação central não se referia ao conteúdo político ou não das canções, mas à necessidade de dinamizar o mercado musical através da busca criativa por recursos estéticos. Daí a exaltação reiterada do conjunto Los Jaivas, “o melhor grupo de música progressiva de nosso meio” (29/09/1972:14), “um dos mais autênticos na busca de novas formas” (16/02/1973:14).

Em outubro de 1972, Aguilera afirma que, após um período de baixa qualidade na produção discográfica nacional, estaria ocorrendo uma renovação em que “os cantores e



conjuntos estão entregando o melhor de si para dignificar nossa canção”. Colocando Los Jaivas “em primeiro lugar, porque a qualidade de sua música e o impacto produzido são coisa séria” (13/10/1972:14), o autor também elogia Pachy y Pablo, Gloria Simonetti, Frutos del País e Villadiego, abarcando diferentes estilos musicais, da balada romântica ao *rock*. Esta abertura é uma marca da seção, em que convivem comentários positivos sobre músicos tão diversos como os estrangeiros The Carpenters, Led Zeppelin, Middle of the Road, The Beatles, Black Sabbath, Joan Baez e Roberto Carlos e os chilenos Alfredo “Pollo” Fuentes, Marcelo, Congregación, Charo Cofre, Huamarí, Los Cuatro de Chile e Antonio Zabaleta, para dar alguns exemplos.

Com a já mencionada reformulação da revista a partir do número 42, a coluna de Aguilera é substituída pelo *ranking* das canções mais populares e dos discos mais vendidos na quinzena, listados sem comentários. Entre os números 42 e 49, a seção “Ranquin” inclui a seção “Discapos”, que divide os *hits* nas categorias “Popularidade Nacional”, “Popularidade Internacional” e “Vendas”, esta última separada por gravadora (IRT, DICAP e Odeon) e por formato do disco (45 ou 33 RPM). Tais divisões vão sendo alteradas e o nome “Discapos” é logo abolido; no final, a lista de “Ranquin” abarca apenas as dez canções nacionais e as dez internacionais de maior sucesso e passa a incluir algumas letras.<sup>5</sup>

Este último conteúdo não era uma novidade na revista, que trazia desde sua primeira edição uma seção – denominada “Onda en guitarra” do número 1 ao 26; “Música en onda en guitarra” do 27 ao 34; e “Onda en guitarra” a partir do 35 – inteiramente dedicada a reproduzir letras e cifras de canções. Analisando-as, verificamos que predominaram os *hits* de variados estilos musicais, mas também figuraram temas menos comerciais, incluindo alguns representantes da NCCh.

Por fim, uma nova seção musical, a cargo de Ricardo García, passou a ser publicada a partir do número 48. Vale mencionar que ele já havia feito participações na revista, constando como comentarista na ficha técnica de algumas edições. Desde sua atuação como condutor do sucesso radial *Discomanía* (Radio Minería), cargo que ocupou de 1955 a 1968, García era um dos mais famosos *disc jockeys* chilenos, tendo assinado colunas especializadas em música nas revistas *Ecran*, *Teleguía*, *El Musiquero*, *Rincón Juvenil*, *Ritmo*, *Telecran* e *Ramona*.<sup>6</sup> Nas seis

<sup>5</sup> Acreditamos que Pablo Aguilera era o responsável pelas informações divulgadas nesta seção, ainda que ele apareça identificado apenas duas vezes.

<sup>6</sup> Ver a página sobre Ricardo García no portal eletrônico Memoria Chilena: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95381.html>>. Acesso em: 23 mar. 2015.



únicas edições da coluna “En onda comenta: Ricardo García”, os temas abordados foram: a insuficiente difusão da música de inspiração folclórica na mídia (n. 48); o musical *Jesucristo Superstar* (n. 49); o filme *El Padrino* (n. 50); os festivais de Benidorm, de la Patagonia e de la Nieve (n. 51), o X Festival da Juventude, realizado em Berlim (n. 52); e o *rock* enquanto “linguagem musical universal” da juventude (n. 53). Interessa-nos examinar o primeiro destes textos, que critica a ausência de “música nossa” – noção que associa ao movimento da NCCh e ao repertório de raiz folclórica mais tradicional – na programação radial e televisiva, o que seria consequência da “falta de uma política cultural definida dentro da qual se enquadrem estas manifestações da música popular”. García acusa os dirigentes políticos de meramente utilizarem os artistas comprometidos com o processo de transformações, quando o correto seria “não só utilizar, senão, fundamentalmente, organizar. De outro modo a canção popular estará na defensiva”. Na sequência, critica a “ausência [...] de uma política definida com respeito aos meios de comunicação” (GARCÍA, 03/07/1973:39), referindo-se implicitamente ao não-cumprimento do decreto que exigia que a partir de janeiro de 1971 ao menos 15% da programação diária das rádios fosse reservada à música folclórica. Esta bandeira já vinha sendo levantada pelo autor desde antes da chegada da UP ao poder, destacando-se as mesas redondas do já citado Primer Festival de la Nueva Canción Chilena – organizado por ele em 1969.

A análise das matérias sobre música publicadas em *Onda* dentro e fora de seções específicas aponta para uma tendência a mesclar cada vez mais, em suas páginas, os diferentes estilos em voga dentro e fora do país, distanciando-se da visão maniqueísta predominante nos discursos da esquerda, ainda que seja possível reconhecer a preferência pelo repertório de inspiração folclórica e pelo *rock* de fusão. A ênfase crescente nos *hits* – perceptível na mudança de “Discos” para “Ranquin” – expressava a intenção de disputar espaço com revistas como *Ritmo*, ao passo que a presença frequente da canção engajada colaborava para difundir o gênero para um público juvenil mais amplo. Daí o emprego de estratégias como a representação de músicos da como ídolos – especialmente visível no caso de Tito Fernández – ou a inclusão de algumas de suas letras e cifras ao lado de êxitos comerciais em “Onda en guitarra”. Conforme destaca o portal Memoria Chilena, da Biblioteca Nacional do Chile, o *jingle* utilizado para promover a revista, “curiosa peça que no gênero *rock* interpretada pelos Ameríndios, um conjunto de raiz folclórica latino-americana vinculado ao movimento da Nova Canção Chilena e um dos mais comprometidos com o



projeto da Unidade Popular”, exemplifica esta tática de aproximação do discurso social e político em relação à juventude, constituindo-se no “melhor reflexo da mescla de estímulos que viveram os jovens sob o governo de Salvador Allende”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97228.html>. Acesso em: 6 fev. 2015.



## REFERÊNCIAS

AGUILERA, Pablo. Algo sobre discos. *Onda*, n. 1, 17 set. 1971, p. 11.

\_\_\_\_\_. Algo sobre discos. *Onda*, n. 2, 01 out. 1971, p. 3.

\_\_\_\_\_. Algo sobre discos. *Onda*, n. 6, 26 nov. 1971, p.3.

\_\_\_\_\_. Algo sobre discos. *Onda*, n. 9, 7 jan. 1972, p. 3.

[AGUILERA, Pablo]. Discos. *Onda*, n. 28, 29 set. 1972, p. 14.

\_\_\_\_\_. Discos. *Onda*, n. 38, 16 fev. 1973, p. 14.

\_\_\_\_\_. Discos. *Onda*, n. 29, 13 out. 1972, p. 14.

ALBORNOZ, César. La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. PINTO VALLEJOS, Julio (coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005, p. 147-176.

\_\_\_\_\_. La experiencia televisiva en el tiempo de la Unidad Popular. *La caldera del diablo*. In: PINTO VALLEJOS, Julio (ed.). *Fiesta y drama: Nuevas historias de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2014, p. 143-172.

ARANTES, Mariana. *Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-70)*.

Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, UNESP, Franca, 2009.

GARCÍA, Ricardo. En onda comenta: Ricardo García. *Onda*, n. 48, 3 jul. 1973, p. 39.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009.

MATTELART, Michèle. El conformismo revoltoso de la canción popular. *CEREN*, n. 5, set. 1970, p. 200-207.

PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. Fragmentos del coordinador de escritores, *La revolución chilena...*, *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11 – 12 de septiembre, p. 83.

SUBERCASEAUX, Bernardo. El estado como agente editorial. In: BAÑO, Rodrigo (ed.). *La Unidad Popular treinta años después*. Santiago: LOM, 2003, p.269-287