

A invenção de uma “latinidade” brasileira pelo Bachatanejo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música popular

Fernando Llanos
EMAC/UFG
fernandollanos@ufg.br

Resumo. As reflexões sobre o subgênero do Sertanejo batizado como Bachatanejo permitem elucidar as operações políticas e ideológicas da Indústria Cultural na Música. Analisam-se também os sentidos do termo “latino” e as suas diversas nuances de pertença a uma comunidade imaginada, a da Música latino-americana.

Palavras-chave. Bachata, Sertanejo, Bachatanejo, Indústria Cultural, Latino

The Invention of a Brazilian “Latino” by Bachatanejo Genre

Abstract. The reflections on the sub-genre of Sertanejo baptized as Bachatanejo allow us to elucidate the political and ideological operations of the Cultural Industry in Music. We also analyze the meaning of the term “Latino” and its various nuances of belonging to an imagined community, that of Latin American music.

Keywords. Bachata, Sertanejo, Bachatanejo, Cultural Industry, Latino

Introdução

Quando de música se trata, os usos do termo “*latino*” no Brasil são muito peculiares e não necessariamente são o correlato semântico do uso que países hispanofalantes da região fazem dele. Enquanto aqui pode referir-se a uma mistura de arquétipos musicais que juntam Cumbia, tango e salsa produzindo uma espécie de quintessência do “*latino*”, o mesmo termo se complexifica em países como Peru, Equador, Colômbia, México, Chile ou Argentina, por mencionar alguns. Nestes, o ser “*latino*” passa desde compartilhar memórias musicais comuns, até mesmo invocar uma espécie de identidade cultural global que faz contraponto aos referentes ocidentais europeus ou anglo-saxônicos. O que chama a nossa atenção é o histórico não pertencimento da música brasileira a essa comunidade imaginada (e que a entrega anual dos *Latin Grammy* nos lembra quando reforça premiações distintas para o Brasil e os países “*latinos*”). Não obstante, desde menos de uma década atrás se percebem sinais de uma “latinidade” massiva que já influencia a produção musical do gênero mais rentável no momento: o Sertanejo (BOECHAT, 2021; JÁUREGUI, 2019; A LATINIDADE, 2019; BRÊDA, 2019). Como, então, tentar explicar os ecos do bolero que forjou a Bachata na República Dominicana e chegou ao Bachatanejo (fusão da Bachata com o Sertanejo)

brasileiro? De que forma os representantes desses gêneros se valem do termo “latino”? E o que representa essa “latinização” na música brasileira? A presente comunicação busca aprofundar tais questionamentos e convidar para uma reflexão sobre as identidades culturais locais tensionadas desde a lógica Indústria Cultural na Música.

Bongô e güira na música popular brasileira?

Existe um trajeto a ser percorrido entre a canção “Jejum de amor” (2011, da dupla Fred & Gustavo) e a empreitada “latina” que o cantor Gustavo Lima encampou em 2018 no disco “O embaixador”. A questão configura-se em mais uma estratégia da lógica expansionista do segmento musical do Sertanejo, porém não se limita apenas a isto. Ela modificou uma formação instrumental na paisagem discográfica brasileira introduzindo dois instrumentos “estrangeiros” e executando-os a partir de um idiomatismo também importado: o da Bachata dominicana¹. Vale lembrar que para o Sertanejo –entendida como uma prática musical pós reivindicações folcloristas oriundas do seu outrora *ethos* Caipira– as influências forâneas não são uma novidade: países como México (por intermédio das rancheiras e boleros) e Paraguai (por intermédio da guarânia) já influenciaram muito na sua estética e linguagem composicional (ALONSO, 2015, p. 69-71). O que chama a nossa atenção é que esse movimento de tradução musical direta parece ter se desenvolvido sem muitas preocupações identitárias ou reivindicações a respeito das suas raízes forâneas. É possível, então, afirmar que estamos chegando a um ponto de percepção do fenômeno musical em que um tema criado no estilo Bachatanejo possa ter duas recepções na sua escuta: a brasileira e a “latina”²? Neste ponto, convém então descrever brevemente a Bachata para depois tentarmos uma reflexão que elucide as questões levantadas.

A Bachata: características e contextos sociais

A Bachata é um descendente do bolero cubano, um gênero que nasceu no final do século XIX e se espalhou por toda a América Latina nas décadas seguintes. Os boleristas da região fizeram deste gênero a música de dança romântica mais popular da América Latina nos

¹ O bongô e a güira estão presentes no estilo da música dominicana, algo que não aconteceu com o *cajón* peruano (que chegou ao Brasil pela via do flamenco espanhol). Neste último caso, o idiofone de madeira foi organologicamente modificado e reapropriado para outra sonoridade bastante diferente da original (a peruana).

² A modo de auto-etnografia, posso afirmar que como peruano que mora no Brasil desde 2006, resulta impressionante –um choque cultural, na realidade– a mudança de referentes no espectro radiofônico brasileiro, com estruturas rítmicas que até então não existiam e que, no meu caso e no de qualquer outro migrante de país de fala hispânica da região, chega praticamente com uma defasagem de mais ou menos 30 anos, considerando que conhecemos a Bachata ao longo da década de 1990 e primeiros anos do 2000. Dito de outra forma, o ritmo que hoje (2022) influencia o mais comercial dos gêneros musicais brasileiros já foi a trilha musical ocasional da minha adolescência e juventude.

anos que antecederam o nascimento da Bachata (PACINI HERNANDEZ, 1995, p. 6). Esta última herdou vários elementos do bolero tradicional:

- A instrumentação de grupos ou trios menores,
- A centralidade do violão e o dedilhado (que posteriormente passou para a guitarra ou violão eletroacústico ou amplificado)
- Os temas românticos do amor realizado e do amor perdido (principalmente, pois as desgraças humanas despertavam maior empatia entre o público bachatero).

Tal como o bolero, a Bachata tornar-se-ia em breve em um produto cultural das massas, transmitido através da rádio, das *juke box* (vitrolas automáticas) e das vozes dos cantores que atuavam ao vivo em pequenos locais. No seu início, este estilo de música foi chamado “música de violão”, “bolero campesino” e “bolero de violão” (PACINI HERNANDEZ, 1995, p. 11). A sua crescente popularidade nos bairros de classe trabalhadora urbana lhe rendeu também o apelido de “música de guarda”, porque era normalmente tocada nos cabarés e bordéis frequentados pelos guardas (militares de baixa patente). Mais tarde, na década de 1980, com mais aceitação social e comercial, passou a ser chamada de “música de *amargue*” (que praticamente podemos relacioná-lo para o mesmo sentido do termo “sofrência”).

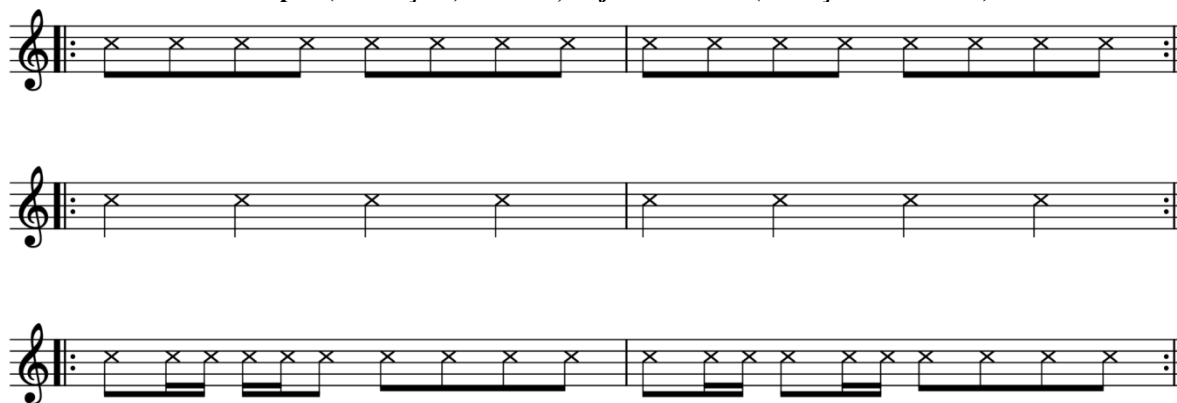
A formação atual da Bachata (com exceções) costuma ser a seguinte: o requinto (violão primeiro dos floreios, quase sempre com um capotraste na quinta casa para garantir a região aguda no braço do instrumento), a segunda (o violão segundo de acompanhamento rítmico), o baixo, a güira de metal ou reco-reco de cabaça (antigamente eram as *maracas* nesta função) e o bongô. Sobre os violões, eles costumam ser ou de cordas de aço ou de nylon, porém quase sempre amplificados. Também foi introduzida a *tambora* (espécie de alfaia com o couro bastante mais tensionado) que se toca com ela deitada e de um lado uma baqueta e do outro lado a mão.

Alguns músicos e temas resultam fundamentais para pensar em um *continuum* cronológico para esse gênero. Podemos pensar em Ramón Cordero em “*Si no la tengo a ella*” (Se eu não tenho ela) e Eladio Romero Santos com “*A los 15 o 20 tragos*” (aos 15 ou 20 goles) como uma espécie de proto-Bachata, que depois acelera o andamento e preserva a poética do amor não correspondido (álibi principal do *amargue* ou *sofrência*) como revelam os títulos das seguintes canções: “*Ceniza fría*” (Cinza fria, de Luis Vargas), “*Traicionera*”

(Traíçoira, de Luis Segura), “*Ya llegó tu hembra*” (Já chegou a tua fêmea, Aridia Ventura), “*Voy pá'llá*” (Vou pra lá, Anthony Santos) ou “*Que vuelva*” (Que volte, de Raulín Rodríguez).

Uma escuta atenta destes cinco temas nos localiza naquilo que podemos considerar o coração da “fórmula bachatera”: o da formação instrumental com a guitarra de acompanhamento e a do floreio, o bongô e a güira; e o da linguagem rítmica dos três tempos, o *derecho*, *majao* e *mambo*. Posteriormente este estilo iria se internacionalizar –e sofrer transformações– com a “Bachata rosa” de Juan Luis Guerra (o mesmo *cantautor* que Fagner iria traduzir e cantar o seu “Borbulhas de Amor”) na década de 1990 e, posteriormente, com o grupo Aventura na primeira década do ano 2000, integrado por descendentes de imigrantes dominicanos em Nova York, portanto, uma Bachata surgida na diáspora.

Figura 1 – Padrão rítmico aproximado (semínima 100 bpm aprox.) baseado na marcação da güira, para os tempos (marcações) *derecho*, *majao* e *mambo* (começando de cima)



Fonte: o próprio autor.

Construindo a latinidade global brasileira

Não pretendemos analisar exaustivamente cada dupla ou –mais recentemente– solista do gênero sertanejo que se vale da incorporação –transplante?– de aspectos da “fórmula bachatera”. A reflexão que ensejamos é para compreender as operações de uma latinidade global que, a partir de agora, põe a música popular brasileira no mesmo patamar do *star system*³ (AUMONT, MARIE, 2003, p. 278) “*latino*” dos demais países da região, sejam bachateros, reggaetoneros ou muitos outros afins. Uma das possíveis respostas pode estar no

³ Fala-se em *star system* quando se explica o sistema ou organização industrial do cinema norte americano desde o fim da década de 1910 (nomeadamente Hollywood), na qual enquanto lógica econômica manifestava-se junto a uma lógica simbólica: a da “estrela” (*star*) ou atração principal, supostamente irresistível e análoga a determinado valor de troca (na prática o/a protagonista de um filme). O uso deste termo na área de Música resulta muito pertinente, pois parte-se do mesmo princípio: a estrela solista (consequentemente, o *star system* de determinado gênero musical representa o “grupo de estrelas” comercialmente mais bem sucedidas).

forte histórico discursivo (e, portanto ideológico) do termo “América Latina” para referir-nos a essa colcha de retalhos musical que, a diferença a região anglo-saxônica do continente, nunca foi econômica em suas manifestações expressivas e cujas fronteiras nacionais nunca foram totalmente rígidas toda vez que de circulação musical se refere. Da mesma forma que um nome só pode totalizar um referente geopolítico musical (ex.: a música latina), é nessa América Latina que o nome de um gênero apenas também pode ser transnacional e assombrosamente fluido e reapropriado (ex.: a Cumbia, de Colômbia para o mundo).

Do surgimento de reivindicações que proclamaram independência da colônia espanhola, passando pela criação dos Estados-nação imbuída de romantismo nacionalista, e chegando à busca das próprias “origens” musicais desde o folclore, só seria a partir de 1930 em diante que as *intelligentzias* dos jovens países da região buscariam conjuntamente compreender o fenômeno de uma constante transcultural que denominariam o “latino-america” e reivindicariam as suas matrizes culturais afrodescendentes e indígenas (PALOMINO, 2020, p. 3-14). Desta forma, pode se pensar que a latinidade veio se forjar paulatinamente em diversos sentidos: como símbolo de um passado com elementos histórico-sociais comuns (países berços de altas culturas, de povos originários, violentados pelo comércio escravocrata e posteriormente independizados); como tentativa de compreender um estado da arte *latino-america* desde as suas particularidades históricas (uma condição de dualidade, que diz respeito a –por exemplo– uma música peruana e, por conseguinte também latino-americana); como modelo explicativo para si mesmo (afinal, é um território profundamente miscigenado, mas que herdou paradigmas culturais não ocidentais).

No caso que trazemos, a construção de sentidos mais recente para a “latinidade” pode ser analisada a partir do conceito de Indústria Cultural, pois a própria invenção do Bachatanejo é resultado da transposição de mecanismos produtivos capitalistas para o cenário profissional das práticas musicais, fazendo da própria Bachata dominicana (símbolo de uma identidade cultural e, portanto, elemento de particularidade e individualidade) nada mais do que “mercadorias padronizadas que podem ser trocadas e que cobram seus dividendos na consolidação da sua individualidade danificada” (ZUIN, 2001). O que de mal teria compartilhar descontextualizadamente práticas musicais antigamente dissímeis e agora sistematicamente compatíveis? Existe, de fato, um diálogo ou uma troca ou uma comunicação intercultural no Bachatanejo? Qual seria, afinal, o problema da superposição cultural de duas identidades (a brasileira e a dominicana) postas a serviço de uma terceira identidade transnacional como a “latina”? Acredita-se que esse subgênero do Sertanejo possa representar

uma tentativa real de pertencimento do Brasil a essa comunidade imaginada⁴? O que está em jogo, então, nessa operação?

Levantando algumas contradições a modo de conclusão

O Bachatanejo revela a face mais pragmática e utilitarista sobre ambas as linguagens que o compõem: não é brasileiro nem dominicano (embora o uso do gentílico também seja bastante criticável na música, pela subjetividade implícita nele⁵). No caso do modelo historiográfico de um continuum entre o caipira e o sertanejo, este subgênero resulta em uma nova negação na linha daquela que o divorciou da prática musical ambientada em contextos rurais: reforçam-se as formações instrumentais e as gramáticas composicionais que lhe valeram a modernização do estilo e acrescenta-se o elemento estrangeiro para torná-lo cosmopolita –*ergo*, menos caipira–. Na prática, perpetua-se assim a dialética campo–cidade sobre a qual o entendimento desta prática musical depende (DENT, 2009, p. 145-147).

Por outro lado, existe uma via de dois sentidos na internacionalização de um gênero até então restrito ao Brasil: o Bachatanejo permitiria a tão almejada circulação do Sertanejo em mercados nunca antes explorados pela barreira cultural (idioma) ⁶ e ainda por meio da dinâmica dos solistas colaborando entre si (BARGUEÑO, 2021), conhecido pelo termo em inglês como *featuring*, ou seja, uma modalidade de empréstimo mútuo para fins particulares (a gravação de um *single*, por exemplo), algo que por si só não representa indícios de uma parceria criativa em termos musicais e é mais uma estratégia da parceria simbólico–financeira em que dois sócios compartilham os riscos de um mesmo investimento. Aqui vale também ressaltar os processos de divisão de trabalho (por exemplo: a produção musical, o selo ou gravadora, a produção executiva –responsável por lidar com o patrocínio–, a área de marketing e publicidade, as equipes técnicas, a banda e –finalmente– a figura solista) em relação aos meios de produção.

⁴ À qual o Brasil não é o único país “fora do eixo” que cria uma latinidade *ad hoc*: a cantora espanhola Rosalía e as suas contemporâneas também buscam ser “latinas” via Bachatas e reggaetons *ad hoc*. O curioso é que, nas redes sociais, à cantora espanhola recaiu a acusação de “apropriação cultural” por ter interpretado um tema ao estilo dominicano da Bachata moderna, junto com o cantor canadense de alias The Weeknd. A comunidade imaginada, “latina” se sentiu vulnerada? Cf.: ROSALÍA LANZÓ un nuevo tema con The Weeknd y la acusaron de “apropiación cultural”. La Nación [on line]. Espectáculos. 18 nov. 2021. Disponível em <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/rosalia-lanzo-un-nuevo-tema-con-the-weeknd-y-la-acusaron-de-apropiacion-cultural-nid18112021/>. Acesso em 27 abr. 2022.

⁵ Pois o seu caráter relativo enquanto categoria de análise consiste em tentar dar conta da pergunta “o quê é ser brasileiro ou dominicano na Música?”, algo que de fato tem mais de uma possível resposta.

⁶ E aqui reforço que não vejo outros motivos, pois, a julgar pela sanfona –instrumento arquetípico que está presente até os dias de hoje– o Sertanejo é um gênero com várias coincidências em outros países (tais como a Música Norteña mexicana ou até mesmo os Vallenatos românticos colombianos, por citar alguns).

Tentar compreender o Bachatanejo a partir de gostos musicais ou do seu sucesso massivo restringe muito a sua complexidade (complexo no sentido de colocar em jogo vários fatores políticos, sociais e culturais): ele é fruto de uma pesquisa com fins mercadológicos e como tal transparece o cuidado que teve –meticuloso, por sinal, pois envolve muitíssimo dinheiro– para realizar esta espécie de “enxerto cultural”⁷ que insere um fragmento vivo (a Bachata) em outro (o Sertanejo) para que neste último se desenvolva como no lugar de onde saiu (República Dominicana).

E quais seriam os impactos e recepções possíveis do Bachatanejo no *star system* “latino” da Bachata ou mesmo no cenário geral da categoria de música latina? O termo desse subgênero pressupõe uma hierarquia: na estrutura composicional se trata de um estilo de Sertanejo “abachatado” (pós–forró eletrônico, pós–arrocha e pós–brega) e não o contrário. Aos ouvidos de outras “latinidades” regionais trata–se de uma (quase) bachata em português, onde o termo Sertanejo nem assoma (e quando o faz é, precisamente, para anunciar o resultado dos *Latin Grammy*). De outro lado, se bem a presente reflexão não pretende realizar uma análise exaustiva dos textos nas canções do repertório do Bachatanejo, percebe–se nos hits do seu maior representante, o cantor Gustavo Lima, que a inserção da língua espanhola não tem grande presença além de algumas frases de efeito que reforcem o “espírito latino” do tema, ou *featurings* com outros artistas⁸.

Dito isto, parece que Bachatanejo não apenas se limita a ser um “enxerto cultural” como também decidiu operar uma latinidade *prêt-à-porter* sob o signo do exotismo, a mesma operação que o tango fez do ator Rodolfo Valentino nos Estados Unidos das primeiras décadas dos séc. XX ao construir o arquétipo midiático do *latin lover* (MONTALDO, 2016, p. 26). Trocando em miúdos: o caráter “latino” do Bachatanejo não partilha a mesma semântica que o sentido dado ao termo, por exemplo, pelos migrantes ou descendentes de dominicanos em Estados Unidos. Tampouco é “latino” no mesmo sentido em que o *star system* “latino” se reconhece no cenário global da Música. Pensemos nas seguintes camadas de pertença: o que representa a Bachata para os dominicanos da República Dominicana? E para a diáspora dominicana no mundo, ou nos países anglosaxões? Abrindo mais o grupo de pertencimento

⁷ Aqui pode evocar-se uma das acepções de cultura, etimologicamente oriunda do latim “*colere*” que significa cultivar, a ainda fazer uma analogia entre a Indústria Cultural na Música Sertaneja e os usos políticos que a Agroindústria faz dele (a partir do consagrado conceito de *soft power* cunhado por Joseph Nye), mas nesta ocasião ficará apenas como nota de rodapé.

⁸ Como as colaborações deste, cantando ora em espanhol, ora em português com o colombiano Camilo, a porto-riquenha Kany García, o duo cubano Gente de Zona, o norte-americano de origem dominicana Prince Royce, por citar alguns.

para a *Latinoamérica* enquanto comunidade imaginada, o que representa a Bachata para os “latinos” da “nossa” região? E para a diáspora “latina” no mundo?

A Indústria Cultural na Música, que age pela lógica maquínica de alienação da individualidade (homogeneização), vem fazendo da Bachata um campo global de tensões e disputas identitárias intermediadas pelo capital, que parece atualizar de alguma forma o clássico postulado do Tajfel na teoria da identidade social do “Nós e Eles” (*Us & Them*)⁹: para “Nós” (brasileiros) ela é uma *commodity* da versão customizada da mesma Indústria Cultural que opera no cenário “latino” hispanofalante; para “Eles” (os “latinos” hispanofalantes) é uma trama complexa que vá de servir de marcador da diferença (como o distintivo entre ser “latino” e ser “gringo” anglo-saxônico, por exemplo) até a identidade cultural oriunda de uma sociedade em particular (a sociedade dominicana local e diaspórica). Resta saber se os frutos do Bachatanejo resultarão em um intercâmbio cultural (mesmo que veiculado sob a lógica da Indústria Cultural na Música) ou mais uma moda “latina” no Brasil¹⁰.

Referências

A LATINIDADE sertaneja. *Correio Braziliense* [on line] Brasília, 10 set. 2019. Diversão e arte. Disponível em https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/09/10/interna_diversao_arte,781663/a-latinidade-sertaneja.shtml. Acesso em: 21 jul. 2022.

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto – Música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2006.

BARGUEÑO, Miguel Ángel. Como a pandemia, a televisão e o Spotify ‘mataram’ os grupos musicais. *El País* [on line]. Cultura. Madri 17 abr. 2021. Disponível em <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-04-17/como-a-pandemia-a-televisao-e-o-spotify-mataram-os-grupos-musicais.html>. Acesso em 30 mai. 2022.

BOECHAT, Breno Bastos. *O Spotify como ferramenta de popularização do consumo e da produção da música sertaneja latinizada no Brasil no ano de 2018*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Redes e Tecnologias). Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona do Porto. Porto: [s.n.], 2021. 60 fls. Disponível em <https://recil.ensinulusofona.pt/jspui/bitstream/10437/12261/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Breno%20Boechat.pdf>. Acesso em 10 mar. 2022.

⁹ Cf.: TAJFEL, H. The Achievement of Inter-Group Differentiation. In H. Tajfel (Ed.), *Differentiation Between Social Groups*. London: Academic Press, 1978, pp. 77–100.

¹⁰ Neste ponto devo expressar a minha adesão ao pessimismo adorniano: não será um subgênero musical que construirá pontes latino-americanistas entre o Brasil e seus pares da região.

BRÊDA, Lucas. Como a Bachata se infiltrou no sertanejo com bongôs, bordões e 'guitarras'. *Folha de São Paulo* [on line]. São Paulo, 27 nov. 2019. Ilustrada. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/como-a-Bachata-se-infiltrou-no-sertanejo-com-bongos-bordoes-e-guitarras.shtml> . Acesso em: 21 jul. 2022.

DENT, Alexander. *River of tears: Country music, memory, and modernity in Brazil*. North Carolina: Duke University Press, 2009.

JÁUREGUI, Carlos. Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro. *Revista Rádio-Leituras*, Mariana-MG, v. 10, n. 02, pp. 69–90, jul./dez. 2019.

MONTALDO, Graciela. Tango: la ficción y la Argentina portátil. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, v. 4, n. 7, p. 13–32, 2016.

PACINI HERNANDEZ, Deborah. *Bachata: A social history of Dominican popular music*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

PALOMINO, Pablo. *The Invention of Latin American Music*. New York: Oxford University Press, 2020.

ZUIN, Antônio Álvaro Soares. Sobre a atualidade do conceito de Indústria Cultural. *Cadernos CEDES* [online]. 2001, v. 21, n. 54, pp. 9–18. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-32622001000200002> . Acesso em: 30 mai. 2022.