

## Alegoria de fronteira, prática política e canções em portunhol

### Border allegory, political practice and songs in *Portuñol*

Helyna Dewes<sup>1</sup>

Ada Cristina Machado Silveira<sup>2</sup>

**Resumo:** O texto registra o propósito de compreender as relações entre mídias e sentimento de pertença supracional na região platina, com enfoque no desempenho do sistema sul-brasileiro. A música da fronteira Brasil-Uruguai expressa em portunhol manifesta certa inadequação ou incômodo no que se refere à identidade e pertencimento cultural. A proximidade fronteira, compartilhada entre brasileiros e uruguaios, permite a percepção de uma realidade transnacional, engendrada em conflitos sociais, políticos e econômicos, que são parte da constituição das fronteiras nacionais, mas que não estão contemplados nos complexos efeitos de sentido amparados por estruturas de significação situadas nos Estados nacionais e que com eles podem litigar.

**Palavras-chave:** Canções; Portunhol; Fronteira; Alegoria.

**Abstract:** The text aims to comprehend the relationships between media and supra-national belonging sentiment in the Platina region, with a focus on the performance of the Southern Brazilian system. The music of the Brazil-Uruguay border expressed in *Portuñol* manifests a certain inadequacy or discomfort regarding identity and cultural belonging. The border proximity shared between Brazilians and Uruguayans allows the perception of a transnational reality, engendered in social, political, and economic conflicts that are part of the constitution of national borders, but are not encompassed in the complex semantic effects supported by structures of meaning situated within the national States and which may conflict with them.

**Keywords:** Songs; *Portuñol*; Border; Allegory.

### Introdução

O presente texto analisa o processo de produção de efeitos de sentido da música da fronteira Brasil-Uruguai expressa em portunhol. Parte-se do entendimento de que as canções em portunhol dão a perceber certa inadequação ou incômodo no que se refere à identidade e pertencimento cultural. A proximidade fronteira, compartilhada entre brasileiros e uruguaios permite uma realidade transnacional, engendrada em conflitos sociais, políticos e econômicos, que são parte da constituição daquela fronteira, mas que não estão contemplados nos complexos efeitos de sentido amparados por estruturas de significação situadas nos Estados nacionais e que com eles podem litigar.

A investigação busca compreender as relações entre mídias e sentimento de pertença supracional na região platina, com enfoque ao desempenho do sistema sul-brasileiro. Resultados de pesquisa anteriores sugerem duas grandes perspectivas de investigação no tema

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Brasil. E-mail: [helyna.dewes@gmail.com](mailto:helyna.dewes@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6843-5890>

<sup>2</sup> Doutora em Jornalismo pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Espanha. Professora Titular da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Brasil. E-mail: [ada.silveira@ufsm.br](mailto:ada.silveira@ufsm.br)

mídia, audiovisual e sentimento de pertença: a. A arena descentrada do gauchismo e b. A fratura da intimidade, reconhecidas como presididas por estruturas dominantes, residuais e emergentes (SILVEIRA, 2017). O presente texto busca desenvolver a segunda perspectiva na produção sonora a partir da expressão “alegoria de fronteira”.

Antecipamos que, ademais desta introdução, o texto está estruturado em cinco seções, finalizando com as considerações finais. Inicialmente detalhamos elementos básicos do que entendemos ser a relação de proximidade de Brasil e Uruguai. *Falares da fronteira* é a seção que esclarece de que portunhol estamos falando, dado que muitas vezes o termo “portunhol” é utilizado para referir a prática desavisada do idioma espanhol pelos brasileiros e, portanto, padece de preconceito linguístico. A seção intitulada *Bases para analisar a produção simbólica da fronteira* busca discorrer sobre a hipotética prática cultural de compreender elementos e ligações, numa geração ou período. Na seção analítica *Tema, cronotopo e língua em Calavera* apresentamos um exercício de um *corpus* exemplar, detido numa letra do cancionero em portunhol com suporte das categorias bakhtinianas. Já a seção intitulada *Descobrendo uma alegoria de fronteira* buscamos assinalar aspectos que permitem construir a noção alegórica de uma percepção negociada e presente nas estruturas de sentimento organizadas em torno à pertença (trans) nacional de brasileiros e uruguaios de fronteira.

## 2 A relação de proximidade de Brasil e Uruguai

Uma das características relevantes da fronteira entre Brasil e Uruguai é a fluidez com que pessoas e mercadorias transitam de um lado a outro. Corresponde aos postos aduaneiros realizar o controle oficial de entrada e saída de pessoas e produtos somente em situações específicas. Ademais, a conurbação formada entre as cidades-gêmeas de Santana do Livramento, do lado brasileiro, e Rivera, pelo lado uruguaio, as trocas comerciais, o compartilhamento de sociabilidades, de vivências e de uma língua comum, como é possível observar na oralidade e na produção cultural dessa região, contribuem para a singularidade do lugar. A porosidade dos limites físicos gera um espaço transfronteiriço e está intimamente relacionada ao histórico e beligerante processo de estabilização e demarcação oficial da fronteira, resultando na presença de intercâmbios culturais que se perpetuaram ao longo do tempo.

Nossa observação debruça-se sobre o portunhol utilizado nas canções provenientes do espaço compartilhado entre Brasil e Uruguai, no encontro formado por Santana do Livramento-

Rivera, reconstituído em uma construção verbo-musical de características mercadológicas e sensíveis, produzidas nos processos midiáticos em suas distintas instâncias. Nesse sentido, o portunhol representa a materialização da oralidade dos sujeitos transfronteiriços, mas também, é um dos componentes simbólicos da cultura transfronteiriça.

Investigado enquanto idioma, dialeto ou variedade linguística, o portunhol, além de identificar culturalmente a região, revela a forma de comunicação daqueles que não foram escolarizados ou tampouco possuem o domínio das línguas oficiais dessas nações. É, portanto, a primeira língua, aprendida em casa, mas também presente nas ruas, no comércio, nas relações informais, além de circular nos produtos simbólicos oriundos dessa cultura.

Ao abordar o campo da música, precisamos recordar que a produção fonográfica e a produção cultural no Brasil, bem como seus maiores mercados, concentram-se no eixo Rio-São Paulo. Conseqüentemente, há uma grande influência dessas capitais não apenas no âmbito comercial, como também no cultural, determinando os elementos simbólicos que compõem a ideia de uma cultura nacional brasileira. Essa ideia de brasilidade transborda-se para além dos limites nacionais através do acesso a meios de comunicação brasileiros, principalmente para os países vizinhos, como o Uruguai.

Contudo, as manifestações culturais periféricas, afastadas dos grandes centros de decisão política e econômica, existem, articulam sujeitos e sentidos, possuem origem nas culturas populares e circulam, inicialmente, através das malhas comunicacionais locais presentes nesse espaço. No caso do sul brasileiro, especificamente da fronteira Brasil-Uruguai, observamos um mercado fonográfico constituído enquanto cadeia complexa da economia criativa, a qual também está passando por transformações, tanto na produção quanto na circulação e no consumo da música.

### **3 Falares da fronteira: de que portunhol estamos falando?**

Consideramos as canções em portunhol como atos criativos e responsivos dos sujeitos transfronteiriços a discursos que circulam na sociedade e na mídia e que, ao se utilizarem de uma oralidade específica, produzem efeitos de sentidos. Por isso, é necessário desmistificar a ideia de simples mistura de idiomas para conceituar o portunhol falado na divisa do Brasil com o Uruguai.

A mescla arbitrária entre português e espanhol é frequentemente explorada nas representações midiáticas como considera Celada (2002, p. 43) uma “língua imaginária”, cuja

força de representação, no Brasil, a torna o idioma original de paródias ou da oralidade de personagens chistosos de origem hispano-americana. No Uruguai, sua importância está intrinsecamente relacionada às sociedades instaladas no limite ao norte do país, sendo uma região que economicamente conhece precariedades. Por isso, o portunhol é objeto de inúmeros estudos desde a segunda metade do século XX, principalmente por pesquisadores uruguaios. No Brasil, as pesquisas ainda estão circunscritas a alguns poucos investigadores da área da linguística, o que revela a importância dessa forma de oralidade em cada lado da fronteira.

O portunhol tomado como língua dos sujeitos transfronteiriços deriva de uma complexa rede de contatos sócio-históricos e linguísticos desenvolvidos ao longo do tempo. As grandes navegações, os Tratados de Madrid (1759) e de Santo Ildefonso (1777), que deslocaram as linhas divisórias do território sul-americano, e os processos de independência da Argentina e do Uruguai (LIPSKI, 2004) resultaram na configuração atual das nações desse continente.

Entre Brasil e Uruguai, especificamente, a linha divisória definitiva foi estabelecida em 1851 e, a origem do portunhol ocorreria, de acordo com Brenda V. de López (1967) pelo contato e inserção mútua entre a língua portuguesa e o idioma castelhano. A ocupação dos territórios da banda oriental e as relações sociais que aí foram estabelecidas fazem surgir o *dialecto fronterizo*, como também é conhecido.

Outra designação que contempla a oralidade fronteiriça foi conceituada formalmente por Elizaicín, Barrios e Behares (1987) como *Dialectos Portugueses Del Uruguay* (DPU). Por não possuírem uma norma, os DPUs tornam-se formas desprestigiadas de oralidade, pois não há uma gramática que fixe suas estruturas (ELIZAICÍN, 1992). No mesmo sentido, observa-se o caráter informal do portunhol e a identificação de seus falantes com as classes mais baixas, dos não escolarizados, enquanto no bilinguismo encontram-se os falantes mais cultos (LIPSKI, 2004).

Assim, o idioma dos sujeitos transfronteiriços e de suas produções culturais, é materializado, nesse caso, nas letras das canções da fronteira, possibilitando a análise do uso e das condições de produção: “uma língua puramente oral, uma vez representada na escrita, abre possibilidades para que se construa um saber elaborado a seu respeito, pois a escrita constitui uma forma de apreensão da língua” (MOTA, 2012, p. 215). O portunhol, por não ser formalizado, encontra o preconceito linguístico, o qual decorre da confusão entre língua e gramática normativa: “Todo esse processo histórico de inversão dos fatos pode criar a impressão de que primeiro alguém escreve uma gramática, e só depois é que as pessoas passaram a falar a língua (BAGNO, 2015, p. 97). Entendemos que o cancionero em portunhol é uma realidade

sociolinguística de uma comunidade e sua expressão musical concorre para desacreditar atitudes discriminatórias que afetam os sujeitos transfronteiriços.

#### **4 Bases para analisar a produção simbólica da fronteira**

Através das canções em portunhol é possível observar a língua e a cultura produzindo efeitos de sentido. Por ora, nos deteremos aos aspectos simbólicos mais gerais relacionados à produção musical transfronteiriça, a partir das estruturas de sentimentos, buscando averiguar uma possível configuração semântica que remeta a uma alegoria do espaço e da cultura de fronteira.

A ordem social é vivida, reproduzida, comunicada e estudada através de um sistema de significações, ou seja, através da cultura. Para tanto, é necessário considerar o papel social da cultura como modo de vida, e os bens culturais como resultantes dos meios de produção, os quais acabam por materializar a complexidade das relações da sociedade. Desse modo, a cultura é inseparável do que é vivido, da produção material e da historicidade.

O conceito de estruturas de sentimento relaciona-se com as transformações pelas quais passam os processos culturais de determinada sociedade, em uma época específica (WILLIAMS, 1979). Podem ser compreendidas como tendências e não seriam depositárias do reconhecimento social coletivo, tendo em vista que estão no âmbito da experiência, do vivido, não estando ainda institucionalizadas. Assim, as estruturas correspondem a um conjunto simbólico de elementos da cultura presentes nos processos culturais, nas tradições e nas instituições, onde as relações internas são específicas e interligadas, em articulação e em conflito. Considerando que a experiência é sempre social, material e histórica, e está também em processo, Williams (1979, p. 134), explica que para compreender a estrutura de sentimento, deve-se considerar o conceito de “pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada”.

Dando continuidade à compreensão das estruturas de sentimento, Williams (1979) descreve que os sentidos dominantes são aqueles compartilhados pela maior parte dos indivíduos, que possibilitam a interpretação das experiências culturais em acordo com a concepção hegemônica vigente. São os sentidos de ser e estar no mundo presentes na ordem do normativo. Os sentidos residuais referem-se a composições socioculturais antigas que, embora não possam ser plenamente observadas, apresentam ainda uma dimensão ativa. Por último, os

sentidos emergentes representam uma oposição aos anteriores, isto é, são sentidos contestadores dos dominantes e residuais, pois possuem reinterpretações que trazem novos elementos ao processo cultural, em resposta aos efeitos do hegemônico. Ao examinarmos a presença dos sentidos dominantes, emergentes e residuais na produção musical da fronteira, podemos observar que as estruturas de sentimentos se revelam na possibilidade de uma elaboração alegórica dessa cultura.

Enquanto figura de linguagem, a alegoria consiste no uso de uma grande metáfora, ou de várias metáforas, que produzem um efeito de sentido maior do que a simples representação poderia denotar. Benjamin (1984) articula a concepção de alegoria como categoria estética e sistema metodológico, em relação com a representação da história moderna. A dialética da alegoria, em relação ao símbolo, consiste em poder apresentar uma gama de significações, as quais não são possíveis de identificar em outras formas. Enquanto o símbolo é estático e total, tendo seus sentidos ancorados à sua essência, a alegoria revela contradições, é vulnerável a alterações no decorrer do tempo e aproxima o sujeito à História natural, como uma sucessão de fatos, e não mais como um tempo mítico. Desse modo, dentro da alegoria encontram-se ambiguidades e sentidos antagônicos, que a tornam a forma que possibilita compreender o sujeito barroco, mas também o sujeito moderno.

Partindo da concepção benjaminiana de alegoria, Jameson (1986) argumenta que os textos literários produzidos nos países considerados como Terceiro Mundo, isto é, oriundos de colonização ou imperialismo, se revelam como alegorias nacionais. Desse modo, não haveria uma história individual ou uma jornada ficcional particular, mas sim, e sempre, uma narrativa alegórica que contempla os problemas dessas nações, sejam eles sociais, econômicos, culturais ou políticos. Por outro lado, na produção literária do Primeiro Mundo, as estruturas alegóricas não estariam ausentes, mas inconscientes. Ademais, os textos terceiro-mundistas não pertenceriam ao conjunto literário canônico. A convenção de um cânone direcionaria a leitura para os textos paradigmáticos, o que de certa forma, empobrece a diversidade da criação humana ao selecionar as produções merecedoras de leitura. Revelar-se-ia, através da seleção de obras canônicas, o temor de conhecer os textos culturais do Terceiro Mundo, pois eles mostrariam outras formas de viver a pobreza, que não aquela dos subúrbios norte-americanos, por exemplo. Conseqüentemente, produz-se um incômodo ou tensionamento entre texto, leitor ideal e leitor real. O leitor ideal, ao qual o texto se destina, não compartilha do mesmo interesse social do leitor real. Para que a leitura fosse adequada, o leitor real deveria aceitar a existência

e as realidades que ignora ou que prefere não conhecer, as quais estão contidas na referência ideal construída pelo autor da obra.

Porém, Jameson alerta ainda para os perigos dos termos “identidade cultural” e “identidade nacional”. A desintegração das identidades individuais proclamada pelo pós-estruturalismo dificilmente consegue ser substituída por uma unificação ideológica. É a partir da Modernidade que as culturas do Terceiro Mundo surgem e, por isso, não podem ser consideradas completamente autônomas, pois são oriundas dos processos de dominação colonialistas e da inserção do capitalismo em diferentes fases nessas regiões. Ao contrário da literatura do Primeiro Mundo, criada sob a cultura capitalista mais avançada e que traz como principal característica a separação entre público e privado, o libidinal e o social, os textos do terceiro-mundistas amalgamam individualidade e coletividade ao reunir narrativa privada e representação de conflito público, cultural e social.

Contra-pondo-se diretamente a Jameson, Aijaz Ahmad (1987) denuncia uma teorização da estética cognitiva, com relação à literatura do Terceiro Mundo. Juntamente, a oposição binária das categorias de Primeiro e Terceiro mundos reflete a supressão das diferentes nuances que caracterizam os autores desses dois universos e a generalização acarreta uma postura colonizadora. A inconsistência é de fundo empírico, uma vez que não haveria correspondência com a totalidade dos países pertencentes à classificação utilizada por Jameson.

As críticas levantadas ao desenvolvimento da noção de alegoria nacional são bastante pertinentes, pois apontam falhas conceituais na formulação da proposição. Contudo, acreditamos que é possível considerar algumas das observações sugeridas por Jameson, principalmente quanto à presença de uma história social em relação à história individual dos personagens nas produções literárias e culturais dos países em desenvolvimento, e quanto à sensação de inadequação ou o incômodo gerado pelas posições entre leitor real e leitor ideal.

À concepção por ora desenvolvida, somamos outro elemento à nossa base de mirada da produção simbólica, especificamente no caso da fronteira. O tensionamento originado pela promessa de liberdade, oriunda da Modernidade, e a ordem heterônoma, impingida a esse território desde a formação dos Estados-nação (SILVEIRA, 2003). O espaço transfronteiriço emerge desse ambiente, fruto de processos colonizadores de exploração, lugar de embates e subjugações, servindo ainda de tela para o desenho do limite entre duas nações e de seus marcos normatizadores.

A seguir, apresentamos uma breve análise do que acreditamos poder identificar como alegoria de fronteira na produção musical em portunhol, selecionada enquanto *corpus* exemplar.

## 5 Cronotopo, tema e língua em *Calavera*

Delimitamos, como principais categorias para a presente análise, os conceitos bakhtinianos de cronotopo, tema e língua. Para Johnson (2010, p. 84), o investigador interessado nas relações entre cultura e linguagem deveria abdicar das “tradições semiológicas predominantemente francesas e voltar a Bakhtin”. O apontamento do autor justifica-se, precisamente, pela produção e reprodução da linguagem como prática humana socializada, dependente dos falantes e geradora de disputas simbólicas através das palavras. Ao longo de sua trajetória, Bakhtin propõe uma filosofia da linguagem que privilegia a compreensão da criação ética e estética dos enunciados e dos discursos. Seu distanciamento do estruturalismo clássico revela-se na consagração do sujeito enquanto ser social, dialógico, criativo e responsável, que constitui seus enunciados somente e a partir da interação com enunciados de outros sujeitos (BAKHTIN, 2010).

Dentro dos enunciados podemos observar marcas como elementos fundantes da percepção humana, deixadas pelos sujeitos que os criaram. Inspirado pela matemática e pela teoria da relatividade, a relação tempo e espaço constitui-se como índice do diálogo entre a obra e mundo externo, sua época e lugar de criação e, internamente, da enunciação. Bakhtin, ao propor o conceito de cronotopo, busca compreender “a concepção de tempo que vigora” (AMORIM, 2014, p. 103), ou seja, a relação indissociável entre sujeito-tempo-espaço.

A partir da premissa de que todo signo é ideológico, sendo o seu sentido oriundo da interação social, Bakhtin desenvolve a compreensão sobre o tema dos discursos. Trata-se do “sentido da enunciação completa”, único, individual e “se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação” (BAKHTIN, 1981, p. 131). Juntamente, o tema conforma-se pelos elementos internos da enunciação, mas também pelos elementos não verbais, relacionando-se ao contexto externo concreto.

A evolução histórica das línguas ocorre por meio da comunicação verbal, concretamente realizada, não por um sistema de estrutura de normas abstratas e nem pela vontade particular do falante. A língua é, assim, viva. A escolha de palavras relega ao falante a opção por posições ideológicas, uma vez que todo signo é ideológico e carrega consigo valores e transformações

sociais. Ainda, a língua é um processo contínuo em evolução, responsável pela elaboração da consciência dos sujeitos.

Para o presente texto, selecionamos uma produção de Leonel Gomez, obtida através do encarte do seu álbum intitulado *Pago Lendário*, lançado em 2006<sup>3</sup>. Gomez é um sujeito fronteiriço, cantor e acordeonista, cujas obras musicais são representativas da fronteira Brasil-Uruguai. Para além do estilo musical que, em linhas gerais, se aproxima do nativista ou folclórico, ele utiliza do portunhol nas letras de suas composições, conforme transcrevemos mais adiante.

Consideramos que a letra integrante do *corpus* estudado pertence ao gênero discursivo canção, especificamente, canção popular massiva, tendo em vista os elementos estéticos (musicalidade, melodia, poesia, refrão), somados aos enunciados formulados em uma língua específica, produzindo sentidos. Além disso, as canções populares massivas dependem da veiculação através de artefatos ou plataformas midiáticas.

O gênero especificamente aqui identificado, remete-nos ao que encontramos na Península Ibérica, no período da Idade Média, as chamadas cantigas trovadorescas. Reunidas em livros conhecidos como cancioneiros, as obras dividiam-se entre as profanas – que podiam ser cantigas líricas, de amor ou de amigo, cantigas satíricas, de escárnio ou de maldizer – e as religiosas (MASSINI-CAGLIARI, 2015). Eram textos poéticos recitados com o acompanhamento de alguns instrumentos, como viola, harpa, alaúde ou flauta. Essas cantigas, embarcadas nas naus e caravelas, chegaram junto com os colonizadores portugueses e espanhóis, e foram as precursoras de outros gêneros discursivos e musicais que posteriormente se desenvolveram tanto na América espanhola como na portuguesa, como as *payadas*, as trovas e os repentes. Destacamos que, à época das cantigas trovadorescas, entre os séculos XII e XVI, a Península Ibérica passou por processos de definição de territórios, ocupações, formação de seus Estados nacionais o que, conseqüentemente, refletia-se na estabilização dos idiomas daquela região – o galaico-português, o português arcaico e o castelhano –, e que vieram a conformar as línguas oficiais do Novo Mundo.

A seguir, apresentamos o *corpus* exemplar e a análise a partir das categorias específicas de tema, cronotopo e língua:

---

<sup>3</sup> Leonel Gomez é natural de Santana do Livramento, no Rio Grande do Sul, fronteira com Rivera, no Uruguai. Apresenta-se como músico nativista, dentro da cena musical regional gaúcha, a partir de obras próprias. Também é arranjador e participa de festivais nativistas como intérprete. Possui nove CDs gravados, sendo o primeiro lançado em 1994 e intitulado *Alma de fronteira*.

**Calavera**

A adaga no rumo certo  
Donde pulsa o sangrador,  
Não há espaço pra dor  
E a sangria se apresenta  
No calor rubro que aqueça  
O grito do desaforo,  
Que a honra de um índio touro  
Na prateada se sustenta!

Calavera! Foi o grito,  
No ranchito de má fama,  
Dos pingos atados nas tramas  
Ficou uma baía lunanca,  
Com o poncho por riba d'anca  
Que muito serviu de abrigo  
Pra o maúla que foi ferido  
De morte, por arma branca!

Comércio de tava e truço  
Canha branca e china pobre  
A donde se jogam uns cobre  
Toreando a volta da sorte...  
Mas nunca se perde o norte  
Tampouco se facilita  
Pensando no que se grita,  
Pra não se topar com a morte!

Mas nunca se perde o norte  
Tampouco se facilita  
Pensando no que se grita,  
Pra não se topar com a morte!  
O corpo no chão de saibro  
E o baralho sobre a mesa...  
Foi a falta de destreza  
E o grito de desacato,

Que mataram o mulato  
Nesta carpeta frontera,  
Pois, todos são calavera,  
Mas nenhum carrega o fato!  
Depois chegaram os milicos  
E o pançudo comissário,  
Souberam por comentário  
E a história, nem que não queira

Se quedó por verdadeira  
Resumida ao chão batido  
- Que um maúla tinha morrido,  
Na adaga d'um calavera! –  
- Que um maúla tinha morrido,  
Na adaga d'um calavera (GOMEZ, 2020).

Observamos que, com relação à categoria tema, a letra de *Calavera* aborda a temática da morte. *Calavera* no gauchismo é um adjetivo utilizado para caracterizar uma pessoa como um mau elemento. Zeno e Rui Cardoso Nunes (1986, p. 80), no Dicionário de regionalismos do

Rio grande do Sul, definem calaveira ou calavera como um espanholismo, substantivo e adjetivo, referentes a “indivíduo velhaco, caloteiro, caborteiro, vagabundo, tonto, tratante”. A condição de espanholismo encontra amparo como adjetivo e substantivo masculino no *Gran Diccionario de la Lengua Española* (1995, p. 290): “*caja craneana (sin piel ni carne)*”; “*Persona viciosa y poco assentada*”; “*Libertino, vividor, jueguista, crápula*”.

Voltando à da canção, entendemos que ela pretende descrever a cena de um crime violento ocorrido em um bolicho, como popularmente são conhecidos os bares localizados na zona rural da campanha gaúcha. Durante um jogo de cartas, há uma desavença e um dos participantes, o mulato, é assassinado por seu opositor, após tê-lo chamado de calavera.

Ao analisar a categoria específica do cronotopo em *Calavera*, observa-se que a violência aludida pela realização de um assassinato é resultado da necessidade de manutenção da honradez masculina, valor exaltado na canção. A morte violenta é naturalizada, uma vez que não é apenas o opositor que causa o homicídio, mas sim o desaforo e a falta de destreza da vítima por não saber se defender ou revidar, elementos evidentes em “a falta de destreza e o grito de desacato”. O espaço onde se desenvolve o crime é “ranchito de má fama”, lugar de apostar a sorte, o dinheiro e, por que não, a vida. Onde há prostituição e bebida. Encontrado ainda em número expressivo no interior rural, os bolichos são os espaços da socialização nas horas de lazer dos homens que trabalham no campo na lida do gado. Tanto que, é possível deixar o cavalo próximo desse local, pois utiliza-se o animal para o trabalho e como meio de locomoção. Nota-se que o estabelecimento é um espaço simples, sem piso. A pobreza do lugar, com seu “chão de saibro”, coaduna-se com a dos seus frequentadores, porém contrasta com a melhor condição econômica do “pançudo comissário” de polícia, que deveria investigar o caso, mas prefere dar por resolvida a questão, a partir da narrativa dos que ali estavam. Ou seja, constatamos que a presença do Estado nesse lugar ermo, pobre e rural é insuficiente. Desse modo, o “desaforo” acaba por ser combatido pelos próprios homens, que defendem sua honra com as próprias mãos, pois a lei não alcança essa região.

A categoria específica de Língua, aplicada à canção *Calavera* permite constatar que a letra se encontra em sua maior parte em português, sendo algumas palavras do espanhol aplicadas às frases. Destacamos, além do título da música, o diminutivo formado pela terminação própria do espanhol “ito” em “ranchito” e o uso do verbo quedar, no sentido de permanecer, em “se quedó por verdadeira”. Notamos também o vocabulário típico da cultura gaúcha, como “china” e “maula”. Percebemos fortes marcas da coloquialidade da fala, como a supressão de plurais e a própria utilização do vocabulário gauchesco.

A problemática da língua pode ser tratada a partir das reflexões de Bagno (2015, p. 321) quando aponta que é necessário discernir entre “coloquial” e “informal”, “popular” e “informal”. Mas, especialmente, é necessário atentar para “regional” e “informal/coloquial” ou “oral” como termos que não são sinônimos e que estão presentes em processos de regulação social.

## 6 Descobrimo uma alegoria de fronteira

Ao sugerirmos a existência de uma alegoria de fronteira, reconsideramos, em primeiro lugar, a proximidade cultural compartilhada no espaço transfronteiriço, cuja realidade remete aos conflitos sociais, políticos e econômicos, embora não estejam contemplados nos complexos efeitos de sentido das culturas nacionais. Em segundo lugar, evidenciamos a sensação de inadequação ou incômodo que as produções musicais geram e somamo-nos, nesse aspecto, ao que sugere Jameson (1986), sobre as distintas posições entre leitor ideal, destinatário do texto, e leitor real, quem de fato o lê, ou, nesse caso, entre ouvinte ideal e ouvinte real, cujas posições não são coincidentes.

Dentre os sentidos que identificaremos como dominantes, residuais e emergentes na produção musical, interessa-nos mais fazer emergir as ideias de efeitos de sentido oriundos do espaço transfronteiriço, do que estabelecer um padrão formal de constituição de cada um dos valores contidos nas estruturas de sentimentos. Os aspectos evidenciados, por vezes, escorregam entre as categorias, conformando-se em sentidos dinâmicos e transitórios, de acordo com a dialogicidade dos termos em relação com os demais.

Assim, os sentidos dominantes, valores hegemônicos e normativos, podem ser definidos, inicialmente, pela presença abrangente da voz fronteiriça e da identidade cultural gaúcha, cristalizadas na representação do homem do campo, do gaúcho a cavalo e que, em suas horas livres, recorre aos bolichos para beber, jogar e se relacionar. A esses sentidos liga-se diretamente o universo rural da produção pecuária realizada em grandes latifúndios, base socioeconômica do território. Identificamos, a partir desses elementos, valores patriarcais relacionados à manutenção da honradez masculina. A necessidade de sustentação da hombridade, somada à uma precária mediação estatal, resultam na violência narrada na canção. Contudo, a ideia de “Fronteira da Paz”, como é divulgada a conurbação formada por Santana do Livramento e Rivera, somada à noção de “irmandade” entre sujeitos dos países vizinhos, torna-se um sentido fragilizado perante os crimes que ocorrem nesse espaço.

Os sentidos residuais relacionam-se diretamente à historicidade da formação do espaço transfronteiriço. Podemos observar, de maneira proeminente, a forma como ocorre o crime narrado, consequência de uma morte por degola, método de punição de prisioneiros de disputas e batalhas ocorridas na região no século XIX. Foi durante a Revolução Federalista, entre os anos de 1893 e 1895, cuja reivindicação mobilizou gaúchos e uruguaios simpatizantes da causa, que a prática foi amplamente utilizada, tanto para subjugar e aterrorizar os adversários como para economizar munição, tendo em vista a precariedade econômica da região à época. Podemos relacionar também a constituição musical fronteiriça, em suas características residuais ou arcaicas ainda presentes, a cantiga trovadoresca, e as formas das canções atuais da fronteira, como *Calavera*, e o galaico-português, origem da língua portuguesa, relacionado ao portunhol utilizado na composição da letra por Leonel Gomez.

Os sentidos emergentes são constatados, principalmente, pelo portunhol enquanto língua oficial da fronteira, ou pelo menos a ser considerada como tal, dado que o Estado uruguaio a reconhece. *Calavera* e as demais canções de Leonel Gomez dialogam com um conjunto maior de obras artísticas, cujas temáticas são provenientes dessa territorialidade. O escritor Fabián Severo, autor, entre outras obras, de *Noite no norte – poemas em portuñol* (2010) e da novela *Vira lata* (2015), convertida em peça teatral no ano de 2019, é um dos artistas que fazem uso da oralidade da fronteira. Juntamente, citamos a experiência da galeria de arte Braguay, localizada em Santa do Livramento, que realiza mostras e exposições de artistas plásticos cujas produções remetem a elementos culturais do território transfronteiriço. Essas canções em portunhol encontram-se atualmente disponíveis em plataformas digitais de *streaming* de áudio e vídeo, como Spotify e Youtube. Assim, acrescentamos a esse valor a midiaticização da produção musical como um sentido emergente e diferencial observado, no contexto dessa produção musical, uma vez que a ampliação da circulação possibilita o alcance a um público cada vez mais amplo.

Considerando nossa proposição de uma alegoria de fronteira, a partir da breve apreciação realizada, podemos constatar que há a possibilidade de configurarmos como positiva essa premissa. Tendo em vista os distintos valores encontrados, os quais por vezes são identificados como opostos, mas que se conformam como complementares, de acordo com o desenvolvimento de Jameson sobre alegoria nacional (1986), há a criação de efeitos de sentidos que não são estáticos, que alocam a questão nacional e a condição fronteiriça, mas também, as narrativas sociais características da região. Apesar da produção de Leonel Gomez estar mais

vinculada aos sentidos dominantes o fato de ter gravado músicas utilizando o portunhol deslocando até os sentidos emergentes.

## 7 Considerações finais

Entendemos que o processo de produção de efeitos de sentido das canções em portunhol, as quais pertencem a um gênero musical específico e são oriundas de um espaço de comunicação transfronteiriço, enfatiza certo estranhamento com relação a aspectos sociais da fronteira, bem como com o contraponto definido com o uso do portunhol, contrariando a oficialidade de dois idiomas, o português e o espanhol. Consideramos as canções em portunhol como fenômeno comunicacional, fruto dos processos de mediação da sociedade e da cultura; como produto simbólico, que reflete uma materialidade cultural; e como ato criativo e responsivo de sujeitos transfronteiriços, que realizam intercâmbios discursivos e, a partir de uma oralidade característica, produzem sentidos.

A percepção de certa inadequação ou incômodo decorre da diferença das posições entre o ouvinte real e o ideal das canções, tendo em vista a restrita aceitação popular de produções em portunhol, as quais afirmam a cultura compartilhada entre os transfronteiriços e coadunam-se à uma realidade transnacional, engendrada em conflitos sociais, políticos e econômicos. Essas dinâmicas são constituintes da fronteira Brasil-Uruguai, mas não estão contempladas nos complexos efeitos de sentido do que se toma genericamente como as respectivas culturas nacionais. Interessa-nos realizar uma observação mais aprofundada, daqui em diante, dos processos de mediação da música em sua relação com as bases simbólicas da produção de efeitos de sentido, uma vez que aqui acabamos por apresentar muito brevemente.

Sustentamos que é possível reconhecer na produção musical em portunhol elementos que sustentam valores dominantes, residuais e emergentes e que eles podem auxiliar na elaboração do que denominamos alegoria de fronteira. Através da análise do *corpus* exemplar aqui relatado, entendemos que somente podem ser apontados valores transitórios e dinâmicos. Na alegoria benjaminiana os sentidos constituem-se na constatação da impermanência da história e da natureza, elementos sempre mutáveis em suas existências. Desse modo, somente podemos considerar a fronteira enquanto um cronotopo total, pois compreendê-la somente é possível em sua relação tempo-espaço-sujeito. O termo *Calavera* integra tanto o vocabulário espanhol como o gauchesco, designando uma pessoa de má índole. Entretanto, como a canção salienta, ninguém tem a intenção de demonstrar sua falta de virtudes ou seu lado obscuro, a não

ser que seja necessário defender sua honra e, por consequência, aniquilar outra vida. Remetemos, então, à alegoria jamesoniana e, por conseguinte, à alegoria de fronteira, por observarmos os sentidos de historicidade, natureza e das questões socioeconômicas transfronteiriças presentes nesse cronotopo que só pode ser conformado em sua totalidade. Leonel Gomez canta sobre uma cena de morte, mas nos conta muito mais do que uma história. *Calavera* é a caveira como representação do mal, mas também da morte, como em Benjamin, que se alegoriza para representar a transitoriedade da vida, da nossa história e da natureza.

## Referências

AHMAD, A. Jameson's Rhetoric of Otherness and the " National Allegory". **Social text**, Durham, n. 17, p. 3-25, 1987. Disponível em: <[https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/postcolonial/ahmad\\_jameson.pdf](https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/postcolonial/ahmad_jameson.pdf)>. Acesso em: 10/10/2019.

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In.: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2014.

BAGNO, M. **Preconceito linguístico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1981.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João, 2010.

BEHARES, L. E. Uruguai/Brasil: contribuição ao estudo da heterogeneidade linguístico-cultural da fronteira sul. **Revista Diálogos Possíveis**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 29-45, 2003.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CELADA, M. T. **O espanhol para o brasileiro**: uma língua singularmente estrangeira. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, p. 278. 2002. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270701>>. Acesso em: 09/11/2019.

ELIZAICÍN, A. **Dialectos en contacto**: español y portugués en España y América. Montevideo: Arca, 1992.

ELIZAICÍN, A.; BARRIOS, G.; BEHARES, E. **Nos falemo brasileiro**. Montevideo: Amersur, 1987.

GOMEZ, L. **Calavera**. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8Qu8MPQoAs4>>. Acesso em: 10/03/2020.

JAMESON, F. Third-world literature in the era of multinational capitalism. **Social text**, Durham, n. 15, p. 65-88, 1986. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/466493](http://www.jstor.org/stable/466493)>. Acesso em: 20/08/2019.

JOHNSON, R. O que é, afinal, estudos culturais. In.: SILVA, Tomaz T. da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LIPSKI, J. M. **El español de América**. Madri: Ediciones Cátedra, 2004.

LÓPEZ, B. V. **Lenguaje fronterizo en obras de autores uruguayos**. Eliseo Salvador Porta (Artigas), Agustín Ramón Bisio (Rivera), José Monegal (Cerro Largo). 1967.

MASSINI-CAGLIARI, G. **A música da fala dos trovadores: desvendando a prosódia medieval**. São Paulo: UNESP, 2015.

MOTA, S. Portunhol – do domínio da oralidade à escrita – indícios de uma possível instrumentalização? In: STURZA, E. R.; FERNANDES, I. C. S.; IRALA, V. B., **português e espanhol: esboços, percepções e entremeios**. Santa Maria: PPGL, 2012.

NUNES, Z. C.; NUNES, R. C. **Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul**. 3ª. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1986.

SILVEIRA, A. C. M. **O espírito da cavalaria e suas representações midiáticas**. Mídia, memória e intertextualidade na identidade gaúcha. Ijuí: Unijuí, 2003.

SILVEIRA, A. C. M. da. A desconstrução da irmandade platina: mídia e sentimento de pertença supranacional. **Travesía**. AUGM, n. 2, p. 243-263, 2017. Disponível em: <<http://www.travesia-unt.org.ar/pdf/volumen24/14.AUGM%20VIII-Machado%20da%20Silveira.pdf>>. Acesso em: 05/06/2019.

SOCIEDAD GENERAL ESPANOLA DE LIBERIA. **Gran diccionario de la Lengua Española**. 7ª. ed. Madrid: SGEL, 1995.

WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

*Recebido em:* 08/04/24

*Aceito em:* 02/05/24