

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Helyna Dewes

**MIDIATIZAÇÃO E IDENTIDADE TRANSFRONTEIRIÇA:
ANÁLISE DE RELAÇÕES DIALÓGICAS DAS CANÇÕES DE
CHITO DE MELLO**

Santa Maria, RS
2022

Helyna Dewes

**MIDIATIZAÇÃO E IDENTIDADE TRANSFRONTEIRIÇA:
ANÁLISE DE RELAÇÕES DIALÓGICAS DAS CANÇÕES DE CHITO
DE MELLO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ada Cristina Machado Silveira

Santa Maria, RS
2022

Dewes, Helyna
MIDIATIZAÇÃO E IDENTIDADE TRANSFRONTEIRIÇA: ANÁLISE
DE RELAÇÕES DIALÓGICAS DAS CANÇÕES DE CHITO DE MELLO /
Helyna Dewes.- 2022.
216 p.; 30 cm

Orientadora: Ada Cristina Machado Silveira
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2022

1. Midiatização 2. Portunhol 3. Música Popular 4.
Relações dialógicas 5. Chito de Mello I. Silveira, Ada
Cristina Machado II. Título.

Helyna Dewes

**MIDIATIZAÇÃO E IDENTIDADE TRANSFRONTEIRIÇA:
ANÁLISE DE RELAÇÕES DIALÓGICAS DAS CANÇÕES DE CHITO
DE MELLO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovada em 30 de junho de 2022:

**Ada Cristina Machado Silveira, Doutora (UFSM)
(Presidente/Orientadora)**

Adail Sobral, Doutor (FURG)

Felipe Trotta, Doutor (UFF)

Guilherme Curi, Doutor (UFES)

Oscar Daniel Morales, Doutor (UFSM)

Joel Felipe Guindani, Doutor (UFSM) - suplente

Liliane Dutra Brignol, Doutora (UFSM) - suplente

Santa Maria, RS
2022

AGRADECIMENTOS

A palavra “agradecer” possui a raiz “gratus”, que no latim, em sentido passivo, significa “ser acolhido com gratidão”, e, em sentido ativo, “que tem gratidão”. E eu não poderia concluir esta etapa sem antes agradecer, ou melhor, aqui acolher aqueles que me acolhem e acolheram durante o doutorado.

Agradeço à minha querida orientadora, professora Ada, pelo acompanhamento, paciência e dedicação. És um exemplo de pessoa e de profissional.

Agradeço aos membros da banca pela disponibilidade em avaliar meu trabalho e pelas contribuições realizadas.

Agradeço a UFSM pela minha formação e pelas oportunidades na minha trajetória desde a graduação.

Agradeço a UNIPAMPA pelo apoio e pela possibilidade de crescer profissionalmente. Sou muito grata aos meus colegas de PROEXT e aos chefes que passaram nesse período.

Agradeço a meus pais e minha irmã, meu núcleo familiar, de onde saí e para onde volto sempre que posso. E a Stella, minha companheirinha nessa jornada.

Agradeço ao Geson, meu presente-presença que chegou na reta final e me mostrou o que é amor, bondade e perseverança.

Por fim, agradeço aos meus amigos e amigas pelo companheirismo, apoio, acolhimento e tantas outras coisas boas que recebi de vocês nesse período.

RESUMO

MIDIATIZAÇÃO E IDENTIDADE TRANSFRONTEIRIÇA: ANÁLISE DE RELAÇÕES DIALÓGICAS DAS CANÇÕES DE CHITO DE MELLO

AUTORA: Helyna Dewes

ORIENTADORA: Ada Cristina Machado Silveira

A presente tese postula que a atualização da identidade transfronteiriça, expressiva da obra/autoria do músico Chito de Mello, modula-se predominantemente pela sonoridade platina em portunhol para estabelecer um questionamento de valores axiológicos oficiais da nacionalidade. As novas possibilidades de interação social, sejam elas operadas e/ou virtualizadas pela midiática, projetam interações discursivas que impregnam sua linguagem musical de seu tempo histórico e seu espaço social. Tais sentidos são oriundos de uma profunda midiática em curso na contemporaneidade, evidenciando a relação entre mídia, cultura e língua como um importante fator de constituição de identidades culturais. Essas transformações tecnológicas resultam em interações sociais cada vez mais mediadas por dispositivos e plataformas, organizadas à luz das lógicas da mídia em diferentes níveis, incluindo-se os sentidos oriundos de produtos que circulam por via midiática. Tomamos a canção, formada pela união de música e letra, como fenômeno comunicacional, que materializa a oralidade, possibilitando a observação de sentidos que venham a se manifestar em uma situação concreta de enunciação. Na presente investigação, propomos uma análise das relações dialógicas das letras das canções de Chito de Mello, com base nas teorias do Círculo de Bakhtin. Nos deslocamos de um plano geral para um específico, ou seja, observamos as ambiências, os entornos e as condições até chegar às enunciações concretas, cujos sentidos remetem à sua constituição identitária. Entendemos que a atualização das identidades ocorre por meio da enunciação e, conseqüentemente, da interação, e é onde podemos articular os parâmetros que direcionam nossa análise: cronotopia, exotopia e carnavalização. A análise empírica é detida na obra do cantor, poeta e músico que, em suas canções, colocou em evidência a fronteira Brasil-Uruguaí. Temos, então, a voz do fronteiriço, conformada pelo portunhol como idioma e marca identitária, e, também, as formas de vida que existem no espaço entre dois Estados nacionais, ou seja, constituída por sujeitos transfronteiriços. Assim, observamos posições axiológicas do sujeito discursivo Chito de Mello, uma vez que o processo de midiática possibilita interações que geram sentidos à sua obra, oriundos de enunciações poético-musicais, que permanecem em circulação e que podem ser atualizados cada vez que entram em contato com outros sujeitos.

Palavras-chave: Midiática. Portunhol. Música popular. Relações dialógicas. Cultura de Fronteira. Chito de Mello.

ABSTRACT

MEDIATIZATION AND CROSS-BORDER IDENTITY: ANALYSIS OF DIALOGIC RELATIONSHIPS IN CHITO DE MELLO SONGS

AUTHOR: Helyna Dewes
ADVISOR: Ada Cristina Machado da Silveira

This thesis proposes that the updating of the cross-border identity, which expresses the work of the musician Chito de Mello, is predominantly modulated by the platina sonority in *portuñol* to establish an inquiry of axiological values of nationality. The new possibilities for social interaction, the ones brought to action and/or virtualized by mediatization, project discursive interactions that soak their musical language from its historic time and social space. These impressions come from a deep ongoing mediatization, reinforcing the relation among media, culture and language as an important asset in the constitution of cultural identities. These technological transformations result in social interactions mediated by devices and platforms, organized by the look of logic in different levels, being included the senses from products of the media way. Songs, composed of both music and lyrics were taken as a communication phenomenon, one that materializes orality, conveying to the observation of senses that manifest themselves in real communication situations. In this investigation, an analysis of dialogic relationships of the lyrics composing Chito de Mello songs, based on Bakhtin Circle theories is proposed. There is a change from a wider plan to a narrower one, observing the ambiances, surroundings and conditions to get to concrete enunciations, which senses address their identity constitution. It is understood that the identities updating occur through the enunciation and, as a consequence, through interaction, and that is where categories that drive this analysis can be articulated: chronotopy, exotopy and *carnavalização*. The empiric analysis is retained in the composer, poet and musician's work, who highlighted Brazil-Uruguay border in his songs. Here, there is the voice of the border, cofounded by the *portunhol* as language and identity mark and, also, the ways of living that are present in the space between two national States; constituted by cross-borders subjects. Therefore, axiological statements by Chito de Mello's discursive subject can be observed, once the mediatization process conveys interaction, bringing meaning to his work, from poetic-musical utterances that remain in circulation and can be updated whenever they meet other subjects.

Keywords: Mediatization. Portunhol. Popular music. Dialogic Relationships. Border Culture. Chito de Mello.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Chito de Mello aos 17 anos em Montevideu.....	35
Figura 2 –	Chito de Mello em <i>Plaza de la Cuaró</i>	37
Figura 3 –	Capa do álbum <i>Rompidioma</i>	66
Figura 4 –	Capa do álbum <i>Pa' toda la bagacera</i>	67
Figura 5 –	Capa do álbum <i>Dejá pa'mi que soy cañoto</i>	68
Figura 6 –	Capa do álbum <i>Soy de'l "bagazo" nomás</i>	69
Figura 7 –	Capa do álbum <i>Véin 'ra'ca que... tinsinêmo</i>	70
Figura 8 –	Capa do álbum <i>Éin portuñol</i>	72
Figura 9 –	Capa do álbum <i>nauncunfûnda kukumbûnda</i>	73
Figura 10 –	Capa do álbum <i>Misturado</i>	74
Figura 11 –	Capa do álbum <i>Naunsó lápis de labio mastó nas boca</i>	75
Figura 12 –	CM em Bar Pipí.....	77
Figura 13 –	Cartaz do show de Chito de Mello em Montevideu.....	78
Figura 14 –	Capa do cancionero <i>rompidioma</i>	79
Figura 15 –	Capa do cancionero <i>Soy del Bagazo nomás</i>	80

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – O corpus de análise conforme os álbuns de CM.....	62
Quadro 2 – Corpus de análise e elementos identificados nas canções.....	82

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 JUSTIFICATIVA.....	15
1.2 PROBLEMA.....	17
1.3 OBJETIVOS.....	19
1.4 COMPOSIÇÃO DA TESE	19
2 MEDIATIZAÇÃO, MÚSICA E FRONTEIRA	22
2.1 MEDIATIZAÇÃO: UMA COMPOSIÇÃO DE MUITOS AUTORES.....	22
2.2 ONDAS DE MEDIATIZAÇÃO E MÚSICA.....	26
2.3 MÚSICA E IDENTIDADE	29
2.4 CHITO DE MELLO: CANTOR DE LA BAGACERA.....	33
2.5 CONSTITUIÇÃO DE UMA DAS FRONTEIRAS BRASIL-URUGUAI	38
2.5.1 Ordem heterônoma e Nação.....	41
2.5.2 Pensamentos fronteiriços, decoloniais e subalternos.....	43
2.5.3 Portunhol e estigmatização linguística	45
3 RELAÇÕES DIALÓGICAS E SENTIDOS: APORTE TEÓRICO- METODOLÓGICO	50
3.1 RELAÇÕES DIALÓGICAS.....	50
3.1.1 Cronotopo	53
3.1.2 Exotopia	55
3.1.3 Carnavalização	57
3.2 PERCURSO METODOLÓGICO	59
3.2.1 Métodos da pesquisa	60
3.2.2 Seleção do corpus e dos parâmetros de análise	61
4 A OBRA DE CHITO DE MELLO.....	65

4.1 UMA PRODUÇÃO OREJANA.....	65
5 ANÁLISE E RESULTADOS.....	81
5.1 DELIMITAÇÃO DO CORPUS.....	82
5.2 EXAME DAS LETRAS.....	105
5.3 AS RELAÇÕES DIALÓGICAS NA OBRA DE CHITO DE MELLO	115
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS.....	121
APÊNDICE – Letras das canções de Chito de Mello	129
ANEXO – Matérias veiculadas sobre Chito de Mello.....	202

1 INTRODUÇÃO

– *Bien, ya estamos al aire. Les habla Enrique da Rosa...*

Inicia-se a *live* sob o título *Aqui e Allá: Homenaje a Chito de Mello Cantor Popular*. A transmissão realizada no dia 20 de abril de 2020, pelo Youtube e pelo Facebook, tem duração de aproximadamente uma hora. As participações são entrecortadas, marcadas pela baixa resolução das imagens em decorrência das precárias conexões, o que resultou em falhas, ecos, ruídos, semblantes congelados que por vezes perdiam a sincronia com os sons. Os cinco debatedores encontram-se reunidos em tela, mas fisicamente estavam em Rivera (UY), Santana do Livramento, Rosário do Sul, Florianópolis (BRA) e Berlim (GER). Como o título informa, Chito de Mello foi o homenageado e ali estavam reunidos amigos, ativistas culturais e produtores musicais que conviveram ou tiveram uma experiência profissional com o cantor, falecido pouco antes, aos 72 anos, no dia 10 de abril de 2020, em Montevideú. Naquele momento, a autora se preparava para conhecê-lo pessoalmente.

A situação descrita, o encontro virtual com diálogos entrecortados entre pessoas em distintas cidades, tornou-se comum nos últimos anos, principalmente, por conta do distanciamento social, em virtude da pandemia de Covid-19. A partir de meados de março de 2020, as interações por meio de dispositivos midiáticos inundaram as telas de nossos smartphones e computadores. A tecnologia permitiu que continuássemos distantes, mas interagindo e dialogando, seja síncrona ou assincronamente. Reorganizamos nossas rotinas, preparamos nossos cenários e escolhemos os melhores ângulos para transmissões ou reuniões virtuais que, muitas vezes, foram comprometidas pelas condições insuficientes de redes de conexão virtual. Entretanto, um longo caminho foi percorrido para que esse período em que nos encontramos e reencontramos virtualmente pudesse acontecer com relativa facilidade.

O processo descrito como midiatização evidencia as transformações tecnológicas de dispositivos e plataformas, que resultaram na cada vez maior inserção da mídia nas dinâmicas das distintas esferas sociais. Mas, também, considera as formas de interação social mediadas por dispositivos e plataformas, cuja organização obedece a lógicas da mídia em diferentes níveis, incluindo-se aí os sentidos oriundos de produtos que circulam nos meios midiáticos.

Na *live* em homenagem a Chito de Mello (a partir de agora CM), para além dos aspectos técnicos da transmissão, assistimos à reunião de profissionais e amigos que estiveram juntos ao cantor em distintos momentos de sua vida, como relatamos. Foi possível rememorar a pessoa, o artista e sua produção poética e musical, ou seja, retomaram-se discursos e construíram-se novas enunciações a partir dos sentidos oriundos de uma obra artística. CM foi cantor, poeta e músico, e em suas canções colocou em evidência a fronteira Brasil-Uruguai, especificamente, as cidades gêmeas de Santana do Livramento e Rivera, lugar onde nasceu e passou a maior parte de sua vida. Em suas letras temos a voz do fronteiriço, conformada pelo portunhol como idioma e marca identitária, e, também, pelas formas de vida que existem no espaço entre dois Estados nacionais, ou seja, constituída por sujeitos transfronteiriços.

A fluidez e a permeabilidade dessa fronteira permitem a fácil circulação de sujeitos, bens materiais e simbólicos. A integração entre Brasil e Uruguai é fruto de alguns fatores geográficos, históricos e sociais. Em primeiro lugar, os mais de 1.060km que compõem a linha divisória Brasil-Uruguai tem sua origem em um processo de demarcação de fronteiras transcorrido ao longo dos séculos XVII a XIX. Em segundo lugar, trata-se de uma fronteira em grande parte seca ou com poucos obstáculos naturais, na qual os postos aduaneiros do Brasil ou do Uruguai realizam um acanhado controle oficial de ingresso e saída de pessoas e produtos. Atualmente, aí encontram-se seis cidades-gêmeas, isto é, conurbações internacionais formadas pela conjunção das sedes municipais onde a integração e a conexão de infraestruturas são fundamentais para suas existências.

Culturalmente, a mescla cultural entre os países reflete-se materialmente na oralidade dos sujeitos que vivem na fronteira Brasil-Uruguai. O portunhol está presente nas falas do cotidiano, nas rodas de conversa, nas negociações do comércio, mas também, nas produções culturais oriundas desse espaço transfronteiriço. O portunhol é, desse modo, um dos elementos que caracteriza a identidade cultural transfronteiriça, sendo o seu reconhecimento reivindicado em diversos movimentos artísticos e de políticos.

Consideramos a canção, formada pela união de música e letra, como produto simbólico e fenômeno comunicacional, que materializa a oralidade, possibilitando a observação de sentidos que venham a se manifestar em uma

situação concreta de enunciação. Na presente investigação, propomos uma análise dialógica das letras das canções de CM, com base nas teorias do Círculo de Bakhtin. Nos deslocamos de um plano geral para um específico, ou seja, observamos as ambiências, os entornos e as condições até chegar às enunciações concretas, cujos sentidos remetem à sua constituição identitária. Entendemos que a atualização das identidades ocorre por meio da enunciação e, conseqüentemente, da interação, e é onde podemos articular os parâmetros que direcionam nossa análise: exotopia, cronotopia e carnavalesação.

A presente tese postula que a atualização da identidade transfronteiriça, expressiva da obra/autoria do músico Chito de Mello, modula-se predominantemente pela sonoridade platina em português para estabelecer um questionamento de valores axiológicos oficiais da nacionalidade. As novas possibilidades de interação social, sejam elas operadas e/ou virtualizadas pela mediação, projetam interações discursivas que impregnam sua linguagem musical com seu tempo histórico e seu espaço social.

Ao refletirmos sobre a temática da presente investigação, utilizamos bases teóricas e epistemológicas que guiam nossa problemática interseccionando conceitos relacionados à mediação, identidades e fronteira a partir das investigações do Grupo de Pesquisa Comunicação, Identidades e Fronteiras, do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (POSCOM/UFSM). Ademais, sentimo-nos instigadas a realizar a presente pesquisa por constatar a existência de poucos estudos dedicados à compreensão e à produção de sentidos na música popular, em sua concepção midiática (JANOTTI JÚNIOR, 2006). Apesar da consagrada produção acadêmica dedicada à análise de canções brasileiras, como em Tatit (2003), não nos pareceu pertinente para a presente investigação a realização de uma análise cujo foco residiria nas formas estruturais de composição das letras. Tomamos, então, como estímulo o artigo “Estudar com Bakhtin na Fronteira: alguns dizeres (im)pertinentes sobre o nosso cronotopo”, do Grupo de Estudos Bakhtinianos do Pampa (GEBAP, 2016), que examina brevemente alguns poemas de CM sob a perspectiva de cronotopo, desenvolvida por Bakhtin.

Ao realizarmos o levantamento inicial com o intuito de identificar investigações, grupos de pesquisa, dissertações e teses que tratam da intersecção entre música, mídia, identidades e sentidos, constatamos um

número considerável de produções científicas que consolidam o campo. Juntamente, os congressos específicos e grupos de trabalho inseridos em eventos abrangentes do campo comunicacional refletem o caminho percorrido e as perspectivas em torno de um tema que se encontra em permanente ebulição.

Entretanto, ao delimitarmos a busca, tendo em vista a constituição de nosso objeto de estudo, bem como do marco teórico-metodológico delineado a partir de nossa problemática, verificamos poucos trabalhos desenvolvidos de forma semelhante à nossa, pertencentes ao campo da comunicação. Realizamos uma busca pelos termos midiatização, identidade, música, canção e fronteira no banco de teses e dissertações da CAPES. Entre os resultados, destacamos três trabalhos que, mesmo contendo distintas perspectivas epistemológicas e metodológicas, encontram importantes pontos de contato com nosso trabalho. O primeiro deles, a tese intitulada *Para uma estética musical da alteridade: uma abordagem bakhtiniana da música* (PETRACCA, 2015), apresenta uma reflexão sobre as relações de alteridade ao considerar o dialogismo na concepção musical. O segundo trabalho, *Noel Rosa: Humor na canção* (PINTO, 2010), é também uma tese que traz os conceitos bakhtinianos para compor os parâmetros que embasam o exame das letras. Por fim, duas dissertações dialogam com nosso objeto de estudo. *A construção do sentido no gênero canção: Cazuzza – uma voz singular no meio plural* (SANTOS, 2008) realiza a análise das letras das canções buscando identificar a construção de sentidos a partir da voz do sujeito enunciador. *Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina* (PANITZ, 2010), propõe a constituição de um espaço onde a música platina tem sua origem, evidenciando a circulação de sentidos, de músicos e canções identificados com essa vertente.

Por fim, encontramos duas investigações que dialogam com nossa tese, tendo em vista o tema e o corpus utilizado: *Antes, eu quíria ser uruguaio, agora, quiero ser daqui: Un análisis sobre actitudes lingüísticas en poemas y canciones escritos en portunhol* (JOHANSSON, 2018), da Universidade de Gotemburgo, na Suécia, e a tese *Portuñol and border identity in Rivera, Uruguay: Reconciling identities and claiming space in the national imaginary* (CHURCH, 2007), da Universidade do Kansas, nos Estados Unidos. As duas investigações, produzidas no hemisfério Norte, tratam da relação do portunhol com as questões

identitárias da fronteira, uma pelo viés linguístico e a outra pela reivindicação de reconhecimento no imaginário nacional.

1.1 JUSTIFICATIVA

Justificamos a tese a partir de quatro âmbitos.

Em primeiro lugar, ao considerarmos as canções de CM enquanto produtos comunicacionais, simbólicos e ideológicos, cujos sentidos são oriundos de uma profunda mediação em curso na contemporaneidade, evidenciamos a relação entre mídia, cultura e língua como um importante fator de constituição de identidades culturais. Tal relação contribui para a formação e atualização de identidades, bem como para a produção de sentidos e construção de representações culturais contemporâneas tanto na mídia como na sociedade, tendo em vista a mútua influência das esferas sociais, midiáticas, culturais e da linguagem. Ainda que existam pesquisas consolidadas sobre cultura, identidade, música e mídia, nosso ponto de vista dentro do campo comunicacional torna-se distinto, tendo em vista o acréscimo da dimensão dialógica dos discursos engendrada face aos processos de mediação. Desse modo, tratamos de contribuir com uma reflexão cuja base reside nas teorias de Bakhtin e do Círculo em relação às teorias da mediação.

Em segundo lugar, destacamos a relevância da obra de CM, tendo em vista a qualidade do discurso poético-musical que o autor imprime e sua perspicácia ao escolher como oralidade de suas canções o portunhol. O reconhecimento de suas produções em relação ao uso da fala característica da fronteira Brasil-Uruguai pode ser observado em trabalhos da área da linguística como Carvalho (2010), Ramborger (2015), GEBAP (2016), Pereira (2018), Sturza (2019), dentre outros. Ademais, no ano de 2022 completam-se 20 anos do lançamento dos dois primeiros álbuns de CM, intitulados *Rompidioma* e *Pa' toda la bagacera*. A presente tese cumpre com a missão de reunir os materiais referentes à obra musical de CM que se encontram pulverizados em distintos espaços virtuais. O levantamento e a reunião permitiram delinear o corpus de análise, conformado pelas letras das canções de seus nove álbuns.

O terceiro ponto de nossa justificativa reside no fato de que o portunhol, escolhido por CM como idioma e como temática para algumas de suas canções,

pertence à uma comunidade de comunicação transfronteiriça, localizada em um espaço de tensão entre os domínios de oficialidade de dois idiomas, o português e o espanhol. As legislações que designam esses idiomas como línguas oficiais do Brasil e do Uruguai, respectivamente, e o surgimento de movimentos como a instituição do Dia da Lusofonia¹ e do Dia do Idioma Espanhol² ampliam os tensionamentos linguísticos. Ao promover a pureza ou a dominância de uma língua, desconsideram-se as estreitas relações existentes entre as demais variedades idiomáticas e dialetais que formam os diferentes falares das populações desses territórios. Nesse âmbito, destacamos a postulação por parte do Uruguai, no ano de 2015, de reconhecimento do portunhol como Patrimônio Imaterial da Humanidade junto à UNESCO, devido à sua importância para a região situada entre o sul do Brasil e o norte do Uruguai (ROSA, 2016). Gerou-se uma vultosa movimentação em torno do levantamento de evidências e da elaboração de documentos, juntamente com a realização de palestras e seminários, que serviriam de subsídio para a reivindicação do portunhol enquanto idioma dessa fronteira. O pleito não logrou o êxito esperado à época. Porém, em 2019 o Ministério de Educação e Cultura do Uruguai, no âmbito da Comissão de Patrimônio Cultural da Nação, publica o inventário de patrimônio cultural imaterial *Saberes Compartidos* (CANELLA; PICÚN, 2019), incluindo o portunhol entre as línguas da fronteira norte daquele país. Portanto, a presente tese busca colaborar na compreensão dos processos sociais e culturais em que estamos submersas, bem como poderá contribuir para o debate sobre políticas linguísticas, uma vez que o preconceito linguístico é uma das temáticas exploradas nas canções de CM.

O quarto e último ponto a ser considerado em nossa justificativa é o da afinidade, enquanto pesquisadoras, com conceitos trabalhados em investigações anteriores e que serão ampliados na tese trabalho. O portunhol foi componente do objeto de estudo da breve investigação realizada para o trabalho de conclusão de curso de graduação em Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda, na UFSM. À época, analisamos o portunhol usado nas letras dos jingles de uma campanha de assinaturas do jornal Zero Hora

¹ Instituído pela UNESCO a partir de 2020, o dia 5 de maio passou a ser o Dia Mundial da Língua Portuguesa.

² Celebrado a cada 23 de abril.

(DEWES, 2009). O objetivo geral era compreender as distintas esferas imbricadas no processo de construção de sentidos no âmbito dessa publicidade e, como fruto do trabalho, a pesquisa foi posteriormente publicada em Buenos Aires (SILVEIRA; DEWES, 2016). Juntamente, a configuração identitária foi tema desenvolvido durante o mestrado da autora desta tese e teve como produto a dissertação *Tal como somos: a configuração da identidade cultural latino-americana* (DEWES, 2017). Somamos, ainda, o fato da autora se tornar uma observadora ainda mais próxima dos fenômenos midiáticos e linguísticos da fronteira, onde são constantes a interação e o convívio com os habitantes do país vizinho, pois, ao iniciar sua vida profissional, foi residir em um município próximo à divisa Brasil-Uruguai.

1.2 PROBLEMA

Consideramos as canções em português de CM enquanto fenômeno comunicacional, fruto do processo de midiatização profunda da sociedade e da cultura; enquanto produto simbólico, que reflete uma materialidade cultural; e enquanto enunciação concreta, que se utiliza de linguagem poético-musical, oriunda de atos criativos, responsivos e dialógicos (BAKHTIN, 2010; 2011) de um sujeito transfronteiriço, que, a partir de uma oralidade específica, produzem sentidos. Assim, buscamos evidenciar na presente pesquisa o processo de constituição midiatizada de uma identidade transfronteiriça, selecionando como objeto empírico uma produção musical de um cancionista autoral. Para tanto, procedemos ao exame das letras das canções tomando como base conceitos que permitem uma análise dialógica do discurso. Entendemos que, através dela, observamos posições axiológicas do sujeito discursivo Chito de Mello, uma vez que o processo de midiatização possibilita interações que geram sentidos à sua obra, oriundos de enunciações poético-musicais, que permanecem em circulação e que podem ser atualizados cada vez que entram em contato com outros sujeitos.

As teorias que descrevem a midiatização podem ser compreendidas pelas vertentes de estudos que identificam as relações entre processos midiáticos e sociedade. A vertente institucionalista, partindo de um viés funcionalista, considera a mídia como uma instituição independente, ou seja, o foco dos

estudos está sobre os meios de comunicação. Por outro lado, a vertente socioconstrutivista ou culturalista não se restringe aos meios de comunicação, mas sim, considera todas as formas de comunicação na construção comunicativa da sociedade. Por debruçar-se sobre o social dentro do processo comunicacional, busca apreender as dinâmicas a partir dos discursos e das linguagens, utilizando-se muitas vezes, da perspectiva semiótica. Ademais, Hepp (2017) intitula como *mediatização profunda* o atual processo em curso, pois vivenciamos o contato e a inserção das lógicas da mídia em distintas instâncias, com muitos atores envolvidos, onde cada vez mais as mudanças, a utilização de dados e a submissão aos algoritmos demandam novas interpretações dos discursos enunciados, reconfigurando a produção e o consumo cultural. Em nossa tese, ao propormos como objeto empírico a obra de CM podemos observar tais dinâmicas, uma vez que uma das consequências da *mediatização profunda* é, justamente, a possibilidade de acessar e dialogar com discursos e sentidos que seguem em circulação no *bios* midiático (SODRÉ, 2002).

Contudo, a fim de compreendermos as dinâmicas refletidas pelo processo de *mediatização*, nesse caso, faz-se necessário observar a integração social e cultural do espaço transfronteiriço Brasil-Uruguai, a partir de fatores geográficos e da permeabilidade entre territórios proporcionada pela escassa vedação dos limites entre os países. Somamos a esse contexto o processo histórico de formação dessa fronteira, o qual insere-se no contexto de expansão dos limites brasileiros desde o período colonial até sua consolidação enquanto território nacional independente e os consequentes desdobramentos belicosos entre os demais países em formação na região platina.

Culturalmente, a fronteira Brasil-Uruguai possui características que a distinguem dos demais espaços nacionais de ambos os países, e de outras fronteiras, justamente, por apresentar-se como uma *amálgama*, formada por elementos sociais, culturais e econômicos consolidados ao longo do tempo, posicionando-se à margem dos Estados Nacionais. Destacamos um desses elementos, o *portunhol*, como a língua presente nessa comunidade de comunicação, utilizada em diversos produtos simbólicos, representando as formas de oralidade de seus habitantes, materializada enunciativamente em manifestações artísticas como poemas, romances e canções, representando

identitariamente os sujeitos do espaço transfronteiriço frente aos sujeitos dos demais territórios nacionais.

Dentre as possibilidades de observação do portunhol (LIPSKI, 2004; ELIZAICÍN; BARRIOS; BEHARES, 1987), é nas canções que podemos ter acesso à porção materializada do registro mais próximo da variedade linguística característica da fronteira. Podemos reunir, com os demais aspectos relacionados especificamente à produção musical midiaticizada, os elementos analisáveis e que nos levam a formular a questão norteadora da presente investigação: que sentidos, no transcurso da midiaticização profunda, colaboram para a atualização de uma identidade transfronteiriça, enquanto posição axiológica de um sujeito discursivo, considerando-se para isso as canções de Chito de Mello?

1.3 OBJETIVOS

Em nosso objetivo geral nos propomos a analisar a constituição midiaticizada da identidade transfronteiriça através das canções em portunhol, a partir da produção musical de CM. Para isso, necessitamos compreender as relações entre midiaticização, canção popular, identidade transfronteiriça e sentidos; compilar o material referente às letras das canções, matérias, reportagens e outras informações sobre CM, que se encontram dispersos em sites, blogs e plataformas digitais; examinar as letras das canções que constituem o corpus, partindo-se de uma análise dialógica que perpassa os processos de midiaticização, a produção e as práticas comunicacionais associadas; verificar no corpus a recorrência de sentidos concernentes aos conceitos de cronotopo, exotopia e carnavalização evidenciando, por fim, os sentidos que permitem uma atualização da identidade transfronteiriça.

1.4 COMPOSIÇÃO DA TESE

Além desta introdução, que apresenta os elementos constituintes da pesquisa, estruturamos a tese como descrito a seguir.

No capítulo teórico *Midiaticização, Música e Fronteira*, debatemos sobre aspectos que buscam compreender o processo de midiaticização (HJARVARD,

2012; COULDRY; HEPP, 2016; SODRÉ, 2002; BRAGA, 2006, FERNÁNDEZ, 2015) em sua relação com o campo da música (TROTТА, 2005) e dos movimentos musicais que centralizam a questão identitária, e estabelecemos conexões com a obra de CM. Na sequência, tratamos de conhecer esse sujeito transfronteiriço e contextualizamos o espaço da fronteira Brasil-Uruguai a partir de seu histórico (BANDEIRA, 1998), cujos resultados são observáveis na materialidade do território, mas também em elementos abstratos, de reflexos também observáveis, mas de processos subjetivos: a ordem heterônoma imposta pelo Estado (SILVEIRA, 2003), a tentativa de superação da colonialidade baseada em saberes locais (QUIJANO, 2000; MIGNOLO, 2008) e, por fim, o portunhol que identifica a oralidade do espaço transfronteiriço (ELIZAICÍN; BARRIOS; BEHARES, 1987).

A compreensão dos processos dialógicos, bem como a base teórica a que nos filiamos com fins de propor uma análise das canções de CM que atenda a nossa questão de pesquisa, compõem a terceira parte da tese intitulada Dialogismo e sentidos: um aporte teórico-metodológico. Baseamo-nos nos conceitos desenvolvidos por Bakhtin e o Círculo (BAKHTIN, 1993; 2006; 1993; VOLÒCHINOV, 2021; SOBRAL, 2009), tratando de compreender os processos de enunciação refletindo e refratando a vida em sentidos. Juntamente, tratamos da cronotopia, da exotopia e da carnavalização, que nos auxiliarão na elaboração de parâmetros de análise do corpus. Por último, detalhamos nosso percurso metodológico.

O quarto capítulo, intitulado A obra de Chito de Mello, apresenta a produção artística desse cantor, com o intuito de contextualizar e compilar sua produção.

Em Análises e resultados, quinta parte, apresentamos a delimitação do corpus e as análises realizadas sob o recorte dos critérios que elaboramos. Foram fundamentais, neste aspecto, os apontamentos realizados pelos membros da banca de qualificação, realizada via *on-line* em agosto de 2020. Deles recolhemos a importância de um estudo detido na obra de CM, ente outras contribuições.

A última parte da tese reservamos para as considerações finais, onde elaboramos algumas reflexões sobre o trajeto percorrido nesta investigação, em grande parte desenvolvida durante a pandemia de Covid19, evento que

demandou alterações no desenvolvimento de nossa investigação, bem como na coleta de dados. A pandemia e as restrições ao convívio social, no entanto, em muito reforçaram a necessidade de compreender os processos de mediação que, sem dúvida, se intensificaram no período.

2 MEDIATIZAÇÃO, MÚSICA E FRONTEIRA

Na presente tese refletimos sobre uma produção musical midiaticizada, constituída enquanto fenômeno comunicacional originado da complexificação e do aprofundamento dos processos de midiaticização da sociedade e da cultura. Neste primeiro capítulo, apresentamos as propostas e tipificações relativas às concepções que buscam compreender o processo descrito como midiaticização pela visão de Sodré (2002), Braga (2006), Hjarvard (2012), Verón (2014), Fernández (2015), Couldry e Hepp (2016), Hepp (2017). Em seguida, cotejamos a relação entre os campos da música e da midiaticização, tendo em vista a inseparabilidade dos estágios de produção, circulação e consumo musical dos processos midiáticos, seja através de dispositivos físicos, plataformas digitais ou veículos midiáticos. Observamos, nesse sentido, que a música, estabelecida enquanto produto midiático, insere-se em dinâmicas distintas ao longo do tempo, desenvolvendo-se em relação intrínseca aos meios de comunicação. Ao tratarmos especificamente sobre a música, nos dedicamos aos movimentos que centralizaram os aspectos identitários nas canções, apresentando, na última parte deste capítulo a produção musical e poética de Chito de Mello.

Na sequência, tratamos de compreender a formação histórica da fronteira Brasil-Uruguai e seus desdobramentos, como a imposição de uma ordem heterônoma pelo Estado, a tentativa de subversão dessa ordem pela via do conhecimento e, por último, a questão doportunhol e da estigmatização que seu uso pode acarretar.

2.1 MEDIATIZAÇÃO: UMA COMPOSIÇÃO DE MUITOS AUTORES

O termo midiaticização desenvolve-se, inicialmente, a partir da constatação de uma maior interação entre dispositivos tecnológicos de comunicação e sujeitos, influenciando e alterando a forma como a sociedade se comunica. Contudo, o conceito reveste-se de sentidos específicos, os quais desenvolvem-se a partir de distintas perspectivas. Portanto, compreender a midiaticização em seu sentido amplo parece-nos primordial. Se, por um lado, a partir dessa perspectiva podemos avaliar a relação entre midiaticização e meios de comunicação, considerando a materialidade das transformações refletidas em

aspectos quantitativos, por outro, dialeticamente, a mesma concepção nos fornece insumos para observar as mudanças ocorridas nos âmbitos culturais e sociais, qualitativamente (COULDRY; HEPP, 2016).

A corrente institucionalista analisa a influência das lógicas de organização e de práticas da mídia nas instituições ou esferas da sociedade como a religião, a política, a família ou a educação. Ao considerar que as práticas midiáticas transformam essas instituições, a própria mídia configurar-se-ia como uma instituição, independente das demais e, desse modo, criaria uma dinâmica própria, característica de um regime interinstitucional, onde as instâncias acabam tornando-se interdependentes entre si. Para Hjarvard (2012), nesse âmbito, é preciso considerar as alterações ocorridas nas estruturas sociais em sua relação com a mídia. Ou seja, as tecnologias de comunicação e suas ambiências, ao incorporarem-se às instituições desde longa data, transformam o tecido social através das lógicas pertencentes ao campo midiático.

Para o autor dinamarquês, a perspectiva insere-se no período da modernidade tardia e suas dinâmicas ocorrem em diferentes níveis, de acordo com o grau de desenvolvimento das sociedades, sendo identificada principalmente em países desenvolvidos e industrializados do ocidente, a partir do século XX. Quanto mais imersa na midiatização, mais dependente dessas lógicas estaria a sociedade. Hjarvard (2012), então, distancia a corrente institucional da vertente conhecida como socioconstrutivista, na qual a midiatização inscreve-se enquanto meta-processo, ocorrendo de maneira linear, em determinado período e espaço.

De forma semelhante a outros meta-processos, como globalização, individualização e comercialização, a midiatização desenvolve-se em distintas fases e lugares, mas, principalmente, influencia as sociedades ao longo do tempo, desde os níveis micro, como nas relações pessoais, até os mais abrangentes, como a compreensão das mudanças culturais e sociais (KROTZ, 2007).

Corroborando com a ideia, os representantes da vertente socioconstrutivista, Couldry e Hepp (2016) avaliam o processo da midiatização a partir do contexto histórico das práticas sociais cotidianas, considerando as interações sociotécnicas e o desenvolvimento das mídias ao longo do tempo. Neste âmbito, são os próprios sujeitos que constroem as sociedades, uma vez

que elas não possuem existência por si só, nem são instâncias criadas externamente, mas sim, são frutos da interação social (HEPP, HASEBRINK, 2015). A midiatização, portanto, não pode ser concebida como uma interferência externa. Ao contrário, é um processo integrante, o qual não se sobrepõe à cultura e à sociedade, pois a evolução da mídia não é exógena à evolução social (COULDRY; HEPP, 2016). A interação midiatizada, portanto, é uma das possibilidades de interação entre os sujeitos.

Por último, as teorias da midiatização caracterizadas como semio-antropológicas abordam aspectos da mídia na interrelação com a capacidade humana, biologicamente constituída, de criação, circulação e recepção de sentidos, ou seja, a partir da semiose social (VERÓN, 1987; 2014). Nesta concepção, a midiatização não ocorre de maneira uniforme em todas as épocas e lugares, pois processa-se em distintas fases ao longo da história humana. Como operacionalidade, gerou transformações que alteraram as estruturas sociais ao longo do tempo, e não somente na modernidade. Para Verón, quanto mais longa a perspectiva histórica da midiatização, melhor será sua compreensão. Desse modo, a perspectiva semio-antropológica destaca o processo de midiatização enquanto materialização da semiose social, possibilitada por procedimentos técnicos realizados em aparatos midiáticos (VERÓN, 2014). Para o autor argentino, os fenômenos midiáticos pertencem à humanidade desde seus primórdios e foram constituídos, inicialmente, quando ocorreu a fabricação dos primeiros artefatos em pedra.

Ao buscarmos uma opção teórica que reflita o diálogo desenvolvido em nosso debate, nos aproximamos das vertentes socioconstrutivista e semio-antropológica e concordamos com a concepção de Braga (2006), que considera a midiatização como a dinâmica de referência dentre os demais processos de interação social, ou seja, sua posição é de centralidade na sociedade e torna-se uma referência às demais processualidades na medida em que as influencia com lógicas oriundas do campo da mídia. Ainda que seu estabelecimento não esteja terminado, sua implementação, acredita o autor, encontra-se em fase bastante avançada.

Em um sentido semelhante, Muniz Sodré identifica a existência de um “*bios* midiático”, que seria “resultante da evolução dos meios e de sua progressiva intersecção com formas de vida tradicionais” (SODRÉ, 2002, p. 238).

A noção de *bios* deriva da perspectiva aristotélica em definição sobre os modos de viver, refletindo a relação contemporânea entre cultura, sociedade, meios de comunicação e tecnologia, as quais subjugam-se às regras de mercado a partir da esfera midiática. Emergem, nessa perspectiva, novas possibilidades de interação e socialização baseadas em uma tecno-cultura em transformação, resultando na modificação da realidade dos distintos âmbitos sociais, como as relações trabalhistas, a utilização do tempo de lazer ou nas esferas da economia e da política. Ademais de considerar os aspectos materiais, Sodré (2002) destaca como resultado da midiatização a elaboração de uma outra realidade, a qual provém desde os meios analógicos, rerepresentando ou simulando o mundo social através das produções veiculadas pelos meios de comunicação. Potencializada pela evolução digital e pela plataformização, a existência desse novo espaço-tempo constitui-se como um espelho, onde a imagem da própria sociedade não passa de um reflexo, configurando-se como uma realidade vicária, geradora de novas estéticas, sentidos e sociabilidades.

Ampliando essas concepções, Couldry e Hepp (2016) acreditam que a midiatização não deve ser observada como um caminho único ou como uma lógica específica. A organização social realizada pela mídia, estabilizada pela contínua interação mídia-sociedade, ocorre de diversas formas. Os processos de midiatização, então, se dão pela complexificação social, a qual demanda cada vez mais a interação mediada entre dispositivos tecnológicos, instituições e sujeitos. Os autores também consideram a existência de uma ordenação de sentidos sociais a partir da midiatização. Nomeada como figuração, essa ordem semelhante à ideia de “*bios* midiático”, sempre teria existido. Sua elaboração se deu socialmente e, contudo, vem sofrendo deslocamentos pelos novos valores e implicações oriundos da midiatização.

Tanto para Braga e Sodré, como para Couldry e Hepp, não houve uma revolução tecnológica no conjunto das mídias. Os autores convergem na observação de uma evolução gradual, proporcionada pelo desenvolvimento e aprimoramento dos dispositivos de comunicação. Desse modo, houve a absorção ou adaptação das tecnologias previamente existentes, e não sua eliminação ou desaparecimento (BRAGA, 2006; SODRÉ, 2002). A evolução da mídia é definida por Couldry e Hepp (2016) como ondas de midiatização e sua origem está na mudança qualitativa fundamental dos ambientes e aparatos de

mídia, conforme desenvolvemos na sequência, considerando a intersecção do desenvolvimento da midiatização com a música.

Em seu desenvolvimento, a música incorpora-se à midiatização integralmente, uma vez que, os distintos processos sociotécnicos de produção e consumo engendram práticas condicionadas a suportes e aparatos de mídia, bem como, são produtos intrinsecamente vinculados aos meios de comunicação em suas diversas formas de desenvolvimento. Todavia, antes de abordarmos a midiatização da música, tratamos de compreender o processo através das distintas teorias que se apresentam contemporaneamente.

2.2 ONDAS DE MIDIATIZAÇÃO E MÚSICA

As ondas da midiatização podem ser descritas a partir do conjunto de mídias desenvolvidas em determinado período. Não devem ser consideradas enquanto inovações descontextualizadas, mas sim, representam um elo entre os antigos dispositivos e os novos, bem como, relacionam-se com os diferentes modos de produção midiática. Desse modo, cada onda reflete uma transformação não apenas no ambiente midiático, mas nos modos de sociabilidade, criando processos interacionais cada vez mais complexos, os quais iremos refletir pelo viés do desenvolvimento da música. Entendemos que as ondas compreendem, então, três momentos descritos como mecanização, eletrificação e digitalização (COULDRY; HEPP, 2016).

A mecanização dos meios de comunicação tem como marco inicial o desenvolvimento da prensa de tipos móveis, no século XVI. A impressão de textos, panfletos e partituras musicais permitiu uma maior circulação de conhecimentos, ideias e de melodias que, até então, tinham alcance restrito devido ao baixo número de exemplares que estavam disponíveis e, à época, dependiam do árduo trabalho dos copistas. Acelerando o passo pelo trajeto temporal da comunicação, evidenciamos, ainda no período da mecanização, o desenvolvimento do registro de músicas em discos, que virão a dar origem aos conhecidos LPs ou *long plays*, datando o início de produção dessa mídia a partir do século XVIII.

A segunda onda é identificada como eletrificação e seu início estabelece-se a partir da criação do telégrafo. Nesse âmbito estão os meios de comunicação

caracterizados pela transmissão de ondas eletromagnéticas, como rádio e televisão. Ambos se desenvolvem, predominantemente, no decorrer do século XX e ainda podem ser considerados como meios relevantes na ecologia midiática contemporânea. A música, produto intrinsecamente atrelado a esses meios de difusão e, nesse período, já mais desenvolvida comercialmente através de uma indústria fonográfica nacional, também se incorpora à eletrificação através das tecnologias de amplificação do som utilizadas em performances musicais ao vivo.

Como última onda consolidada, a digitalização configura-se pelo aparecimento do computador, dos CDs e do telefone celular, mas também pela ampliação do acesso à internet, permitindo a disseminação de conteúdos digitais a partir do surgimento de canais e plataformas de comunicação, novos em possibilidades interacionais, mas, muitas vezes, com dinâmicas bastante semelhantes aos meios consolidados, como os meios impressos, o rádio e a televisão. Nesse momento, o desenvolvimento do mercado da música, ainda dependente das grandes gravadoras, ou *majors*, presenciou a emergência em grande escala de problemas como a pirataria de CDs. Juntamente, surgem novas possibilidades de atuação e captação de recursos, o que gerou a ascensão de artistas relegados aos circuitos alternativos, mas que, a partir do novo ambiente proporcionado pela digitalização, conseguem atingir um público maior.

A partir das ondas da midiatização, podemos observar que, além das mudanças ocorrerem de maneira cada vez mais acelerada entre as últimas fases, a interdependência entre meios, dispositivos, instituições e sujeitos torna-se também mais profunda. Consequentemente, para Couldry e Hepp (2016), estaria configurando-se a quarta onda, caracterizada como onda de dados, possibilitada pela consolidação da digitalização através da internet, dos smartphones e de plataformas digitais de compartilhamento de conteúdo. Ou seja, percebemos o aprofundamento dos processos de midiatização que caracteriza, então, o momento atual como de uma midiatização profunda, onde a conectividade, a inovação, o uso de dados e algoritmos se fazem cada vez mais presentes (HEPP, 2017). Não podemos apenas observar a influência de um meio de comunicação ou de uma mídia, mas sim, as várias instâncias

mediáticas envolvidas, uma vez que a sociedade e as mídias se tornam cada vez mais interligadas a ponto de terem suas dinâmicas intimamente entrelaçadas.

Em uma compreensão semelhante, Fernández (2015) considera o momento atual da midiatização da música como *post-broadcasting*. Partindo da perspectiva elaborada pela socio-semiótica das midiatizações, as fases por ele descritas são embasadas em três momentos. O primeiro, chamado de *broadcasting*, configura-se pela emissão centralizada em um único emissor para vários receptores. A segunda fase, *networking*, é quando receptores e emissores tem as interações possibilitadas por uma multiplicidade de emissões entre eles, formando redes. O momento *post-broadcasting*, vigente na contemporaneidade, explica-se pela mescla dos anteriores, onde meios de comunicação de massa absorvem características de rede, enquanto as plataformas digitais conformam-se por dinâmicas do *broadcasting*.

Ao observar as ondas ou as distintas fases da midiatização, percebemos que as dinâmicas comunicacionais e o desenvolvimento tecnológico integraram-se. Considerando a midiatização profunda, com a digitalização e a utilização de algoritmos em plataformas de *streaming*, observamos que nossas escolhas já não nos parecem ser tão livres quanto pensamos, pois as opções sugeridas e facilmente acessáveis acabam sendo influenciadas por essa lógica. Desse modo, o direcionamento de conteúdos ao público afeta o repertório de sentidos consumidos e, conseqüentemente, traduz-se naqueles que são produzidos pelos sujeitos e circulantes na sociedade.

A música midiatizada, para tanto, constitui-se atualmente nessa ambiência de densa intersecção entre dispositivos midiáticos e sociedade, onde consolida-se sua dependência aos meios de comunicação massivos e reelaboram-se, através das plataformas digitais, sua circulação e seu consumo. Contudo, a música midiatizada não se constitui apenas como produto oriundo da interação entre instituições, dispositivos tecnológicos, plataformas digitais e sociedades. Caracteriza-se também enquanto produto comercial determinado por éticas e estéticas, carregado de sentidos construídos dialogicamente.

Incorporar a proposição das ondas de midiatização na produção/circulação/recepção da obra de CM requer considerar a inserção periférica mas, ao mesmo tempo, sobredeterminada do ambiente transfronteiriço Brasil-Uruguai. Conforme se expõe a continuação, a midiatização da atividade

musical contempla atitudes que buscam atualizar a expressão poético-musical com o acesso a processos sociotécnicos acelerados. Tais procedimentos permitem que compositores independentes, atuantes em circuitos locais e excluídos de contextos artísticos dominantes, também possam registrar sua produção e reconhecer-se como músicos.

2.3 MÚSICA E IDENTIDADE

Uma canção pode nos transportar a momentos alegres, tristes, ao passado ou a outros lugares do mundo, pois podemos conhecer ou reconhecer um lugar a partir das canções que lá são produzidas. Ou seja, os timbres e gêneros escolhidos, as melodias, as formas de cantar, os sotaques e o conteúdo que estão sendo musicalmente apresentados podem ser tão específicos a ponto de reconhecermos uma canção como sendo de determinado artista, época, local ou cultura.

A relação entre música e identidade não corresponde somente a sonoridades originadas em um determinado território, mas também, a conexões com sujeitos e grupos distantes no tempo e no espaço, que compartilham conexões, ideais e sentidos. A música popular ao se desenvolver na esteira dos processos de midiaticização torna-se, então, um produto comercial de características estéticas definidas, cujas demandas de produção visam atender a um determinado público consumidor.

Ao observarmos a produção musical de CM, é preciso buscar compreender as origens dos gêneros musicais que podem ser observados em sua obra. Primeiramente, as canções de CM remetem-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.

O segundo ponto que devemos nos ater ao observar a produção musical de CM, remete-nos às décadas de 1960 e 1970, quando a América Latina presenciou o surgimento de um movimento musical transnacional, sendo a canção popular colocada em um patamar nunca alcançado. A canção de protesto, canção engajada, canção de autor ou *Nueva Canción Latinoamericana*, era herdeira da *Nova Cançó*, movimento que buscava difundir a língua catalã na Espanha, à época da ditadura do General Francisco Franco. A partir de 1939, o regime autoritário instalado no território espanhol, além da repressão contra opositores e a perseguição a artistas, baseava-se em uma unificação nacional, cultural e linguística, que impôs o idioma castelhano a toda Espanha. No final dos anos 1950, emerge a perspectiva de revalorização de línguas como o galego e o catalão, momento em que se articula o movimento *Nova Cançó*.

Nas décadas seguintes, a polarização ideológica mundial resultante da Guerra Fria torna-se ainda mais acirrada, ocorrendo na América Latina o início do período de marcado pelas ditaduras civil-militares, cujas características de repressão, nacionalismo e patriotismo exacerbados, e o apagamento das diferenças culturais se faziam presentes, assim como no regime vivenciado pela Espanha.

A canção popular engajada ou de protesto, à época, torna-se uma possibilidade de tratar questões políticas, ideológicas e sociais com um grande público. Corroboram para o sucesso de sua difusão os festivais de música, os programas de televisão, a comercialização de discos, revistas e jornais, e os programas de rádio. Muitos dos cantores pertencentes a esses movimentos eram estudantes universitários e viam nas canções a possibilidade de realização de utopias, de intervenção no mundo para a construção de uma sociedade mais justa.

La Nueva Canción Latinoamericana fue el instrumento político y estético para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los Nuevos Tiempos que se anunciaban en los años sesenta, y conducir a la formación del Hombre Nuevo, ése que haría la revolución política socialista y reivindicaría las clases tradicionalmente oprimidas (VELASCO, 2007, p. 140).

Tratava-se de um movimento de reação através da música e da poesia, uma ação alternativa aos governos ditatoriais a que os países latino-americanos estavam submetidos. Torres Blanco (2005), ao tratar do movimento *Nova Canção* também relaciona a canção de protesto feita na América Latina como um dos resultados do movimento espanhol. São marcas dessa produção musical, além dos temas sociais e ideológicos, o regionalismo, o nacionalismo periférico, a revisita à tradição popular e ao folclore, as questões de língua e de identidade.

Em diálogo com esse contexto, consideramos que as canções de Chito de Mello estabelecem aproximações com o movimento de canção de protesto, tendo em vista a seleção de temas que o cantor realiza para suas composições e a opção pelo português como língua que representa sua identidade cultural transfronteiriça. Como comenta Torres Blanco (2005), tratando das canções catalãs na Espanha, a questão da língua torna-se extremamente importante, não mais apenas como um elemento identitário, mas como uma opção que denota um posicionamento frente aos demais sujeitos e às imposições oficiais dos Estados.

En suma, la cuestión lingüística implica sobre todo, y al mismo tiempo que un posicionamiento cultural, una opción política e ideológica. No obstante, consideramos que el debate monolingüismo-bilingüismo está basado en un enfrentamiento con el idioma oficial de la capital o, lo que en este caso se convierte en un sinónimo, con el régimen franquista (TORRES BLANCO, 2005, p.233).

Desse modo, ao desenvolver em suas composições uma expressão enunciativa que não é própria da língua oficial do Brasil e nem da do Uruguai, CM faz uma opção ideológica e política. Há a demarcação de uma posição do cantor, perante seu público e perante os demais cantores, feita através da língua, mas, também, dos gêneros musicais e instrumentos que utiliza.

Em uma breve aproximação à obra de CM, percebemos que, apesar da sonoridade musical de remeter a gêneros folclóricos, devido à predominância do uso do violão e de gêneros platinos como milongas e chacareiras, seus álbuns

trazem hibridizações com candombes, sambas, rocks, tangos, valsas e choros. As milongas, cujas letras que a acompanham originam-se nas pajadas ou *payadas*, surgem entre os séculos XIII a XVI, a partir do cancionero trovadoresco da península Ibérica, ou seja, do conjunto de cantigas em galego-português (MONTEAGUDO, 2012). Inclusive, CM possui dois cancioneros publicados: *Rompidioma* e *Soy de'l bagazo nomás*. Constam em suas coletâneas algumas letras de suas canções, poemas não musicados e, nas últimas páginas, uma espécie de glossário dos termos utilizados por ele em portunhol.

A palavra milonga tem origens controversas, sendo que as principais referências indicam o nome de uma cidade no Congo ou, então, o termo “palavra” do idioma quimbundo. A pajada, por sua vez, remete ao jogo de contestação, ao exercício da oralidade e da improvisação. Possui vários nomes e formatos, atualizando-se com o passar do tempo, sendo conhecida como repente, embolada e, mais recentemente, *slam*, constituindo-se pela tradição performática, pela dialogicidade total quando os sujeitos que participam se desafiam em competição.

O folclorista uruguaio Lauro Ayestarán (1948), explica como a figura histórica de milongueiros e pajadores se fundem, unificando em uma mesma manifestação artística o declamador e o cantor.

En 1880 el payador legendario se ha transformado en el milonguero, expresión peyorativa, si se quiere, en el siglo actual, pero que hace 70 años significaba una cosa algo distinta. El esquema psicológico "del payador, se repite textualmente en el milonguero. Cambia el ambiente, cambia la estrofa y cambia el contenido, pero la actitud del "trovero" — del que trova, halla o inventa— es la misma. Aquél, al pie de las murallas de un Montevideo sitiado o a la luz de los fogones de los días heroicos; este en los ambientes espesos de las "academias" o bailes de candil (AYESTARÁN, 1948).

A milonga, assim como o tango, tem origem na mistura de gêneros que circulavam pela região do porto de Buenos Aires na segunda metade do século XIX, recebendo influência direta da *habanera*, ritmo cubano. Contudo, espalhou-se pela região platina, isto é, Uruguai, Argentina e sul do Brasil, constituindo-se em um elemento da identidade cultural da região. Especificamente, para Carraro e Machado (2018), a milonga torna-se o fenômeno estético que representa contemporaneamente a identidade do fronteiro, tendo em vista a desencontro entre os limites políticos e a integração cultural.

As canções de CM caracterizam-se pela sua produção como populares e massivas, uma vez que se constituem em “um repertório compartilhado mundialmente e intimamente ligado à produção, circulação e ao consumo das músicas” (CARDOSO FILHO; JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 2). Claro está que a circulação dessa produção musical é reduzida, quando comparada a produções de gêneros consagrados nacional e internacionalmente, mas é inegável a possibilidade contemporânea de acesso à essas canções e à fruição realizada a qualquer tempo, em qualquer lugar do mundo. Ademais, as canções são estruturadas de acordo com a proposta comercial consagrada para esse gênero, isto é, “uma melodia cantada, de preferência com um refrão, tonal, acompanhada por instrumentos ‘ao fundo’ e de duração média de dois a três minutos” (TROTТА, 2005). Desse modo, são consolidadas enquanto produtos de consumo da indústria cultural.

2.4 CHITO DE MELLO: CANTOR DE LA BAGACERA

A obra musical de Chito de Mello, tomada como objeto empírico da presente investigação, relaciona elementos sociais, culturais e históricos, constituintes da fronteira Brasil-Uruguai. Tratamos de compreender, neste subcapítulo, quem foi Chito de Mello, como foi sua vida e quais foram suas influências para o desenvolvimento de sua obra. Trata-se de uma breve compilação realizada a partir de recortes de imprensa anexados nesta tese, bem como materiais presentes nos registros de sua discografia.

Eugenio de Mello nasceu no distrito de Yaguari, interior de Rivera, em 5 de julho de 1947. Foi durante a infância humilde e rural que entrou em contato com a música. Na residência de seu avô paterno existia o único rádio que a família tinha acesso. Em momentos de lazer, CM, seus pais, seu tio por parte de mãe e o avô reuniam-se para escutar *payadas* e canções do folclore uruguaio. Seu pai trabalhava como capataz em estâncias da região e contava com o auxílio do cunhado. Além de dividirem as lides com o gado, os dois compartilhavam o gosto pelo violão. Alegavam as festas e as pequenas confraternizações familiares. Tal influência foi tão marcante que aos seis anos CM tirou os primeiros acordes no violão de seu pai. Entretanto, a figura paterna não influenciaria CM apenas musicalmente.

Presenciar o trabalho extenuante do pai e as frequentes mudanças de moradia, trazem questionamentos sobre o mundo do qual fazia parte. O menino, então, toma consciência de que o gado, a terra e as residências por onde a família passou, nada daquilo pertenciam a eles. A exploração de seu pai e o sistema socioeconômico a que estavam submetidos serviram de ponto de partida para os sentidos que irão germinar na obra de CM.

Quando ainda criança, mudam-se para o bairro Insausti, na periferia riverense, onde novamente entra em contato com a música e com a cultura da improvisação dos *payadores*. A realidade das classes trabalhadoras que viviam nas regiões periféricas e marginalizadas de Rivera, vivenciada por CM, também virão a compor o conteúdo de suas canções.

Aos 13 anos parte para Montevidéu a fim de realizar o sonho de ser músico. Começou a cantar aos 17 (figura 1) e sempre esteve envolvido com a música, acompanhando outros artistas, como o *payador* uruguaio Gabino Sosa Benítez, e se apresentando em pequenos bares como cantor. Juntamente, CM trabalhou como vendedor ambulante de utensílios de cozinha, especificamente de descascadores de batatas, quando circulou pelo Rio Grande do Sul e pelo interior do Uruguai nos anos 1980. Sua passagem pelo Brasil também tem relação com a perseguição política que artistas viviam no Uruguai, à época, por conta da ditadura. CM teria sido perseguido e detido algumas vezes por sua poesia, o que o teria motivado a circular pelo país vizinho.

Figura 1 – Chito de Mello aos 17 anos em Montevidéu



Fonte: Mello, 2005, p. 22

Sua carreira como músico instrumentista foi alavancada ao acompanhar o cantor riverense Manuel Oribe Fernández Alvez, conhecido como Manolo Fernández, em turnês no Rio Grande do Sul. Fernández ganhou projeção, em 1984, com *Vire o Mate*, tema premiado como canção mais popular do Festival Musicanto Sul-Americano de Nativismo daquele ano. Enquanto isso, CM andava com seus poemas guardados na mochila. Sua produção era exibida a alguns amigos, até que um deles apostou em seu talento e se propôs a financiar o primeiro CD, *Rompidioma*.

Assim, enquanto artista, CM foi instrumentista, compositor e poeta. Seus CDs eram comercializados em bancas de jornal, em pequenos comércios de amigos em Rivera e nas ruas, quando o próprio cantor passeava por bares ou por eventos que participava. Autodeclarava-se como anarquista e, com frequência participava de manifestações sindicais e políticas, mas também em tablados de bairro, espaços montados para apresentações do carnaval uruguaio.

Após lançar seu primeiro álbum, começou a dar aulas de violão em sua residência, pois, mesmo sem possuir estudo formal de música, CM dedicou-se a aprimorar sua técnica no violão ao longo de sua vida. CM, em entrevista ao

canal Telesur no ano de 2008, comenta que sua mensagem “*es un mensaje popular con tinte social, cantando a las cosas que les passa a los del bagazo. Yo soy del bagazo*” (MELLO, 2008). O bagaço, a bagaceira ou *bagayo* são termos que o cantor riverense utilizava para identificar o povo, a massa de trabalhadores, mas também, as camadas economicamente mais baixas ou *los de abajo*, nos termos de CM. O termo bagaço designa, originalmente, o bagaço refere-se ao resíduo vegetal da cana de açúcar moída, apreciada tanto no preparo de doçuras (açúcar, melado), quanto da popular *caña*, ou cachaça.

Chito de Mello, tem seu perfil assim delineado pela descrição disponível no sítio do selo musical Ayuí Discos:

El notable cantautor riverense CHITO DE MELLO presenta su nuevo disco grabado especialmente para el sello Ayuí. CHITO, de fecunda y extensa trayectoria en la región norte del país, recoge la herencia de los cantautores populares de carácter libertario, interpretando sus creaciones afincadas en la milonga payadoresca y en las rítmicas propias de la frontera norte. En sus letras, el portuñol (o misturado como él le llama) transcurre de una manera natural y poética, con buena dosis de humor y denuncia social. Es la primera vez que CHITO DE MELLO graba un disco en Montevideo a partir del interés de Ayuí por incorporarlo a su catálogo (AYUÍ, 2022).

Como podemos perceber, CM é apresentado como *cantautor*. O termo em espanhol, segundo o *Diccionario de La Real Academia Española*, em livre tradução nossa, refere-se ao cantor, geralmente solista (figura 2), que costuma ser o autor de suas composições, nas quais prevalece sobre a música uma mensagem de intenção crítica ou poética. Não se trata apenas de ser um cantor e autor das letras, mas também, que o conteúdo das canções possui relevância frente à performance do artista, o que é corroborado mais adiante no texto descritivo, que nos traz informações a respeito da produção musical de CM, relacionada à milonga e à pajada, somadas ao uso do portunhol, articulando denúncia social e humor. Desse modo, CM insere-se, na tradição musical da canção de protesto e, também, ao que se conhece por música platina, por sua sonoridade.

Figura 2 – Chito de Mello em *Plaza de la Cuaró*

Fonte: Mello, [s.d.], p. 50

Conhecedor da realidade das periferias, observava o que faltava e o que acontecia na cidade e nos bairros. Via que outros artistas cantavam às suas cidades, seus lugares de origem, e que em Rivera não havia ninguém com um canto comprometido, como o carecia seu povo. Assim, mesclou espanhol, portunhol e português em poemas e canções musicadas com milongas e sambas.

Viveu no bairro Insausti até se casar com Gladys Benítez, artesã e vendedora de chás e ervas aromáticas. O casal permaneceu junto por 14 anos, até o falecimento de CM. Segundo sua esposa, ele era um grande leitor de poesias, mitologias e novelas históricas. Todas as segundas-feiras ela ia à biblioteca municipal buscar livros para o casal. Ele lia muitos autores brasileiros e escolhia sempre aqueles que possuíam postura política engajada, progressista. Leu Homero e os brasileiros Érico Veríssimo e Ferreira Goulart. O argentino Almafuerite e o uruguaio Serafín J. García eram seus poetas preferidos.

Tentou se aposentar, mas não possuía documentação de registro profissional, nem como vendedor nem como músico, apesar dos muitos anos a que se dedicou como artista. Vivia, então, modicamente, com rendas dependentes de suas atividades musicais.

CM, enquanto sujeito empírico, pertenceu a um espaço transfronteiriço de influência cultural e midiática, em maior medida, brasileira, sendo submetido às leis uruguaias, mas tendo livre trânsito no território dos dois países. Podemos considerar que CM foi um sujeito situado. O termo designa, de acordo com Sobral (2008), o sujeito adaptado ao jogo das regras sociais e normativas oficiais dos Estados, ou seja, suas ações são éticas dentro do contexto específico de sua ação, e não pela aplicação ou imposição de uma lei geral. A decisão pela ação de um sujeito situado é um processo dialógico, tendo em vista a sua avaliação sobre as circunstâncias particulares em relação às normas gerais. Retornando ao sujeito transfronteiriço, isso significa que não seguir algumas regras e cometer pequenas contravenções de ordem do estritamente legal fazem parte do sistema de vida de quem está submetido às forças heterônomas impostas por dois Estados que, em grande parte do tempo, desconsidera a autonomia individual e as demandas e particularidades dos espaços e sujeitos transfronteiriços que se localizam em suas bordas.

Seu último álbum foi finalizado nos últimos meses de 2019 e CM pôde ouvi-lo em 2020, quando já estava doente.

2.5 CONSTITUIÇÃO DE UMA DAS FRONTEIRAS BRASIL-URUGUAI

A conurbação formada por Santana do Livramento e Rivera desenvolve-se a partir do surgimento dos Estados-nação sul-americanos, em sua moderna compreensão. O período das grandes navegações, e do que foi convencionalmente chamado de descobrimento do continente americano, evidencia a corrida realizada por Portugal e Espanha, principalmente, em busca de territórios, mercadorias e metais preciosos, esses últimos, bases no processo econômico do mercantilismo. A formação do atual espaço de fronteira entre Brasil e Uruguai tem sua origem no alargamento dos limites da Coroa portuguesa sobre as terras designadas à espanhola, na América do Sul, desde o Tratado de Tordesilhas, em 1494, até a Guerra da Tríplice Aliança, cuja duração foi de 1864 a 1870.

O panorama da expansão portuguesa é descrito por Moniz Bandeira (1998). De acordo com o autor, na busca por uma mítica fonte de ouro, o Eldorado, a Coroa espanhola fica em vantagem ao descobrir o território que seria o Vice-reino do Peru e as minas de prata de Potosí. A exploração da América

pela face leste, realizada por Portugal através do oceano Atlântico, não resultava em benefícios tão ostentosos, como ocorreu com a Espanha. Restava à Coroa portuguesa adentrar o interior do continente para também tentar chegar ao território do Peru. O estuário do Prata representava, então, uma possibilidade de atingir o rio Paraná para alcançar as terras mais altas, onde se encontravam as jazidas.

O período da União Ibérica, de 1580 a 1640, facilitou a caminhada dos portugueses em direção oeste e sul do continente. As incursões denominadas entradas e bandeiras, além de acarretar o rompimento dos limites entre as duas Coroas, tinham o intuito de desestruturar o sistema organizado pelos jesuítas, as Missões. Ademais, o comércio de contrabando de prata e de escravos, realizado por portugueses no porto de Buenos Aires, foi bastante beneficiado durante a reunião dos países ibéricos.

Com o fim da anexação de Portugal pela Espanha, a Coroa portuguesa, agora sob domínio dos Bragança, inicia a reorganização de seus territórios na América expulsando os holandeses de Pernambuco, ocupando a zona de Laguna e a Ilha de Santa Catarina e construindo uma base militar em Colônia de Sacramento, na margem oposta ao porto de Buenos Aires. Juntamente, os luso-brasileiros ocuparam as terras ao norte da Argentina, controlando as vias de comunicação do Peru com o estuário do Prata (BANDEIRA, 1998). A ocupação dos territórios platinos, recorrentemente, resultava em conflitos, os quais, além de envolver os países Ibéricos, mobilizavam outras potências interessadas na região, como Inglaterra e França.

Entre os vários tratados assinados, que visavam a resolução das desavenças em torno das questões comerciais, territoriais e de limites, destacamos o Tratado de Madri, assinado em 1750, quando Portugal troca Colônia de Sacramento, atualmente no Uruguai, pelas Missões Orientais, atualmente no Brasil, definindo o desenho das fronteiras da região de maneira próxima à atual configuração. Outro acordo a ser citado é o Tratado de Santo Ildefonso, de 1777, cuja resolução reformulava as posses entre os reinos de Portugal e Espanha, tendo em vista as guerras guaraníicas e o não cumprimento do Tratado de Madri. Foi o último a ser assinado pelas Coroas e determinavam que tanto as Missões Orientais quanto a Colônia de Sacramento se tornassem possessões espanholas.

Apesar dos acordos realizados, não havia interesse em mantê-los, devido às relações comerciais que já estavam estabelecidas na região. A presença luso-brasileira continuava intensa devido à exploração pecuária, a partir do gado selvagem, objetivando a produção de charque e couro. Guardadas as devidas atualizações, a produção pecuária ainda se configura como o elemento econômico determinante para toda a região.

Em 1821 ocorre a anexação, por parte de Portugal, da Província Cisplatina, território onde atualmente se encontra o Uruguai. Retrocedendo brevemente, as províncias espanholas do Rio da Prata há muito enfrentavam conflitos bélicos, devido à intensificação dos movimentos de independência. Dom João VI, cujos planos de expansão tentou pôr em prática desde a chegada no Brasil, determina a intervenção militar na Banda Oriental, em 1817, buscando evitar as influências independentistas na Província de São Pedro, atual Rio Grande do Sul. Com a economia rural debilitada pela exploração dos rebanhos por parte dos exércitos imperiais e com a insatisfação dos comerciantes de Montevideo, queixosos pela imposição de um neocolonialismo por parte do Brasil, já independente, no ano de 1825, com apoio de Buenos Aires, tem início o levante contra o Império brasileiro. A independência da República Oriental do Uruguai, então, ocorre em 1826, sob o acordo entre Brasil e Províncias Unidas do Rio da Prata, posteriormente Argentina, intermediado pela Inglaterra, cujo interesse era grande em estancar as desavenças na região. Assim, a região da fronteira entre Brasil e Uruguai, também denominada campanha gaúcha, para Silveira (2017, p. 249), “surgiu como herdeira americana de confrontos peninsulares históricos entre as Coroas ibéricas no período que se estendeu do final do século XVII ao início do século XIX”.

Conseqüentemente, as cidades situadas nos limites nacionais do sul brasileiro e do norte uruguaio surgem da necessidade de demarcação em ambos os lados e, acabam por estruturarem-se de forma completamente integrada. De acordo com o artigo 1º da Portaria nº 213, de 19 de julho de 2016 do Ministério da Integração Nacional, cidades-gêmeas tem a seguinte definição:

municípios cortados pela linha de fronteira, seja essa seca ou fluvial, articulada ou não por obra de infraestrutura, que apresentem grande potencial de integração econômica e cultural, podendo ou não apresentar uma conurbação ou semi-conurbação com uma localidade do país vizinho, assim como manifestações "condensadas" dos

problemas característicos da fronteira, que aí adquirem maior densidade, com efeitos diretos sobre o desenvolvimento regional e a cidadania (BRASIL, 2016).

Contemporaneamente, Santana do Livramento e Rivera somam 160.000 habitantes e constituem-se como um importante destino do turismo de entretenimento, gastronômico e de compras da fronteira, devido à presença de freeshops, cassinos e vinícolas. A economia urbana caracteriza-se pelo consumo de bens e serviços, sendo extremamente vulnerável à volatilidade cambial do dólar. Na zona rural ainda é relevante a pecuária, baseada em grandes propriedades, apesar de ser possível encontrar uma produção agrícola já diversificada, como a produção de arroz, de soja, a vitivinicultura e a fruticultura.

Além da integração urbana e econômica, a fronteira formada por Santana do Livramento e Rivera está conectada culturalmente. Desde as origens da formação do território, até a contemporaneidade, a diferença de tamanho entre os territórios e a malha comunicacional existente de cada lado foram aspectos decisivos para o surgimento de uma cultura de fronteira permeada por influências majoritariamente brasileiras. A integração cultural pode ser descrita como:

Doble movimiento entonces: a la labor de un puñado de artistas, de músicos e intelectuales que efectivamente atendieron a la diversa cultura del Brasil, correspondió un proceso mucho menos visible, pero más antiguo y poderoso, que podría llamarse de neoculturación o hibridación cultural: el de la conformación de una cultura regional de la frontera. Se sabe que los límites políticos en América Latina no necesariamente coinciden con las delimitaciones culturales, y que por encima del mapa político existe otro que tiene que ver con las tradiciones, las conformaciones étnicas, los usos y costumbres y las actividades económicas (PEYROU, 2011, p. 158).

Entretanto, o espaço transfronteiriço não se configura somente pela integração e pelo compartilhamento de estruturas. A seguir debatemos como a ordem heterônoma constitui-se e é imposta a esse território.

2.5.1 Ordem heterônoma e Nação

A evolução tecnológica das mídias, já abordada no primeiro capítulo, revela um novo formato de interações comunicacionais entre sujeitos e veículos. A digitalização, a internet e o processo configurado como *postbroadcasting*,

fazem emergir novas formas de circulação de conteúdo, não mais restrito ao local onde é produzido.

Em extensa investigação, Silveira (2007; 2017) analisa as políticas de radiodifusão para as fronteiras, instituídas no período do regime militar no Brasil, as quais relacionam-se à ideia de segurança e soberania nacional; a constituição de identidades culturais e as estratégias de comunicação para esse território; conteúdos simbólicos mobilizados pela memória e os sentidos de integração cultural; e o surgimento da relação entre Estado-nação e indústria cultural, através do surgimento de uma malha de comunicação de nível local-internacional.

A necessidade de estabelecer e afirmar os Estados nacionais se dá a partir de abstrações de unidades sociais, como “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008), onde uma base cultural comum colabora para a coesão interna das sociedades, faz transcender a ordem heterônoma, a qual opera em benefício da manutenção do projeto de nação, em oposição à possibilidade de total autonomia dos sujeitos. Se por um lado, o “Estado-nação é uma espécie de sociedade individualizada entre as demais. Por isso, entre seus membros pode ser sentida como identidade” (QUIJANO, 2005, p. 130), por outro, os territórios fronteiriços constituem-se pelo hibridismo (GARCIA CANCLINI, 1989), o qual se concretiza através dos vazios deixados pelo estado em alguns aspectos da vida prática da fronteira, nos espaços onde as instituições não alcançam o cidadão. Nesse caso, é a malha de comunicação, ao mesmo tempo local e internacional, que se ocupa da circulação de conteúdos, os quais, conformados por hibridismos, são responsáveis pela ideia de uma nação maior e abrangente, mas também, pelo sentimento de identificação cultural com a cultura do território vizinho. Uma das possibilidades que se evidencia no espaço transfronteiriço é o surgimento de uma identidade gaúcha que, marcadamente descentrada, se constitui em uma relação de lealdade cruzada entre um nacionalismo brasileiro e uma vinculação a elementos da história e da cultura platina (SILVEIRA, 2017). Claro está que a cultura comum desse espaço, circulante na malha de comunicação, é fortemente caracterizada por seus aspectos históricos, forjados pelas numerosas disputas e insurreições aí vivenciadas.

Além disso, destacamos que, devido às dimensões continentais do território brasileiro, com seus 8.516.000 km², a abrangência de algumas

manifestações de fenômenos culturais pode ser considerada como regional ou periférica. No caso do território uruguaio, cuja área corresponde a 176.215 km², o alcance de manifestações culturais corresponde a espaços que conformam a completude do país, ou de boa parte dele. Ou seja, é preciso considerar a relevância da influência da cultura produzida em Rivera, segunda maior cidade do Uruguai.

Assim, é do tensionamento originado pela promessa de liberdade, oriunda da Modernidade, e pela ordem heterônoma, impingida a esse território desde a formação dos Estados-nação (SILVEIRA, 2003) que o espaço transfronteiriço emerge. Portanto, é fruto desse ambiente, 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.

2.5.2 Pensamentos fronteiriços, decoloniais e subalternos

A colonização dos territórios considerados como Novo Mundo resulta do processo de busca, por parte dos países europeus, por novos espaços de exploração e extração de matérias primas, a partir do século XVI. A experiência colonial na América Latina torna-se fonte da colonialidade, isto é, da forma de pensamento imposta e vigente desde a ocupação pelos colonizadores, que constitui uma matriz de poder colonial através do controle da economia, da autoridade, da natureza e seus recursos, do gênero e da sexualidade, e da subjetividade e do conhecimento (QUIJANO, 2000). A colonialidade do poder representa a permanência de uma estrutura de dominação que se estabeleceu, ainda que tenham ocorrido processos independentistas, e permaneceu entranhada nas formas capitalistas de organização da vida e do trabalho (GROSFOGUEL, 2010). Modernidade e colonialidade estariam em sentidos opostos e complementares, ainda que a colonialidade represente a face mais obscura do conjunto. Desse modo, representa uma epistemologia monológica, através da imposição de uma verdade unívoca e de uma substância eurocentrada. Como consequência, entrelaçam-se no espaço-tempo dos territórios colonizados diversos elementos como o surgimento das classes trabalhadoras organizadas pelo capital, com o intuito de atender as relações comerciais mercado global; o estabelecimento entre centro e periferia, enquanto divisão

internacional do trabalho; a criação de um sistema de organizações político-militares entre Estados; a diferenciação entre grupos étnico-raciais, com prerrogativa para os europeus; a hierarquia entre homens e mulheres, de cunho patriarcal; a hierarquia sexual, privilegiando heterossexuais; a imposição de cunho religioso, privilegiando cristãos; a hegemonia epistêmica eurocentrada, configurada pelo conhecimento e pela cosmologia ocidentais; e, por fim a hierarquia linguística entre idiomas europeus e não-europeus, subalternizando os segundos como produtos de folclore ou de cultura, não se configurando como uma forma de saber ou conhecimento (GROSFOGUEL, 2010).

A invalidação de pedagogias e, conseqüentemente, de culturas, acarreta uma a violência epistêmica, o que conseqüentemente, invalida sujeitos e suas identidades (OLIVEIRA; CANDAU, 2010). O controle do sentir também se relaciona às determinações da colonialidade, e, conseqüentemente, determina a compreensão do que é estético, como no caso da arte, estabelecendo o que é ser belo. Contudo, o conceito de beleza também está atrelado ao pensamento e a padrões advindos da colonialidade, acarretando o desprestígio daquilo que não esteja dentro de tais padrões do que se coloca como sendo esteticamente bom (MIGNOLO, 2010). Um exemplo dessa forma de controle do estético são as normativas para a coloração de construções e calçadas em Montevidéu no início dos anos 1900, que obrigava a todos que fossem pintar fachadas e calçadas, que o fizessem com a cor cinza: “Para ser europeu, não importa o que o mapa dissesse, era preciso ser civilizado. Para ser civilizado, era preciso ser sério. Para ser sério, era preciso ser triste” (GALEANO, 2015, p. 236).

A possibilidade de uma epistemologia decolonial ou subalterna, para Grosfoguel (2010, p. 457), “exigiria levar a sério perspectiva/cosmologia/visões de pensadores críticos do Sul, que pensam a partir de corpos e lugares étnico-raciais/sexuais subalternizados”. A reação ao eurocentrismo, às suas formas hegemônicas de pensamento e aos fundamentalismos, bem como o combate aos mitos da razão, da civilização e do progresso, prometidos com a Modernidade, pode ser compreendida através do “pensamento de fronteira” (MIGNOLO, 2000). Trata-se da possibilidade do subalterno contestar a Modernidade, epistemicamente, visando a reformulação de retóricas que foram subalternizadas. Ocorre uma reescrita e um rearranjo do projeto local, fazendo emergir saberes que são formas de resistência, que sempre existiram, mas

nunca eram consideradas. Outra proposta semelhante, a transmodernidade (DUSSEL, 2016), realiza-se pelo projeto de descolonização da América Latina, composto por diversas respostas críticas originadas em ambientes e sujeitos subalternos do mundo todo, onde, a partir de pensadores de distintas culturas, do Norte e do Sul, desenvolvem soluções para as suas questões.

Mignolo (2008, p. 304) chama de desobediência epistêmica, o ato de descolonizar o conhecimento, ou seja, deve-se “pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erige um exterior a fim de assegurar sua interioridade”. Ao observarmos a obra de CM, apesar de ocorrer o embate entre idiomas que compartilham a mesma raiz, português e espanhol, observamos que o uso e a defesa da língua, o portunhol, subverte a lógica eurocêntrica, colocando a fronteira como centro da enunciação, ao invés de estar na periferia.

2.5.3 Portunhol e estigmatização linguística

O portunhol, aqui tomado como idioma dos sujeitos transfronteiriços, ou ainda como “língua ideologicamente saturada, como uma concepção de mundo, e até como uma opinião concreta que garante um maximum de compreensão mútua, em todas as esferas da língua ideológica” (VOLÓCHINOV, 2021, p. 81), deriva de uma complexa rede de contatos sócio-históricos e linguísticos desenvolvidos ao longo do tempo na fronteira Brasil-Uruguai. Como já abordamos na primeira parte do capítulo, é a partir da ocupação do continente americano que se inicia o processo de formação dos espaços nacionais da região platina. As grandes navegações, a ocupação dos territórios pelas Coroas portuguesa e espanhola e os Tratados de Madrid (1759) e de Santo Ildefonso (1777) são os principais fatores que contribuíram para a configuração das nações atuais, não sem antes deslocarem as linhas divisórias, fazendo com que ora as terras pertencessem a Portugal, ora a Espanha (BEHARES, 2003). Somase, também, aos grandes marcos de contato, os processos de independência da Argentina e, especificamente do Uruguai, sendo uma consequência direta da Guerra da Cisplatina.

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.

Em sentido oposto, Eliana Sturza (2005) considera que a inserção do português no espanhol tenha sido mais significativa. Essa prevalência seria justificada pelo fato de que a permanência de luso-brasileiros no território atualmente uruguaio durou muito mais tempo do que a dos espanhóis na região sul brasileira. Por certo que, na fronteira Brasil-Uruguaí, a transgressão dos limites ocorreu, sobretudo, para dentro do território uruguaio. Primeiro, instalaram-se os portugueses e, posteriormente, os brasileiros, de tal modo que isso possibilitou a manutenção da língua portuguesa e determinou a sua importância no próprio processo de ocupação especialmente na região norte do Uruguaí.

Outras formas que contemplam também a oralidade fronteiriça são as designações carimbão, fala misturada, baiano ou *bayano* e, como foi conceituado formalmente por Elizaicín, Barrios e Behares (1987) como *Dialectos Portugueses del Uruguay* (DPU). O termo baiano é descrito por Conde D'Eu, como a alcunha dada pelos gaúchos aos brasileiros dos demais territórios nacionais. A explicação do verbete foi registrada em suas anotações quando esteve no atual Rio Grande do Sul, juntamente com Dom Pedro II, durante preparação para a Guerra do Paraguai (ALVES, 1999).

Por ter sua origem no exercício da fala, na prática oral de contato das duas línguas, e por não possuir uma gramática, o portunhol acaba não sendo considerado no ensino formal, caracterizando-se como linguagem das classes menos escolarizadas. Segundo Elizaicín (1992), por não possuírem uma norma, os DPUs tornam-se formas desprestigiadas de oralidade, pois não há uma gramática que fixe suas estruturas. No mesmo sentido, Lipski (2004) reforça o caráter informal do portunhol e de identificação dos seus falantes com as classes mais baixas, que não tiveram a oportunidade de usufruir da educação formal, enquanto o bilinguismo caracteriza as classes mais altas, onde se encontram os falantes mais cultos.

De acordo com Mota (2012, p. 215) “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”. O idioma selecionado pelos sujeitos transfronteiriços e utilizado nas produções culturais, nesse caso especificamente nas letras das canções da fronteira, acaba por ser materializado, possibilitando a análise do uso e das condições de produção: *El portuñol es vehículo de expresiones de la literatura oral que construyen las identidades culturales de los habitantes de la región fronteriza con Brasil* (CANELLA; PICÚN, 2019, p. 123).

Desse modo, a evolução histórica das línguas, de acordo com Bakhtin (1981), 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 não se estabelece como um produto acabado e fechado, recebido por herança das gerações que nos precederam. Ela é um processo contínuo em evolução, responsável pela elaboração da consciência dos sujeitos.

As canções em portunhol, então utilizam-se de uma forma de oralidade estigmatizada. Tanto no espaço fronteiriço quanto no restante do território dos países, nesse caso Brasil e Uruguai, o portunhol é frequentemente visto de forma pejorativa. A estigmatização das formas de falar revela um valor atribuído socialmente, o qual é parte das dinâmicas de preconceito social. O preconceito linguístico, abordado minuciosamente por Bagno (2015), configura-se como uma forma de exclusão social, assim como as demais formas de apagamento social e cultural dos sujeitos. Partindo da discussão sobre a importância do ensino da gramática normativa tradicional da língua portuguesa nas escolas, o autor reflete sobre mitos e construções realizadas pela mídia acerca do que se considera falar corretamente o português. Nesse sentido, Bordenave (2013) debate sobre a relação entre linguagem e classe social. O autor considera que o domínio de uma linguagem poderia influir a mobilidade social, dificultando ou facilitando o trânsito entre as classes, principalmente, com relação à ascensão das classes populares.

Como fonte de preconceito e estigmatização na sociedade e na mídia, citam-se os “comandos paragramaticais” (BAGNO, 2015, 116). Compostos por manuais e materiais didáticos, mas também através de matérias e artigos

publicados em revistas e jornais, programas de televisão e rádio, os comandos teriam como missão difundir o bom uso da língua portuguesa. Ao invés disso, essas publicações acabam por conservar o ideal mítico de uma gramática que serve como guia inquestionável do uso da língua.

A aceitação da existência de variedades linguísticas, então, contrapõe-se à noção de uma gramática única, que utopicamente daria conta da totalidade da língua portuguesa. A heterogeneidade social reflete-se no uso de uma língua, sendo essa também heterogênea. As línguas, ao mesmo tempo que se conformam enquanto processos externos aos sujeitos, pertencentes às sociedades a que estão inseridos, resultam de uma competência individual dos falantes, posto que são dotados de um aparelho fonador e de uma capacidade intelectual de elaborar pensamentos e, conseqüentemente, discursos.

Para Faraco (2020), compreender a heterogeneidade da língua que falamos é, por consequência, entender a sociedade em que vivemos, a sua história, a sua face socioeconômica e sociocultural. Devemos entendê-la criticamente, desenvolvendo a percepção de que os estigmas recaem sobre algumas variedades, cujas origens assentam-se num conjunto de valores socioculturais constituídos historicamente. A partir dessa afirmação, concordamos com a constatação de Faraco e Bagno, sobre a noção monolítica de que uma gramática encerraria todas as possibilidades de uma língua, acarretando preconceito linguístico com relação às demais variedades, já que considera como válida apenas a norma padrão ou culta. O preconceito linguístico estabelece-se, assim, como uma violência simbólica empregada por vozes autoritárias e, por que não, reacionárias que buscam defender uma homogeneidade ilusória da língua (FARACO, 2020).

Consideramos necessária a desmistificação da ideia de simples mistura de idiomas para conceituar o portunhol falado na divisa do Brasil com o Uruguai. Muitas vezes, a mescla arbitrária entre português e espanhol é explorada nas representações midiáticas como uma forma fácil de falar ou, então, como uma forma errada de comunicação. A mídia veicula o que Celada (2002, p. 43) considera como uma “língua imaginária”, cuja força de representação, no Brasil, a torna o idioma original de paródias ou a oralidade de personagens hispano-americanos.

Nosso corpus, selecionado do conjunto de letras das canções gravadas por Chito de Mello, origina-se de canções que dialogam com um conjunto maior de obras artísticas, cujas temáticas são provenientes da busca de expressão de uma certa territorialidade transfronteiriça.

Podemos apontar o escritor Fabián Severo, autor, entre outras obras, de *Noite nu norte* – poemas em português (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 pautam-se pelos distintos elementos culturais do território transfronteiriço.

O portunhol, variedade linguística representativa da fronteira, é objeto de inúmeros estudos desde a segunda metade do século XX, principalmente por pesquisadores uruguaios. Pode-se dizer que há a consolidação desse campo de investigação no Uruguai, enquanto, no Brasil, as pesquisas ainda estão circunscritas a alguns poucos investigadores da área da linguística.

A assimetria revela a importância dessa forma de oralidade em cada lado da fronteira. Se no Brasil o portunhol representa um idioma que alude a personagens chistosos veiculados pela mídia, no Uruguai, sua importância está intrinsecamente relacionada às sociedades instaladas na área que se estende por todo o limite ao norte do país, região com os menores Índices de Desenvolvimento Humano (IDH) dentre os demais departamentos. Um território onde a pujança das cidades-gêmeas uruguaias de Barra del Chuy, Rio Branco, Aceguá, Rivera, Artigas e Bella Unión, com seu turismo de compras, contrasta com a pobreza da população.

Endossamos nossa escolha pela teoria de Bakhtin com o conselho de Johnson (2010, p. 84) direcionado ao investigador interessado nas relações entre cultura e linguagem, o qual 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.

3 RELAÇÕES DIALÓGICAS E SENTIDOS: APORTE TEÓRICO-METODOLÓGICO

O presente capítulo subdivide-se em duas partes, as quais servem de base para a análise de corpus selecionado. Inicialmente, abordamos as relações dialógicas constitutivas dos sentidos, das enunciações e conseqüentemente, dos sujeitos. No âmbito da dialogicidade, debatemos sobre conceitos que se relacionam no universo dos enunciados para, em seguida, refletir sobre os sentidos de cronotopo, de exotopia e de carnavalização. Por fim, tratamos do percurso metodológico que traçamos, contemplando as escolhas que definiram nosso corpus e os parâmetros que utilizaremos no exame das letras.

Uma análise exploratória inicial nos permite identificar a língua e a linguagem como um dos importantes elementos que constituem as canções de CM, tendo em vista a presença do portunhol como idioma e como temática em seus álbuns. Juntamente, os aspectos espaciais e temporais observáveis nessas composições, que constituem a fronteira Brasil-Uruguai, nos trazem pontos importantes para compreender a obra desse cantor fronteiro.

3.1 RELAÇÕES DIALÓGICAS

Ao propor uma análise das relações dialógicas presentes nas canções de Chito de Mello, tendo em vista a possibilidade de atualização de uma identidade transfronteiriça, como sugerimos, faz-se necessário delimitar alguns conceitos e refletir sobre suas aplicações. Os intelectuais que formaram o Círculo de Bakhtin, nesta pesquisa representados por Bakhtin e por Volóchinov, distanciaram-se do estruturalismo saussureano, avalizando a consagração do sujeito enquanto ser social, dialógico e responsável, que constitui seus enunciados somente e a partir da interação com enunciados de outros sujeitos, isto é, na interação verbal, em contato direto ou indireto. De acordo com Sobral (2009), a produção intelectual do grupo centrou-se nos aspectos sociais da linguagem, considerando o sujeito e sua subjetividade em interação com os demais sujeitos e, conseqüentemente, com outras subjetividades, como constituintes da cadeia contínua de sentidos. Por conseguinte, todos os enunciados contêm outros enunciados que foram produzidos anteriormente e, todos eles, são fontes para novas enunciações.

Ao enunciar, dois elementos são ativados: a significação e o tema. Com relação à significação, tem-se os elementos de valor fixado em convenção social, estabelecidos pelo uso ao longo do tempo, ou seja, que podem ser repetidos, pois conformam-se de maneira idêntica, possibilitando a compreensão imediata. Porém, somente observar a significação é insuficiente para termos a relação de sentidos em uma enunciação. Desse modo, o tema representa a parte irrepetível que forma cada enunciado, engendrando produção e contexto, uma vez que seus elementos são únicos, estabelecendo a delimitação de um campo semiótico, isto é, um sentido ideológico (SOBRAL, 2009).

A linguagem, bem como as interações sociais e as identidades constituem-se pela alteridade, na relação humana entre sujeitos (BRAIT, 2006) ou, ainda, nas interações subjetivas. Podemos perceber que as relações dialógicas constitutivas da linguagem encontram no processo de mediação um veículo catalizador de interações, sejam elas realizadas síncrona ou assincronamente. Estamos cada vez mais aptos a interagir, tensionar valores e ideologias presentes em enunciações de distintos espaços e tempos, os quais também compreendem em seu interior espaços e tempos específicos. O uso do ferramental midiático, seja por uma imposição das circunstâncias, seja por opção dos próprios sujeitos, proporciona um canal permanente de possibilidades de contato, acarretando a emergência de discursos que antes ficariam resguardados à sua época.

A enunciação sempre é direcionada a um interlocutor. As relações dialógicas, elemento constituinte dos signos, das enunciações e dos discursos, corresponde a esse modo relacional de elaboração das linguagens. O enunciador, ao produzir um enunciado, o faz para um enunciatário, virtual ou físico, não importando se a interação ocorre em tempo real, de forma síncrona, ou em tempos diferentes para cada um dos agentes do discurso.

A produção de sentidos nessas instâncias só é possível quando colocamos signos em relação, seja de semelhança ou de diferença, em um determinado contexto. Desse modo, língua e sujeitos também são constituídos dialogicamente. A extensão do conceito deve-se ao seu caráter “filosófico, discursivo e textual” (SOBRAL, 2009, p. 35), isto é, as relações dialógicas estão presente desde os aspectos mais gerais até os mais específicos da existência e da ação, seja simbólica ou concretamente.

As relações dialógicas evidenciam que nenhum enunciado pode ser um ponto zero. Os discursos, as enunciações ou as relações sógnicas existem a partir de uma cadeia infinita (VOLÓCHINOV, 2021), onde enunciações surgem como respostas a enunciações anteriores, mas também, podem vir a ser perguntas que gerarão enunciações futuras, que as responderão e, assim, sucessivamente. Para Bajtín (2008), a compreensão de um discurso ou de um enunciado pressupõe uma resposta, ainda que ela possua um caráter muito variado devido ao grau de participação dos sujeitos. Desse modo, assim como não há ponto inicial, não há um ponto final para a produção de enunciados, uma vez que sempre é possível concordar, refutar, reformular uma enunciação. Os sujeitos que enunciam o fazem a partir de um lugar, de uma posição social, o que corresponde dizer que os enunciados possuem sempre entoações avaliativas. E todo tom avaliativo corresponde a uma responsividade ativa (SOBRAL, 2009). A entoação avaliativa revela os valores sociais e os sentidos ideológicos envolvidos em determinada condição discursiva, considerando-se o enunciatário, presente ou não, no momento da emissão, tendo em vista que a responsividade é constituinte da enunciação.

Portanto, a interação dialógica suscita a responsividade, mesmo que se trate de um discurso interno ou sem um destinatário específico. Desse modo, os discursos nunca podem ser monológicos, provenientes de uma única fonte ou que contenham uma verdade absoluta, tendo em vista a intersubjetividade decorrente do contato entre sujeitos. Para Sobral (2009), o discurso é campo de embates, pois as interações dialógicas não resultam sempre em concordâncias, e, por isso, a tentativa de imposição de um ponto de vista ou crença, que suscite uma verdade única, já pressupõe a presença de outros pontos de vista e de outras verdades, as quais precisam, de acordo com essa ideia, ser apagadas ou esquecidas.

O sujeito é responsável por suas enunciações e responsivo às enunciações produzidas por outros sujeitos, em determinado período histórico e contexto social. Nesse sentido, não existem fiadores na existência ou na linguagem. Não há quem possa responder pelo sujeito, pois cada ser humano é responsável por sua capacidade de agir, ou seja, pelas enunciações que produz. Decorre daí que a interação verbal entre os sujeitos corresponde à uma relação de intersubjetividade, ou seja, ao contato entre subjetividades, o que, para

Bakhtin e o Círculo, é a fonte geradora de sentidos para os signos. Consequentemente, não há sentidos fora da interação.

A cadeia sónica, infinita, representa a materialização do mundo, ou seja, não é apenas “uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade” (VOLÓCHINOV, 2021, p. 93). Portanto, o acesso à realidade ocorre somente por intermédio da linguagem, em um processo semiótico. O signo, de natureza semiótica, é, juntamente, ideológico, uma vez que a natureza da linguagem é servir a qualquer campo e, somente produzir sentido a partir de um recorte, uma delimitação, que esteja relacionada diretamente com uma realidade específica, exterior a ela.

Na comunicação cultural, segundo Bajtín (2008), uma obra está direcionada a suscitar respostas e, portanto, ser um elo da cadeia sónica, seja como réplica, elogio ou crítica. A compreensão ou resposta a uma obra, geralmente, não é originada de forma imediata, mas sim, conta com um tempo próprio, devido as condições complexas da esfera cultural. Distingue-se, então, duas formas que articulam os sentidos de uma enunciação constituída esteticamente. Enquanto a forma composicional refere-se à “materialidade do texto”, a forma arquitetônica é a “superfície discursiva, organização do conteúdo expressa por meio da matéria verbal, em termos da relação autor, tópico e ouvinte” (SOBRAL, 2009, p. 68).

A relação sujeito-tempo-espaço é constitutiva do discurso, pois o sujeito somente existe em determinado tempo e espaço. Seus desdobramentos em Bakhtin resultam em dois conceitos que evidenciam os aspectos temporais e espaciais em distintas medidas: cronotopia e exotopia.

3.1.1 Cronotopo

O termo cronotopo designa a relação espaço-tempo-sujeito com privilégio do tempo sobre os demais elementos (AMORIM, 2006), ou seja, o conceito funde a compreensão de espaço social com o tempo histórico dos sujeitos responsáveis pelas enunciações. Nas palavras de Bakhtin (2018, p. 11), trata-se “da interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” entendido como “uma categoria de conteúdo-forma da literatura”. O tempo e o espaço constituem o sujeito e,

também, são constituídos por ele, assim como tempo e espaço organizam-se um em função do outro. É preciso observar a relação tempo-espaço, com especial atenção ao trabalho do tempo sobre o segundo elemento do conjunto, em outras palavras, tentar perceber as marcas do tempo no espaço. Por conseguinte, deve-se detectar os indícios temporais na natureza, nas ações e realizações humanas, até os elementos abstratos da sociedade. O autor russo destaca os ciclos da natureza, desde os mais breves como o dia e a noite, até os mais longos como as estações do ano, as quais delimitam plantios e colheitas (BAJTÍN, 2008). Juntamente, dentre as ações do homem que duram no tempo e modificam os espaços, o tempo histórico, cuja observação pode ser realizada pela construção de casas, de prédios, pela formação de cidades ou pela produção de uma obra de arte. São nesses arranjos temporais que o “*artista lee en estas señales las ideas más complejas de los hombres, de las generaciones, de las épocas, de las naciones, de los grupos y las clases sociales*” (BAJTÍN, 2008, p. 213).

Inspirado pela matemática e pela física, através da teoria da relatividade, a relação tempo e espaço constitui-se como índice do diálogo promovido pelo enunciador entre a obra e mundo externo, sua época e lugar de criação e, internamente, da própria enunciação. Ademais, Bakhtin, ao propor o conceito de cronotopo, busca compreender “a concepção de tempo que vigora” (AMORIM, 2014, p. 103).

Nesse sentido, os cronotopos podem ser tão distintos e numerosos quanto as obras de arte existentes. Observando a obra de Bakhtin (2018), Machado (2010) destaca que o cronotopo relaciona-se à forma arquitetônica, isto é, à representação do tempo e do espaço na narrativa, servindo como um procedimento de análise e existindo sob as mais variadas formas, como, por exemplo, cronotopo do encontro, da aventura, da metamorfose, da autobiografia, da praça pública, da estrada, do corpo, entre outros. Entretanto, o conceito de cronotopo desenvolvido por Bakhtin, aqui já citado por nós, refere-se também ao conteúdo-forma, ou seja, além da forma arquitetônica, abarca também a forma composicional da obra estética que se está observando. Por isso o autor russo designa o cronotopo dos gêneros como do romance grego, da epopeia, do drama. Desse modo, a relação tempo-espaço constitui a representação posta na narrativa, mas, também determina a forma do conteúdo das obras.

Uma questão relativa à temporalidade na literatura e nas obras de arte refere-se à existência de um “espaço semiótico da cultura em que a simultaneidade histórica de sentidos e o diálogo entre eles é possibilitado” (BUBNOVA, 2015, p. 11), isto é, de um grande tempo. O termo, ainda segundo a autora, assemelha-se à realidade midiática em sua efemeridade, tendo em vista as inúmeras tentativas de aproximação e abordagem.

Podemos contrapor o grande tempo ao que seria o pequeno tempo, como aquele dos atos cotidianos, da vida no aqui e no agora, tempo ético do eu-para-mim para constituição do limite para o outro-para-mim, tempo da minha realidade pessoal (MELLO; MIOTELLO, 2013). Assim, a projeção do sujeito em um grande tempo, cuja interação com outras culturas ocorre no presente e no futuro, se dá a partir de seu posicionamento como alguém externo à essa enunciação, em seu tempo-espaço determinado, situado cronotopicamente em sua enunciação.

Como nas canções populares folclóricas (PAULA; MELO, 2009), por exemplo, onde as expressões sociais, históricas e culturais de um povo se fazem presentes de forma integrada. Tempo e espaço se apresentam na canção a partir de um enunciador que observa e participa dos atos da narrativa que constrói. A relação entre tempos presentes e passados fazem do folclore uma construção onde “*todas sus imagines son profundamente cronotópicas*” (BAJTÍN, 2008, p. 243), tendo em vista o posicionamento do enunciador ao se colocar de modo externo e ao mesmo tempo participar da enunciação, estando disposto a sempre dialogar com culturas distintas, semelhantes, que estão vivas agora e que virão a ser vividas. O posicionamento enunciativo será mais bem detalhado na próxima sessão, onde trataremos do termo exotopia.

3.1.2 Exotopia

O desenvolvimento do conceito de exotopia, por Bajtín (2008), ocorre através da reflexão do autor sobre a forma espacial do personagem. A noção de excedente de visão torna-se o ponto de partida para o desenvolvimento da condição exotópica do enunciador. A diferença de horizontes entre duas pessoas, a possibilidade de ver no outro o que ele mesmo não consegue ver, e o que ele vê em mim, inalcançável aos meus olhos, são questões a serem superadas pelo conhecimento. Como um mediador de horizontes, o

conhecimento poderia unificar os mundos percebidos, tornando-os únicos e universalmente válidos. Porém, na prática, o conhecimento não possui esse poder, tratando-se apenas de ser mais uma das possibilidades de ver a realidade. Desse modo, uma visão única de mundo só é viável pela vivência única e interna de cada sujeito, designado pelo autor como uma vivência eu-para-mim e outro-para-mim. A unicidade e insubstituibilidade do sujeito, o qual está presente no mundo em um determinado tempo-espaço, o posicionam frente aos demais sujeitos. Para Amorim (2004), exotopia pode ter um sentido dialógico ou monológico, de acordo como está na origem do termo, em Bakhtin.

A dialogicidade remete ao fato de um acontecimento estético somente poder ser produzido na presença de, no mínimo, duas consciências em relação, o que significa que o artista nunca está sozinho em sua criatividade, mas sim, que sua produção é feita para um público que se faz presente na premissa da elaboração da obra de arte. Juntamente, a produção artística somente tem sentido quando submetida ao olhar do outro, quando provoca respostas, isto é, novas enunciações. Entretanto, o sentido monológico de exotopia afirma a posição do autor, enquanto ser superior que estabelece a totalidade de uma obra. Por isso, autor e personagem não se fundem e se distinguem nas narrativas, estando, respectivamente, externa e internamente posicionados. A visão do autor para como o personagem, ou o herói, extrapola a visão que o próprio personagem pode ter de si mesmo. Por outro lado, o monologismo do autor com relação ao herói pode ser apenas uma impressão, pois a suposta “superioridade monológica, marca simplesmente sua ação arquitetônica, sua posição estruturadora do discurso” (SOBRAL, 2009, p. 112).

O excedente de visão também pode ser compreendido nos aspectos da vida vivida, dando inacabamento aos sujeitos, assim como às suas enunciações. Não temos visão de nossa vida antes do nascimento, nem depois da morte (BAJTÍN, 2008). Conseqüentemente, o sentido de acabamento de nossas vidas somente é possível por uma posição externa a ela, exotópica, dos outros sobre nós. Assim, “a exotopia designa uma relação de tensão entre pelo menos dois lugares: o do sujeito que vive e olha de onde vive, e daquele que, de fora da experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do outro” (PAULA, 2013, p. 255).

Como dissemos, o conceito de exotopia parte da relação espacial com a alteridade, ou seja, do eu em relação ao outro em um determinado espaço. Se o cronotopo trata da relação espaço-tempo-sujeito, privilegiando o tempo, a exotopia privilegia o espaço, a posição, o movimento. São as projeções que o enunciador realiza ao olhar o outro e se colocar em lugar do outro. Porém, o movimento de ver o outro de maneira empática não se confunde com fusão, pois não há uma aglutinação de olhares ou de visões. O movimento de ver a partir do próprio interior o outro e projetar-se em seu lugar, representa o ato de buscar compreender as lógicas que não são as suas (SOBRAL, 2009).

Após refletirmos sobre a importância da exotopia para a produção de arte ou para a ação estética, trataremos a seguir do conceito de carnavalização.

3.1.3 Carnavalização

O contexto de desenvolvimento do conceito de carnavalização está relacionado aos estudos de Bakhtin (1993) sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, a partir da obra de Rabelais. Ao observarmos os sentidos carnavalizados de uma obra, percebemos que estão em articulação as ideias de cronotopo e exotopia, tendo em vista que se trata de elementos constituintes das enunciações e dos sentidos.

A carnavalização condensa características que se faziam presentes nas celebrações populares e, principalmente, no carnaval no período da Idade Média. A forma de organização social e as instituições oficiais deixavam poucos espaços de informalidade e liberdade para os sujeitos à época. O carnaval era a festividade que proporcionava uma segunda vida ao povo e representava um período de coletividade e universalidade, liberando o povo da imposição de uma verdade única (BAKHTIN, 1993). Era uma festa pagã reconhecida pela oficialidade religiosa cristã, o que a tornava integrada ao ciclo temporal das sociedades. Representava um intervalo na sociabilidade imposta (FIORIN, 2008). Se por um lado o carnaval tinha a duração de quatro dias, por outro, logo após o seu término, iniciava-se o período da quaresma, ou seja, quarenta dias para remissão de pecados e de violações cometidas na festa da carne. A integração das duas dinâmicas resultava em uma dualidade na vivência dos

sujeitos, que participavam ativamente do carnaval, e não apenas como meros espectadores.

A cultura popular carnavalesca era primordialmente cômica. Ao contrário da sobriedade e da severidade instadas pelas instâncias oficiais, religião e governo, o riso carnavalizado fazia da praça pública o seu lugar, onde a cultura popular podia se desenvolver em todo o seu potencial de coletividade: “O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (BAKHTIN, 1993, p. 3). O riso, então, direciona-se livremente aos governantes, e sua origem popular dá voz aos que não podem se manifestar no restante do ano.

O carnaval, dessa maneira, proporcionava uma realidade de subversão e revolução ao quebrar hierarquias, extinguir privilégios, inverter a ordem social, desobedecer a regras, quebrar tabus. Ou seja, enquanto as cerimônias e festividades da oficialidade previam a manutenção do poder, o carnaval, utilizando-se do riso, buscava o contrário, pois a comicidade direcionava-se à ordem estabelecida para contestar, debochar e espezinhar.

Se durante todo o ano eram solicitadas a racionalidade, a formalidade e a sobriedade, corporificados pela cabeça, isto é, representando a mente e a elevação de pensamentos às alturas, no período carnavalesco ocorria o contrário. A relação estabelecia-se com o baixo estrato corpóreo, representado pelas vísceras, pelos órgãos sexuais, partes do corpo que estão mais próximas do solo. Desse modo, o chão, a terra, se convertem em elementos que carnavalizam, simbolizando o lugar dos ciclos de início e fim da vida: morte e renascimento, plantio e colheita.

O corpo, para Bakhtin (1993), estabelece importante tarefa na concepção de carnavalização. O realismo grotesco reúne as imagens da cultura cômica, de corpos cujos formatos não correspondem à normatividade: o gigante, o anão, o deformado. Juntamente, os excessos relacionados ao corpo ganham visibilidade: o banquete, a embriaguez, as necessidades fisiológicas, o sexo. Tudo o que está em demasia recebe uma valoração positiva, tornando o estranhamento como algo ambivalente.

Por conseguinte, se todas as inversões são permitidas, na esfera da linguagem acontece o mesmo. A linguagem carnavalizada é aquela da rua, do

povo, onde permite-se o uso coloquial, os palavrões, as ironias e os xingamentos. Ao ser utilizada,

dessacraliza e relativiza o discurso do poder, mostrando-o como um entre muitos e, assim, demole o unilinguismo fechado e impermeável dos discursos que erigem como valores a seriedade e a imutabilidade, os discursos oficiais, da ordem e da hierarquia (FIORIN, 2008, p. 89).

A linguagem carnavalizada permite que se profiram palavras injuriosas e não observa tabus. A utilização de os palavrões reflete, também, a liberdade e a comicidade perante a suspensão do tempo oficial (BAKHTIN,1993). A carnavalização, portanto, reflete relações dialógicas em sua constituição. O aspecto cíclico do mundo natural, refletindo-se na linguagem, e, também, a significação ambivalente de elementos discursivos trazem evidências da presença de subjetividades em contato, construindo novas enunciações.

Na sequência, procederemos com a apresentação do percurso metodológico e com as análises a que nos propomos.

3.2 PERCURSO METODOLÓGICO

No presente capítulo tratamos da metodologia utilizada e apresentamos as análises realizadas, tendo em vista que a presente tese postula que a atualização da identidade transfronteiriça, expressiva da obra/autoria do músico Chito de Mello, modula-se predominantemente pela sonoridade platina em portunhol para estabelecer um questionamento de valores axiológicos oficiais da nacionalidade. As novas possibilidades de interação social, sejam elas mediadas e/ou virtualizadas pela midiatização, projetam interações discursivas que impregnam sua linguagem musical de seu tempo histórico e espaço social. Entendemos que a atualização das identidades ocorre por meio da enunciação e, conseqüentemente, da interação dialógica, e é onde podemos articular os critérios que direcionam nossa análise: exotopia, cronotopia e carnavalização.

Apresentamos, a seguir, os procedimentos escolhidos, a formulação dos parâmetros que embasaram as análises e o corpus por nós delineado e aqui representado a partir do Quadro 2.

3.2.1 Métodos da pesquisa

Inicialmente, procedemos com uma pesquisa exploratória de caráter bibliográfica e documental. Buscamos informações em sites, blogs, plataformas de streaming e em redes sociais. Diálogos informais para aproximação ao tema.

Após reunir os materiais disponíveis na internet a respeito de CM e de sua produção poético-musical, assistimos, lemos e escutamos as produções audiovisuais, as entrevistas, as participações em programas de televisão, as matérias jornalísticas e as músicas encontradas. Destacamos que esse passo metodológico foi realizado inúmeras vezes, tendo em vista os acontecimentos ocorridos no período de realização da tese. Após o falecimento de CM, surgiram conteúdos e foram disponibilizados materiais que, até então, não haviam sido publicados.

Realizamos, então, a transcrição das letras das canções de CM que não estavam em seus dois cancionários. A elaboração do material, apresentado de forma completa no Apêndice, foi de fundamental importância para que pudéssemos proceder com a análise das canções. Juntamente, a escuta da produção de musical de CM permitiu observar as recorrências, reiterações e as singularidades com relação às sonoridades, às temáticas e aos sentidos utilizados pelo cantor.

Um terceiro momento foi o diálogo, ou entrevista informal, com pessoas do círculo de Chito, para coleta de dados e informações sobre a carreira e sobre a vida do cantor. Devido à ausência de informações nos materiais que exploramos, houve a necessidade de procedermos com este passo metodológico. O contato com as histórias orais (MICHEL, 2000), oriundas das experiências de vida e do acompanhamento da carreira de CM, proporcionaram uma aproximação ao sujeito transfronteiriço, que não podemos conhecer pessoalmente a tempo. A opção por entrevistas informais deu-se pelas adaptações ao planejado inicialmente para a obtenção de dados. As conversas foram realizadas através de ligações telefônicas e chamadas de vídeo por conta de idiossincrasias dos entrevistados, em um âmbito que demandava menos formalidades para a obtenção das informações. Os diálogos foram realizados com Enrique da Rosa, produtor cultural de Rivera e amigo de CM, e Gladis Mirta Benavidez, esposa de CM.

Deixamos aqui registrado, como um relato da época de produção da pesquisa, que a pandemia de Covid-19 impôs numerosas mudanças ao que gostaríamos de ter realizado no percurso metodológico pensado originalmente. O fechamento de fronteiras e a necessidade de distanciamento social, impediram a ida a campo, onde poderíamos ter contato com músicos, produtores e outros artistas que poderiam contribuir com a tese. Por isso, o trabalho aqui realizado deverá ser revisitado e reformulado para futuras complementações e possíveis correções das informações obtidas. Os desdobramentos e as atualizações que se fizerem necessárias serão inseridas em artigos a serem futuramente publicados.

Por fim, delineamos o corpus de análise, considerando nosso escopo, reunindo as canções para uma análise dialógica. Nossa opção inspira-se na Análise Dialógica do Discurso,

uma vez que a função analítica do pesquisador é a de tentar enxergar com os olhos do outro e a de retornar à sua exterioridade para fazer intervir com o seu olhar (de pesquisador) – a sua posição singular sobre e num dado contexto e os valores que afirma sobre aqueles afirmados pelo outro (PAULA, 2013, p. 255-256).

O olhar analítico do pesquisador, então, deve considerar as relações entre língua e discurso, tendo em vista que, enquanto a língua fornece significação às palavras, o discurso gera os sentidos. Nessa interação, torna-se primordial compreender o contexto, que corresponde à instância de produção, ou seja, os elementos extralinguísticos que dotam os enunciados de sentido (SOBRAL; GIACOMELLI, 2016).

Prosseguimos, então, com o detalhamento sobre o corpus e as análises.

3.2.2 Seleção do corpus e dos parâmetros de análise

A evolução histórica das línguas, de acordo com Volóchinov (2021), ocorre por meio da comunicação verbal, concretamente realizada, não por um sistema de normas abstratas e nem pela vontade particular do falante. A língua é, assim, viva. A escolha de palavras relega ao falante a responsabilidade de escolha por posições ideológicas, uma vez que todo signo é ideológico e carrega consigo valores e transformações sociais. Ainda, a língua não se estabelece

como um produto acabado e fechado, recebido por herança das gerações que nos precederam. Ela é um processo contínuo em evolução, responsável pela elaboração da consciência dos sujeitos. Para a presente tese optamos, então, por uma metodologia qualitativa com inspiração nas concepções bakhtinianas com inspiração na Análise Dialógica do Discurso.

A constituição de nosso corpus ocorreu pela seleção da obra musical de CM, delimitada pelas canções, isto é, por músicas que possuíam letras cantadas. Procedemos com a seleção, após reunir todas as letras dos 9 álbuns, e desconsideramos as faixas que continham músicas instrumentais ou poesias declamadas e as canções repetidas.

Assim, nosso corpus de análise é composto por 64 canções dos 9 álbuns de CM (quadro 1), cujas transcrições encontram-se no Apêndice, mas seus títulos podem ser conferidos a seguir:

Quadro 1 – O corpus de análise conforme os álbuns de CM

Canções	
I – Álbum Rompidioma	
1.	La frontera de la paz
2.	Mi canto
3.	La riverense
4.	Gatito de la esperanza
5.	Cantores de Fantasía
6.	Escuyambando el Jeguálen
7.	Mi Rivera de ayer
8.	Coplas p'al sandiero
9.	Rompidioma
10.	Nueva aurora
11.	La misturada
12.	Pa' homenajearlo a 'Don Ata'
13.	Náum véin que náum téin
14.	Que cosa con 'La cosa'
II – Álbum Pa' toda la bagacera	
15.	Los motivo
16.	Pa' toda la bagaceira
17.	Las diferencia
18.	Musiquita de la joda
19.	Pa'l Barrio Insausti
20.	A Carlos Molina
21.	Pa Tukandombe
22.	Calavera no chilla
23.	Cerro del Estado
24.	Mi Herencia
25.	Y no es por me gavá
III – Álbum Dejá pa' mi que soy cañoto	
26.	Por eso canto
27.	Dejá pa' mi que soy cañoto
28.	Pa' cantar candombe

29. Las coplita
30. A la esperanza uruguaya
31. Esta milonga
32. ¿Sólo?
33. A sopa náun é sopa
IV – Álbum Soy de'l bagazo nomás
34. Cantor de la bagaceira
35. P'al viejo Pedro
36. Igualdad
37. De Vichadero
38. Decires
39. Patria pa' todos
40. Soy del bagazo nomás
41. Uno más
42. Así soy
43. Du nosso yeito
V – Álbum Véin pra' ca que...tinsinêmo
44. Huella de la frontera
45. Por mas que
46. Vein pra cá que tinsinemo
47. Cosas de gente de la Cuaró
48. Rivera
49. Yo soy del asentamiento
50. Guitarra
51. Siempre que puedo
VI - Álbum Nauncunfûnda kukumbûnda
52. Coplas al pedo
53. Êin dialêto y êin esdrujula
54. Hino prainchâda lumpe dus diablo rojo du barrio Rivera Chico
55. Milongón du portunhol
56. Nauncunfûnda Kukumbûnda
57. Por esa gente de allá
58. Tinducando
59. Versitos
60. Yo voy con mi guitarrita
VII – Álbum Naunsó lápis de lábio mastó nas boca
61. Naunsó lápis de labio mastó nas boca
62. Este Dialeto
63. Voy
64. Da Frontera

Fonte: elaboração da autora.

Sete álbuns de CM estão disponibilizados em um blog dedicado ao cantor: *Rompidioma, Pa' toda la bagacera, Dejá pa'mi que soy cañoto, Véin pra'ca que... tinsinêmo, Êin portuñol e nauncunfûnda kukumbûnda*. Misturado, gravado pelo selo Ayuí encontra-se no formato físico, *compact disc*, e está disponível em plataformas de *streaming* e, seu último álbum, *Naunsó lápis de labio mastó nas boca*, está somente no *Youtube*.

Delineamos os parâmetros para o exame das letras a partir de uma investida exploratória em nosso corpus, conforme dito anteriormente, o que nos motivou a propor uma análise dialógica das canções de CM. Os indicadores de

cronotopo, exotopia e carnavalização respondem à proposição de uma linguagem dialógica que constitui o sujeito, ao passo que também é constituída por ele. Um sujeito também dialógico é duplo e “duplamente dividido; duplo porque se desdobra em sujeito concreto e sujeito de discurso; duplamente dividido porque, em seu interior, leva em conta as vozes do outro e, em seu exterior, é constituído por múltiplos outros” (SOBRAL; GIACOMELLI, 2019, p. 18).

Acrescentamos uma categoria de introdução às análises, o tema, tendo em vista a necessidade de uma aproximação inicial aos sentidos de cada canção. A partir da premissa de que todo signo é ideológico e sua origem está na interação social, Bakhtin desenvolve a compreensão de que o tema possui o “sentido da enunciação completa”, é único, individual e “se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação” (BAKHTIN, VOLOCHINOV, 2006, p. 131). Juntamente, o tema conforma-se pelos elementos internos da enunciação, mas também pelos elementos não verbais, relacionando-se ao contexto externo concreto, nesse caso, as sonoridades e os gêneros musicais. Não pretendemos, ao elencar os parâmetros de análise, que os elementos encontrados sejam enquadrados ou vistos como isolados dos demais que constituem as letras. Como destaca Fiorin (2008, p. 6), “nada mais antibakhtiniano do que a compreensão passiva ou a aplicação mecânica de uma teoria”.

No capítulo a seguir, apresentamos a obra de CM e, a partir de suas canções, determinamos nosso corpus de análise a partir do recorte dos trechos que remetem aos critérios selecionados.

4 A OBRA DE CHITO DE MELLO

No presente capítulo apresentamos a obra de CM. Nossa opção por elaborar um capítulo exclusivo para apresentar a obra do artista, retoma um de nossos objetivos, estabelecido com a função de reunir as produções de CM. Deixamos aqui compiladas informações que foram reunidas de diferentes fontes e formatos, a fim de constituírem o objeto empírico desta investigação, mas também, de outras que possam utilizar-se do conteúdo disponibilizado.

4.1 UMA PRODUÇÃO OREJANA

Pela perspectiva dos processos de mediatização, a obra de CM insere-se no que se pode chamar de mediatização profunda (HEPP, 2017). Porém, podemos observar que tanto a produção como a veiculação de suas canções passam pelos estágios anteriores do processo de mediatização. Suas obras foram gravadas em CDs e, mesmo que sejam encontradas de maneira incompleta nas plataformas digitais, possibilitam o contato com um público cada vez maior, que podem consumi-las das mais distintas formas, não dependendo mais do acesso à uma mídia física.

A obra musical de CM está registrada em 9 álbuns, sendo 8 lançados em CD e um disponibilizado postumamente apenas no Youtube. Os dois primeiros discos foram lançados no ano de 2002.

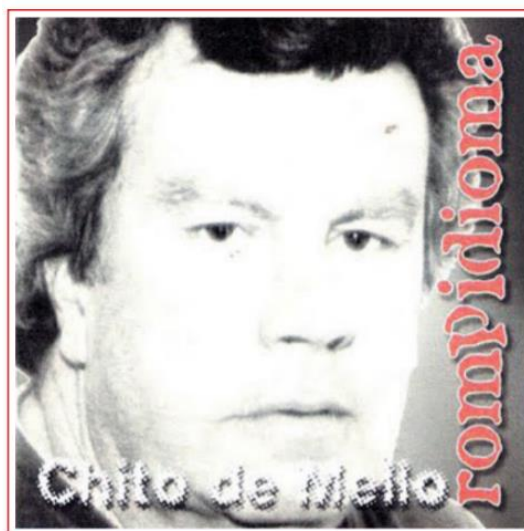
Intitulado *Rompidioma*, o álbum de estreia foi possibilitado pelo financiamento de um amigo de CM. É composto por 16 faixas, sendo 15 canções e uma música instrumental. CM utiliza somente um violão como instrumento e os gêneros em sua maioria são milongas e chacareiras, mas também há chorinho e samba. O violão domina as sonoridades musicais, tendo o acompanhamento somente de pandeiro em duas músicas. A capa do álbum, figura 3, possui o título escrito na vertical e em letras vermelhas, o nome do cantor em letras brancas na horizontal e a foto do rosto de CM em preto e branco preenchendo todo o plano de fundo.

As músicas que compõem o álbum são assim intituladas:

1. *La frontera de la paz*
2. *Mi canto*

3. *La riverense*
4. *Gatito de la esperanza*
5. *Cantores de Fantasía*
6. *'Escuyambando el Jeguálen'*
7. *Copla lunática (declamado)*
8. *Milonga choro (instrumental)*
9. *Mi Rivera de ayer*
10. *Coplas p'al sandiero*
11. *Rompidioma*
12. *Nueva aurora*
13. *La misturada*
14. *Pa' homenajearlo a 'Don Ata'*
15. *Náum véin que náum téin*
16. *Que cosa con 'La cosa'*

Figura 3 – Capa do álbum *Rompidioma*



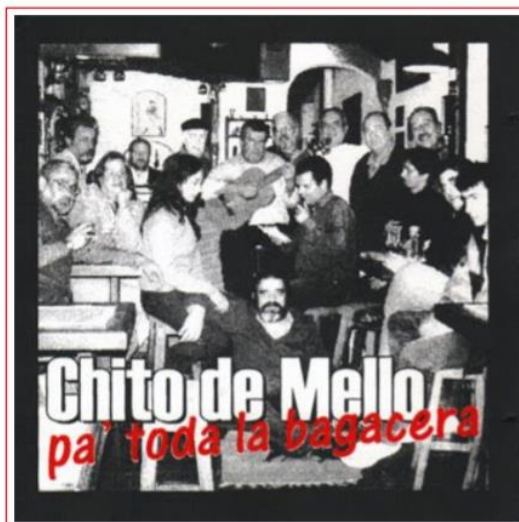
Fonte: <http://chitodemello.blogspot.com/>

O segundo disco de CM, *Pa' toda la bagacera*, também contou com o patrocínio de amigos. Percebe-se que o lançamento dos dois primeiros álbuns ocorreu de forma bastante próxima. Predominam gêneros folclóricos como milongas e xotes, todos eles executados somente com o violão. A capa, figura 4, é composta por uma foto em preto e branco, onde é possível ver várias pessoas ao redor de CM, em um bar. O nome do cantor aparece em branco e o

título do disco em vermelho, ambos contrastando com o fundo. O álbum possui 14 faixas, sendo 11 canções, assim denominadas:

1. *Los motivo*
2. *Pa' toda la bagacera*
3. *Charrúa* (declamada)
4. *Las diferencia*
5. *Musiquita de la joda*
6. *Pa'l Barrio Insausti*
7. *Si no es en Mi no es milonga* (instrumental)
8. *A Carlos Molina*
9. *Desionario de'l escuyambo* (declamado)
10. *Pa Tukandombe*
11. *Calavera no chilla*
12. *Cerro del Estado*
13. *Mi Herencia*
14. *Y no es por me gavá*

Figura 4 – Capa do álbum *Pa' toda la bagacera*



Fonte: <http://chitodemello.blogspot.com/>

O terceiro disco, *Dejá pa' mi que soy cañoto*, foi gravado em 2003. Apresenta milongas, mas também, gêneros mais animados como chamamé, vaneira, candombe e cumbia. O violão tem acompanhamento de percussão nos

candombes. A capa, figura 5, é formada por elementos abstratos nas cores preto, branco e vermelho. O título aparece em branco, logo abaixo do nome do cantor em preto. O disco possui 10 músicas e 8 delas são canções.

1. *Por eso canto*
2. *Dejá pa' mi que soy cañoto*
3. *Pa' cantar candombe*
4. *Las coplita*
5. *El zafau* (instrumental)
6. *A la esperanza uruguaya*
7. *Esta milonga*
8. *El Toni* (declamado)
9. *¿Sólo?*
10. *A sopa náun é sopa*

Figura 5 – Capa do álbum *Dejá pa'mi que soy cañoto*



Fonte: <http://chitodemello.blogspot.com/>

O quarto álbum chama-se *Soy de'l bagazo nomás* e foi lançado no ano de 2006. Os gêneros recorrentes são a milonga e a chamarrita, mas também se observam outros, como candombe e samba. As sonoridades são compostas pelo violão, por percussão e por acordeão, como em *Decires*. Na mesma canção há, pela primeira vez, o acréscimo de uma voz feminina, que resulta em um dueto declamado e cantado. A imagem da capa, figura 6, em preto e branco, mostra a

torcida de um jogo de futebol. Contrastando, o nome de CM está em vermelho e o do álbum está em preto. Ao todo, o disco possui 13 faixas, sendo 10 canções.

1. *Cantor de la bagacera*
2. *P'al viejo Pedro*
3. *Igualdad*
4. *Pra que meióre (declamada)*
5. *De Vichadero*
6. *Decires*
7. *Milonga choro (instrumental)*
8. *Patria pa' todos*
9. *Soy del bagazo nomás*
10. *Semo de Rivera (declamado)*
11. *Uno más*
12. *Así soy*
13. *Du nosso yeito*

Figura 6 – Capa do álbum *Soy de'l "bagazo" nomás*



Fonte: <http://chitodemello.blogspot.com/>

Véin pra'ca que... tinsinêmo é o quinto disco da carreira de CM. Gravado em 2008, possui sonoridades em grande parte do violão, mas também se percebe o uso de percussão em algumas músicas. A capa, figura 7, traz um desenho, predominantemente em preto, vermelho e branco, e apesar de ser

menos figurativo, podemos observar a silhueta de um casal e a linha que divide os dois países, praticamente dividindo o plano de fundo. Predominam as milongas e os gêneros folclóricos, mas pode-se também ouvir candombe. São 10 faixas inéditas e uma regravação, somando-se oito canções.

1. *Huella de la frontera*
2. *Por más que*
3. *Vein pra cá que tinsinemo*
4. *Cosas de gente de la Cuaró*
5. *Mensaje* (declamado)
6. *Floreos* (instrumental)
7. *Escuyambando el jeguálen* - presente no álbum Rompidioma
8. *Rivera*
9. *Yo soy del asentamiento*
10. *Guitarra*
11. *Siempre que puedo*

Figura 7 – Capa do álbum Véin 'ra'ca que... tinsinêmo

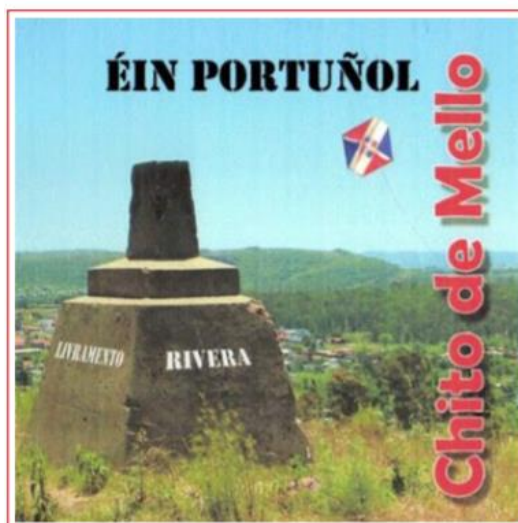


Fonte: <http://chitodemello.blogspot.com/>

O sexto álbum, lançado em 2010, chama-se *Éin portuñol* e é um compilado de músicas lançadas anteriormente. Como o nome sugere, as faixas selecionadas têm em comum o portunhol em suas temáticas. A capa do disco, figura 8, é composta por uma fotografia colorida de um marco de fronteira, umas das 1080 estruturas que delimita as duas nações e pode ser encontrada ao longo

da linha divisória, não somente entre Santana do Livramento e Rivera. O título do álbum está em preto, posicionado na porção superior central e o nome do cantor está em vermelho, na vertical, à direita. Na imagem é possível ver também uma pandorga e o nome do cantor em vermelho. As faixas que compõem o álbum são:

1. *La riverense* - presente em *Rompidioma*
2. *Mi Rivera de ayer* - presente em *Rompidioma*
3. *Rompidioma* - presente em *Rompidioma*
4. *Náun véin que náun téin* - presente em *Rompidioma*
5. *Pa' toda la Bagacera* - presente em *Pa' toda la bagacera*
6. *Las diferencia* - presente em *Pa' toda la bagacera*
7. *Pa'l barrio Insausti* - presente em *Pa' toda la bagacera*
8. *Y no es por me gavá* - presente em *Pa' toda la bagacera*
9. *Soy del Bagazo nomás* - presente em *Soy del "bagazo" nomás*
10. *Milonga choro (instrumental)* - presente em *Rompidioma*
11. *Pra que meióre (declamada)* - presente em *Soy del "bagazo" nomás*
12. *Por eso canto* - presente em *Dejá pa' mi que soy cañoto*
13. *Las coplita* - presente em *Dejá pa' mi que soy cañoto*
14. *Esta milonga* - presente em *Dejá pa' mi que soy cañoto*
15. *Du noso yéito* - presente em *Soy del "bagazo" nomás*
16. *Huella de la frontera* - presente em *Véin pra'ca que... tinsinêmo*
17. *Véin pra ca que tinsinémo* - presente em em *Véin pra'ca que... tinsinêmo*
18. *Cosas de gente de la Cuaró* - presente em *Véin pra'ca que... tinsinêmo*
19. *Escuyambando el jeguálen* - presente em *Rompidioma* e em *Véin pra'ca que... tinsinêmo*

Figura 8 – Capa do álbum *Éin portuñol*

Fonte: <http://chitodemello.blogspot.com/>

Nauncunfûnda kukumbûnda é o sétimo disco da carreira de CM. O gênero mais recorrente é a milonga e o violão é o único instrumento responsável pela sonoridade das músicas. A capa, figura 9, é composta por uma fotografia da Pedra Furada em preto e vermelho. O local é um ponto turístico de Rivera. Os elementos textuais são o nome do álbum, em amarelo na parte superior esquerda e o nome do cantor, escrito em branco na vertical, posicionado à direita. Gravado em 2012, possui 12 faixas, sendo 9 canções, assim intituladas:

1. *Coplas al pedo*
2. *Éin dialêto y êin esdrújula*
3. *Hino prainchâda lumpe dus diablo rojo du barrio Rivera Chico*
4. *Milongón du portunhol*
5. *Nauncunfûnda Kukumbûnda*
6. *Nores...tino* (instrumental)
7. *Pa' l Sabalero* (declamado)
8. *Por esa gente de allá*
9. *Tas m' entendiendo?* (declamado)
10. *Tinducando*
11. *Versitos*
12. *Yo voy con mi guitarrita*

Figura 9 – Capa do álbum nauncunfûnda kukumbûnda



Fonte: <http://chitodemello.blogspot.com/>

O oitavo disco de CM chama-se *Misturado*. Gravado em 2016 pela Ayuítacuabé, é o único álbum de um selo comercial na carreira do cantor. A gravadora é especializada em música uruguaia e realizou uma compilação da obra de CM. Naquele ano, o álbum foi indicado aos Prêmios Grafitti, que é a premiação de música mais relevante do Uruguai, como melhor álbum de folclore daquele ano. A capa, figura 10, está composta por ilustração de linhas contínuas e pontilhadas, intercalando as cores branco, preto, vermelho e texturizado cinza esverdeado, formando desenhos que lembram mosaicos. Percebemos imagens de um marco, uma estrela e leves ondulação na porção inferior. *Misturado* possui 15 faixas:

1. *La Riverense* – presente em *Rompidioma* e em *Éin portuñol*
2. *Mi Canto* – presente em *Rompidioma*
3. *Éin dialeto y éin esdrújula* - presente em *Naunkunfûnda kukumbunda*
4. *Uno más* - presente em *Soy del bagazo nomás*
5. *Y no es por me gavá* - presente em *Pa' toda la bagacera* e em *Éin portuñol*
6. *P'al Viejo Pedro* - presente em *Soy del bagazo nomás*
7. *Milonga choro (instrumental)* - presente em *Rompidioma* e em *Éin portuñol*
8. *A Carlos Molina* – presente em *Pa' toda la bagacera*

9. *Tás m'entendiendo?* - presente em Naunkunfûnda kukumbunda
10. *Hino prainshada lúmpe dus Diablo Rojo du barrio Rivera Chico* - presente em Naunkunfûnda kukumbunda
11. *Soy d'el Bagazo nomás* - presente em *Soy del bagazo nomás* e em *Éin portuñol*
12. *Rompidioma* - presente em *Rompidioma* e em *Éin portuñol*
13. *Yo voy con mi guitarrita* - presente em Naunkunfûnda kukumbunda
14. *Náun véin que náun téin* - presente em *Rompidioma* e em *Éin portuñol*
15. *Coplas al pedo* - presente em Naunkunfûnda kukumbunda

Figura 10 – Capa do álbum Misturado



Fonte: <http://chitodemello.blogspot.com/>

O nono e último álbum de CM intitula-se Naunsó lápiz de labio mastó nas boca e foi gravado em 2020. Contudo, seu lançamento ocorreu postumamente, em 2021. Apesar de o violão, mais uma vez, apresentar-se como principal instrumento das músicas, a percussão também está presente em *Voy*, uma espécie de blues. Na capa, figura 11, observa-se a ilustração de um músico com um violão, sentado em um banco alto. O fundo é claro e o personagem está com camisas vermelha, calça preta e sapatos azuis. O título do álbum está em vermelho, na porção inferior, à esquerda. O nome de CM está na vertical, na cor preta, bem à esquerda da figura. Somam-se 9 faixas, das quais 4 são canções

e assim denominadas:

1. Naunsó lápis de labio mastó nas boca
2. Este Dialeto
3. *No se compra poesía en la farmacia* (declamado)
4. *Voy*
5. *Mi Rivera de ayer* - presente em *Rompidioma* e em *Éin portunhol*
6. *A Serafín J. García* (declamado)
7. No gentinho (instrumental)
8. *Da Frontera*
9. *Cantores de fantasía* - presente em *Rompidioma*

Figura 11 – Capa do álbum Naunsó lápis de labio mastó nas boca



Fonte: <http://chitodemello.blogspot.com/>

As características principais e as temáticas selecionadas por CM para suas composições podem ser identificadas tanto pelo nome dado a cada disco como pelos títulos das canções. O portunhol aparece explicitamente em *Rompidioma*, *Véin pra'ca que...Tinsinêmo*, *Éin portuñol* e *Misturado*. Percebe-se a questão ideológica e social em *Pa'toda la bagacera*, *Dejá pa' mi que soy cañoto*, *Soy del bagazo nomás*. Por fim, o humor e a ironia estão presentes nos títulos de *Nauncunfûnda kukunbunda* e *Naunsó lápis de labio mastó nas boca*, nos quais CM joga com os duplos sentidos e a grafia das palavras.

As capas são simples e com poucas cores, em geral preto, branco e vermelho. Somente três possuem outras cores: *Éin portuñol*, há uma fotografia colorida do marco de fronteira e uma pipa com um céu azul ao fundo, em seu sétimo disco o título está em amarelo e no último álbum aparece a cor azul na ilustração, em um detalhe que representa os sapatos de CM. A predominância da cor vermelha nas capas de seus álbuns pode ser atribuída ao viés ideológico de CM. O cantor, quando questionado, fazia questão de expor seu posicionamento e se declarava anarquista. Claro está que sua posição política pode ser também observada nos títulos das canções como em *Pa' toda la bagacera*, *Dejá pa' mi que soy cañoto*, *Cantor de la bagaceira*, *Patria pa' todos* e *Hino prainchâda lumpe dus diablo rojo du barrio Rivera Chico*

No geral, algumas capas trazem referências da fronteira, como o casal sob a linha divisória em traços quase abstratos, a foto do marco em cores, a Pedra Furada, a ilustração do marco com as coxilhas. Outras apresentam imagens do universo pessoal de CM: seu rosto, o jogo de futebol, os amigos com ele no bar, a figura desenhada do músico tocando violão. Nas capas dos três últimos álbuns percebe-se um destaque para os títulos, e menos para o nome Chito de Mello.

Além de gravar os álbuns, CM atuava como violonista e acompanhava outros cantores. Como cantor, realizava shows em bares, como mostra a figura 12, festas públicas, comícios e eventos culturais da cidade de Rivera. Os chamados tablados de bairro são pequenos palcos onde se apresentam grupos musicais durante o carnaval, e esse era também um espaço que CM utilizava como cantor.

Figura 12 – CM em Bar Pipí



Fonte: Mello, [s.d.], p. 50

Destacamos três importantes apresentações que CM realizou. A primeira delas, realizada em Montevideu, dia 26 de novembro de 2016, apresentou o álbum *Misturado* ao público da capital uruguaia, figura 13. O show contou com a participação do duo Tacuruses e dos cantores Ernesto Díaz, Fabián Severo, Jony de Mello e Maxi Miranda, na Sala Zitarrosa. Em entrevista de divulgação do show ao programa *Arriba Gente*, do Canal 10 de Montevideu, CM comentou que o show seria um *“sarau do dialecto, como decimos em Rivera. Una música bien de frontera, verdad? Aunque la música no tiene país”*.

Figura 13 – Cartaz do show de Chito de Mello em Montevideu



Fonte: Divulgação Facebook Ayui Discos

O segundo show de CM de grande relevância, ocorreu durante o Fórum Social das Resistências, no dia 20 de janeiro de 2017, em Porto Alegre. A programação do Fronteira Culturais, evento interno ao Fórum, previa a participação de CM e de Jony de Mello, Demétrio Xavier e Felipe Azevedo. O evento foi realizado no Clube de Cultura. A terceira apresentação de destaque na carreira de CM realizou-se em Buenos Aires, em setembro de 2017. O show ocorreu no Espaço Cultural La Escondida, em San Isidro.

CM publicou também dois cancionários, que são as coletâneas de suas poesias, registradas em formato de pequenos livros. O primeiro foi *Rompidioma*, figura 14. Lançado em 2005. Nele constam 37 poemas, que coincidem com as canções dos álbuns *Rompidioma*, *Pa'toda la bagaceira* e *Dejá pa'mi que soy cañoto*. Além dos poemas, há uma apresentação do artista, a dedicatória feita

por CM, fotografias de vida particular e profissional do artista, e, ao final, um vocabulário com os termos utilizados em portunhol.

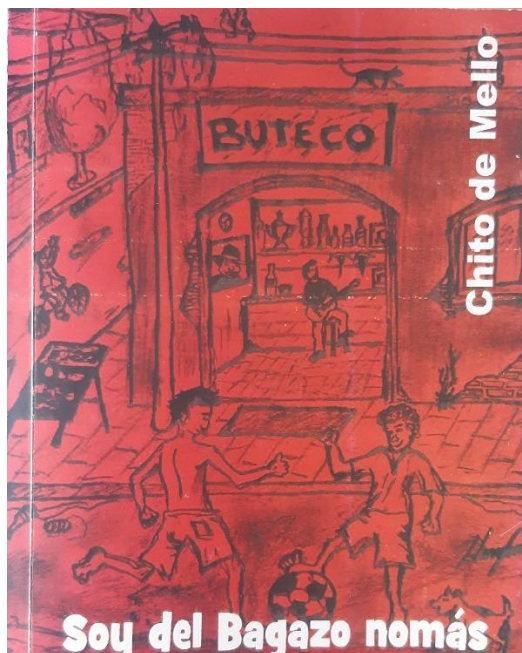
Figura 14 – Capa do cancionero *rompidioma*



Fonte: <http://chitodemello.blogspot.com/>

O segundo cancionero intitulado *Soy del Bagazo nomás*, figura 15, reúne 35 poemas, relativos às canções dos álbuns *Soy del bagazo nomás*, *Véin praça que...tinsinêmo* e *Naunkunfûnda kukumbûnda*. A publicação traz ainda três poemas que não foram musicados e, também, fotografias de CM e um vocabulário de palavras utilizadas em portunhol nos poemas do cancionero.

Figura 15 – Capa do cancionero *Soy del Bagazo nomás*



Fonte: registro da autora

A discografia de CM, os registros sobre sua atividade artística e a documentação sobre sua circulação refletem a escassez de material, própria de sua condição independente e, em certo sentido, periférica aos circuitos instituídos em seu país natal, o Uruguai, e seu precário encaixe no regionalismo sul-rio-grandense. Ademais, a linguagem escolhida por CM, à margem dos padrões oficiais em ambos os países, certamente, contribui para a reduzida circulação de sua produção.

O próximo capítulo apresenta a análise e os resultados, com base na delimitação do corpus que realizamos para a presente tese.

5 ANÁLISE E RESULTADOS

A produção artística de CM, enquanto produtos comunicacionais inseridos em dinâmicas midiáticas, perpassa três ondas de midiatização: eletrificação, digitalização e midiatização profunda (COULDRY; HEPP, 2016; 2017). Situamos a obra, inicialmente, na onda caracterizada como eletrificação, tendo em vista suas apresentações em programas de televisão e seus shows em bares e salas culturais, realizados a partir da utilização de caixas de som, amplificadores e microfones. Tais equipamentos permitem a propagação do som em grandes ambientes e são utilizados também nos estúdios de gravação. Pertence a tal momento a participação em programas radiofônicos em emissoras AM e FM que se ocupam de promover e debater a produção musical da fronteira Brasil-Uruguai. A documentação sobre tais atividades, no entanto, é escassa.

A gravação das canções de CM em *compact discs* (CDs), localiza sua obra na onda denominada digitalização. O formato permite o registro e o compartilhamento das canções de maneira mais eficiente e ágil que os *long plays* (LPs), por exemplo. Destaca-se que nos encartes dos CDs de CM, havia a informação de que a reprodução da obra estava autorizada. O que é possível identificar também em seus cancionários, onde pode-se ler “*Esta es una producción orejana por lo que autorizamos su difusión y piratería*” (MELLO, [s.d.], p. 3). Assim, o artista colocava-se na contramão das tendências à época, de proibição e criminalização do livre compartilhamento de músicas.

Ao possibilitar a difusão gratuita de sua produção musical, consideramos que CM adere à uma vanguarda e adentra ao período contemporâneo da midiatização profunda. Sua obra pode ser encontrada em MP3, formato digital de áudio comprimido com perdas, em um blog produzido em sua homenagem e, mais recentemente, em plataformas de *streaming*. Ao passo que houve um processo facilitador de acesso às músicas de CM, de outra forma, em alguns casos, os álbuns e as faixas encontram-se dispersos em alguns desses sites. Perde-se o ordenamento original dos álbuns e de suas respectivas faixas, e do período em que foram lançados, o que acarreta a fragmentação de sua obra musical, a qual foi produzida sob a lógica de conjuntos organizados de músicas.

O exame detalhado das canções de CM, com respeito aos indicadores propostos – temática, cronotopo, exotopia e carnavalização - é apresentado a

seguir. Inicialmente, procedemos com a seleção de trechos pertinentes à cada um dos parâmetros. Após, prosseguimos com a análise dessas enunciações, buscando constituir os eixos de sentidos comuns, que se encontram dispersos nas canções.

5.1 DELIMITAÇÃO DO CORPUS

Com a elaboração do presente quadro buscamos sistematizar de forma sucinta os elementos identificados e analisados nas canções, conforme os parâmetros temática, cronotopo, exotopia e carnavalização. O exame de tais parâmetros é apresentado após o Quadro 2, tendo em vista que a sistematização aqui apresentada nos serviu como guia, a fim de elencar as informações encontradas.

Quadro 2 – Corpus de análise e elementos identificados nas canções

I – Álbum Rompidioma					
Canções	Dados gerais	Temática	Cronotopo	Exotopia	Carnavalização
1. La frontera de la paz	Duração: 2'22" Gênero: chacarera Instrumentos: violão	Diferenças sociais na fronteira	Rivera linda frontera La vida entera para vivir	Soy uruguayo Que no me callo Y con n'el bagayo he de subsistir	La frontera de la paz han apodao a esta zona Será porque las personas Aqui no luchan jamás Y aunque parezca que no Me mamo como estanciero Yo com un Velho Barreiro Y él con whisky del freeshop
2. Mi canto	Duração: 2'49" Gênero: milonga Instrumentos: violão	O modo como CM canta, suas motivações, escolhas e como os outros devem cantar	En la alegría o en el llanto El canto es fiel compañero	Por eso pido al parcero Que el que canta y cuando canta Debe traer en la garganta	Rebeldia el la miséria Como no acepto a patrón Canto lo que se me antoja

				Un canto limpio y sincero No debe ser el cantor Insensible al sufrimiento	
3. La riverense	Duração: 2'26" Gênero: chamarrita Instrumentos: violão	Características culturais da fronteira	Yo nací en una frontera Donde se juntan dos pueblos Y se fala misturao con sotaque brasileiro	Pobres que no tienen rancho y niños que andan pidiendo Soy de Rivera, señores Se habran dao cuenta yo pienzo	Al ómnibus llaman bonde y los durazos son pescos Donde tenemos balnearios Casino y libre comercio Pobres que no tienen rancho y niños que andan pidiendo
4. Gatito de la esperanza	Duração: 2'09" Gênero: gato Instrumentos: violão	Esperança como utopia a ser seguida	Canto en el barrio Misiones, el Pueblo Nuevo y la Cuaró Me dijo un viejo en Moirones Reforma agrária aqui no, ni no	Hay quien se siente contento cantando solo pra entretener Yo canto porque presiento que está llegando otro amanecer	Não há elementos significativos
5. Cantores de Fantasía	Duração: 2'13" Gênero: milonga Instrumentos: violão	Crítica aos cantores que não são engajados em causas sociais	Hay en mi tierra, señores En mi tierra quien diria Pobres cantores sin alma Cantores de fantasia	Pobres cantores sin alma Cantores de fantasia	Não há elementos significativos
6. Escuyambando el Jeguálen	Duração: 2'23" Gênero: xote	Linguagem e afirmação da identidade cultural	Por ser del norte y por ser nascido en Rivera	Dicen que soy atrasao Que me alimento de	Yo estoy cagando y andando para esas gente

	Instrumentos: violão		Y cantarle a la bagacera Dicen que soy atrasao Porque semos de Rivera y no podemos se achicar	tijolo y rapadura Que es muy poca mi cultura Porque le hablo intreveraio Una vez tava cantando en Montevideo Dijeron "como habla feo, que atraso más ejemplar"	Tomo caña brasilera que es buena pa se empedá Aqui trososon somos otro emanenjegu alen Si usted chamuya esa gualen en fijá se va a educar
7. Mi Rivera de ayer	Duração: 3'45" Gênero: valsa Instrumentos: violão	nostalgia, vivências da infância	Hoy que todo há cambiado busco a esa Rivera No la encuentro más, donde estará Se la llevó el pasado, pero en mi memoria siempre vivirá	Si dicen que soñar es revivir Yo vivo y me recreo en ese ayer	Não há elementos significativos
8. Coplas p'al sandiero	Duração: 2'17" Gênero: chamarrita Instrumentos: violão	Homenagem aos plantadores de melancia	Sandía verde esperanza Del hombre que te ha plantado Fruto dulce de las chacras En los meses del verano Que continúe la lucha Para que tenga la vida La inigualable dulzura Del jugo de una sandía	A ese hombre que se rebienta Trabajando en campo ajeno O en el suyo y que cosecha Deudas y empobrecimiento Y aunque trabaja y trabaja Casi siempre está deviendo Hay que dividir la plata En ropa, en pan y en impuestos	Uno se cansa hasta el alma
9. Rompidioma	Duração: 2'52" Gênero: milongão Instrumentos: violão	A linguagem usada (portunhol) e o preconceito linguístico	Querido hermano montevideano	Me han criticado en vários lados Porque he cantado abrasilerao	Soy rompidioma y no estoy ni ahí

			<p>No soy bayano tas enganao Soy de Rivera de la frontera Donde cualquiera habla intreverao</p> <p>Soy fronterizo medio mestizo Sin compromisos desde guri Tengo mi doma no canto en broma Soy rompidioma y no estoy ni ahí</p>	<p>Que es heregia pronunciar "sia" O que en Bahia fui bautizao</p>	
10. Nueva aurora	<p>Duração: 2'35" Gênero: milonga Instrumentos: violão</p>	Utopia renovada, novas esperanças	<p>Como dijo el gran poeta Rompamos la tradición Porque la revolución Nos exige nuevas metas</p>	<p>Que levante del ocaso A la gente adormecida Explotada y empobrecida Para un nuevo despertar</p> <p>El cantor que cante al pobre Debe de ser precavido Porque si no es pan comido Lo compran con cuatro cobres</p>	rompamos la tradición
11. La misturada	<p>Duração: 3'06" Gênero: choro Instrumentos: violão, pandeiro</p>	Mescla de idioma e cultura	<p>Quiero aclararle que soy riverense</p> <p>Integração = Porque por siempre estarán hermanadas Rua dos Andradas con la Sarandí</p>	<p>En la frontera hablamos diferente Los literatos quedan asonbraos</p>	<p>En la frontera hablamos diferente Los literatos quedan asonbraos Si es en Santana se dice semente Pero semilla, en el otro lao</p>

			Porque por siempre estarán hermanadas Rua dos Andradas con la Sarandí		
12. Pa' homenajearlo a 'Don Ata'	Duração: 3'25" Gênero: milonga Instrumentos: violão	Homenagem a Atahualpa Yupanqui	Que trajiró por el mundo Anduvo en otras distancias Para cantarle a los pobres en sus humildes moradas	Cantor que cante a los pobres ni muerto se ha de callar Pues donde vaya a parar el canto de ese Cristiano No ha de faltar el paisano que lo haga resucitar	ni muerto si ha de callar
13. Náum véin que náum téin	Duração: 2'06" Gênero: samba Instrumentos: violão e pandeiro	Defesa da identidade	Soy de Rivera y soy bien uruguayo	Muchos me dicen que yo soy bayano Por esse jeito tão particular	No ando de farra con los estancieros Ellos que vayan a tomar en el club Tomo cachaça y estoy namorando
14. Que cosa con 'La cosa'	Duração: 1'56" Gênero: chacarera Instrumentos: violão	Cansaço e revolta pela situação da fronteira	Pequeno tempo= Desde chico, compañero, Me están prometiendo cosas Ya estoy cansado, señores De oír la misma milonga Siempre la misma mentira Y nada se soluciona Grande tempo = el viejo Artigas	Dicen que soy atrevido Pues no me callo la boca	Dicen que soy atrevido Pues no me callo la boca Me importa siete pepinos Pues no les doy pelota

			levantará de la foza Con sus indios, con sus gaúchos, con sus lanzas y sus bolas		
II – Álbum Pa' toda la bagacera					
Canções	Dados gerais	Temática	Cronotopia	Exotopia	Carnavaliza ção
15. Los motivo	Duração: 3'04" Gênero: Instrumentos: violão	Enumera os motivos que o levam a cantar	Vivo en el barrio Rivera Chico No canto al rico ni sé adular Con alegría va mi poesia Pues sé que un día eso va a cambiar	Siento tristeza por esa gente tan inocente para pensar que el rico aplasta y por la canasta que nunca basta, lo hace botar Desperta, hermano, no te arrodilles Nunca te humilles, andá a luchar Buscá un camino con fé y con tino Que tu destino habrás de forjar	Cuando me empedo y la tal cachaça Me sobrepasa la intimidad Pierdo la vista, quedo anarquista Y doy bola vista a la autoridade
16. Pa' toda la bagaceira	Duração: 2'52" Gênero: chamarrita Instrumentos: violão	Canção aos trabalhadores, ao povo	Escuchenme, mientras tanto Cumplo con ese dever Que el cantor debe saber A quien dedica su canto	Canto para las maestras Que alumbran nuestro sendero Canto pa los compañeros Por su lucha y valentia	Porque vivo en la umedad Y ando seco todo el día Y si tengo alguna pena Me tomo alguno vinacho Y me amanezco borracho Cantando tango en las nenas
17. Las diferencia	Duração: 4'45" Gênero: xote Instrumentos: violão	Diferenças econômicas, sociais, culturais e de língua	De mi Rivera, ciertos señores Dicen primores al descubrir	De mi Rivera, ciertos señores Dicen primores al descubrir Que aqui tenemos	Cuando vienen personalidades Las dos ciudades a visitar

			<p>Que aqui tenemos freeshops, casinos Whiskey y vinos para curtir</p> <p>Que há progresado esta harmoniosa Frontera hermosa con el Brasil Mas yo pregunto si no tan viendo Que estan creciendo los cantegril</p>	<p>freeshops, casinos Whiskey y vinos para curtir</p> <p>Y no me afijen y no me achican A los que critican mi portuñol Sou de campaña, como muñata Y no me mata o colesterol</p>	<p>Los llevan a lujosos lugares Y populares a disfrutar</p> <p>Y beben sobre limpios manteles Sus coqueteles o mineral Pero no encuentro yo a esos puebleros Nel basurero municipal</p>
18. Musiquita de la joda	<p>Duração: 3'30"</p> <p>Gênero: xote</p> <p>Instrumentos: violão</p>	Crítica aos políticos	<p>Cada cinco años nos visitan Ciertos políticos con promesas Siempre con sus hartas desmentiras Para terminar con la miséria</p>	<p>Mientras los obreros se rebientan Trabajando como condenados Ellos muy felices veranean En grandes hoteles y balneários</p>	Não há elementos significativos
19. Pa'l Barrio Insausti	<p>Duração: 3'10"</p> <p>Gênero: polca</p> <p>Instrumentos: violão</p>	Homenagem ao bairro Insausti	<p>Que es un pedaço de mi Rivera Y al cual me gavo pertenecer</p> <p>Barrio querido donde aun caminan Mi pobre infância y mi juventud</p>	<p>Al Chumbito, al Viruto, al Catete Que eran los negros, oí cantar</p> <p>Con el Homero como vedete Al tchau pra ti lo vi desfilar</p> <p>Con el polaco, banjo y guitarra Por esos ranchos alegres cante</p>	Não há elementos significativos
20. A Carlos Molina	<p>Duração: 3'17"</p> <p>Gênero: milonga</p> <p>Instrumentos: violão</p>	Homenagem a Carlos Molina	<p>Seguiremos, mientras tanto Recordando tu hidalguia</p>	<p>Gaicho con voz de sencerro Payador de payadores</p>	<p>Autentico Martin Fierro Por latino-americana Por ideologia temprana</p>

				Mejor entre los mejores Con la firmeza de un cerro	Siempre al de abajo cantó Grito macho que parió La fértil tierra rachada Combatiente de la idea Gran cantor de la esperanza Su guitarra era una lanza en payada y en pelea
21. Pa Tukandombe	Duração: 3'44" Gênero: camdombe Instrumentos: violão	Comparsa de candombe de Rivera	Tukandombe está en la calle Y el pueblo se alborotó Sopla un viento de esperanza Al son del borocotó	Tukandombe está en la calle Y el pueblo se alborotó Porque es tuyo tukandombe Y debes de darle valor Aunque sea pobre quien baila O negro sea su color	Não há elementos significativos
22. Calavera no chilla	Duração: 2'34" Gênero: xote Instrumentos: violão	Saber votar	El Uruguay ta super bien adornado Con los lindos peaje que mandó hacer Este gobierno blanco y colorado Digo tranquilamente: no pasa nada Pues tendré la revancha en otra elección	Que el Pueblo es el jurado y nadie más Que alaben se le gusta, o que critiquen Que el Pueblo es el jurado y nadie más	Hay quienes no se aflijen ni cuando llueve Son esses ñoqui hermano, como sabes Reciben los salario los veintinueve Y pasan de licencia el resto del mês
23. Cerro del Estado	Duração: 2'43" Gênero: milonga Instrumentos: violão	Canta sobre o Cerro do Estado, local mais alto do centro de Rivera, onde	Aunque en el ya no remontam cometas Eso es pasado	Ves a Rivera crescer serenamente Cual majestoso titán	Ves a Rivera crescer serenamente Cual majestoso

		há um dos marcos divisórios	<p>Para el cerro del Estado, en donde jugué de niño Hoy le deajo con cariño este verso emocionado</p> <p>Pero en Semana Santa te vas al limbo Pues te alegran los niños con su encanto Gran alboroto de risas y de cantos Tras libre vuelo de bombas y marimbos</p>	<p>que no se entrega Mientras el hombre en tus entrañas brega Trás duro pan, bajo tiempo inclemente</p>	<p>titán que no se entrega</p>
24. Mi Herencia	<p>Duração: 2'47" Gênero: chamarrita Instrumentos: violão</p>	Após a sua morte, o que irá acontecer	<p>Muerte de uno vida de outro Lo he escuchado por donquiera Muerte de uno vida de outro Lo he escuchado por donquiera</p>	<p>Como soy agradecido Y amo tanto esta frontera Les deajo esta chamarrita Pa los pobres de Rivera</p>	<p>Que fiesta harán los guzanos El día que yo me muera</p> <p>Yo no quiero en mi velório A esa gente fofoqueira</p> <p>Quiero que estén mis amigos Cantando la noche entera</p>
25. Y no es por me gavá	<p>Duração: 3'16" Gênero: tango Instrumentos: violão</p>	Orgulho de ser quem é e de seus amigos	<p>Y porque soy de Rivera Como feijão com farinha</p> <p>Como todo fronterizo No me gusta acatar leyes</p> <p>Yo soy hijo de este Pueblo Soy borracho, bagayero Rompidioma, compañero</p>	<p>Yo soy cantor de boliche Tengo um canto libertário Que es y será solidário Con el más necesitao</p> <p>No tengo más pretenciones Que cantar para el bagazo Y recibir el abrazo De algun amigo mamao</p>	<p>Me tomo unas caipirinha Pa clarear la inspiración</p> <p>Como todo fronterizo No me gusta acatar leyes Y en lo boliche de Yeye Varias vezes me empedé</p>

			Y riverense, señor	Se que a algunos no le gusta Que cante pa los de abajo Pra mi me importa três carajo La opinión de esos doctor	
III – Álbum Dejá Pa' mi que soy cañoto					
Canções	Dados gerais	Temática	Cronotopia	Exotopia	Carnavaliza ção
26. Por eso canto	Duração: 4'26" Gênero: chamamé Instrumentos: violão	Os motivos que o levam a cantar	Aunque no soy nacido en Corrientes Ni en Entreríos, ni en Santa Fé Voy a cantarle para mi gente Con voz sentida este chamamé Nací en la sesta de mi Rivera Y el barrio Insaustí me vió crescer Canto mi canto a la bagacera Me gusta el trago y las mujer	Un canto para el pueblo lleno de esperanza Pensando que algun día todo va a cambiar Hay quienes cantan de una manera Muy melodiosa que da placer No olviden que hay gente en la frontera Que a veces no tiene pa comer No les importa nueso problema Ellos están pa la diversión Cantores huecos que cantan temas Sin garra y sin alguna opinión	Y porque canto pa el proletário Tengo la particularidad No precisar de los diccionario Y hacer un canto de libertad Por eso que les meto en esta misturanza La revolucionari a forma de cantar
27. Dejá pa' mi que soy cañoto	Duração: 2'55" Gênero: vaneira Instrumentos: violão	Críticas ao sistema e ao governo	Con las divisas desmerecidas Tienen podrida la población Que somos livres, que no cambiemos Que continuemos la tradición No apoyo a esa	Hay quienes para quebrar el gajo Buscan trabajo en forestación Aun que ese obrero pobre y sin tino No tiene un pino pa su cajón jodida masa los estudiantes	Yo estoy de cara con los culto Que hasta cobran pa rezar

			<p>democracia ceuda Y otras deudas no vi a pagar Así seguimos mangando al fundo Y en el fundo vamo a quedar</p> <p>Hay quienes para quebrar el gajo Buscan trabajo em forestación Aun que ese obrero pobre y sin tino No tiene un pino pa su cajón</p>	<p>que pa adelante quieren seguir buscando allar con sus discusiones las soluciones del porvenir</p> <p>yo los aplaudo por luchadores por soñadores, por su valor que vivan siempre sus utopías su rebeldia llena de amor</p>	
28. Pa' cantar candombe	<p>Duração: 4'03" Gênero: candombe Instrumentos: violão e tambor</p>	Candombe deve ser engajado	Não há elementos significativos	<p>Pa cantar candombe hay que saber de la realidad De um pueblo sofrido y comprender sus capacidad</p> <p>Pa cantar candombe hay que pedir mucha honestidad A quien le gobierna y exigir cristalinidade</p>	Não há elementos significativos
29. Las coplita	<p>Duração: 4'28" Gênero: chamarrita Instrumentos: violão</p>	Linguagem diferente por ser de Rivera, com humor	<p>Es que hablamos en Rivera de um jeito tan singular</p> <p>Pa falta de ortografias No estoy ligando, cunhao Porque canto misturao Con todas las emoción</p>	<p>No se burle, compañero, si canto de esta manera Es que hablamos en Rivera de um jeito tan singular</p>	<p>Nós fumo la en Tranquera Y truxemo ua sandía Mas por saltá ua ventana Eu me esfolei as rudia</p> <p>Na Brasil meio borracho Quaje morri de bom dia</p>

			<p>Pa las maestra, los piñon Y los más desamparao</p> <p>Vo mimbora con meus verso Criollos como el mio-mio</p>		<p>Na Brasil meio empedinho Quaje morri de bom dia Eu pensei que o bonde vinha Mas, che, rapá, o bonde ia</p> <p>To doente dos intestino Das prosta, figo y pulmão To doente dos intestino Das prosta, figo y pulmão Con nete asi nas vesica, as bexiga e o rinhão</p> <p>Y vine pa donar sangre, eh</p>
30. A la esperanza uruguaya	<p>Duração: 3'54" Gênero: candombe Instrumentos: violão e tambores</p>	<p>Ter esperança no país (Uruguai)</p>	<p>Yo me tengo que quedar Aunque mi hermano se vaya Pues no puedo renunciar A la esperanza uruguaya</p>	<p>Aunque mi hermano se vaya</p>	<p>Não há elementos significativos</p>
31. Esta milonga	<p>Duração: 3'35" Gênero: milonga Instrumentos: violão</p>	<p>Milonga dedicada aos transfronteiriços</p>	<p>Esta milonga nació en la frontera Y no cualquiera la puede cantar</p> <p>Que continuen la firme esperanza En la confianza de un tiempo mejor</p>	<p>Esta milonga es hecha pal chichaje Que no usan traje y anda así no más</p> <p>Que aguantan firme de panza vacía A la alegría no pierden jamás</p> <p>Esta milonga es pa que esos cantores Que a ruseñores quieren inimitar</p>	<p>Não há elementos significativos</p>

32. ¿Sólo?	Duração: Gênero: chamarrita Instrumentos: violão	Contradições da fronteira	Cuando dicen la frontera de la paz Me vuelvo loco Hay pocos que tienen mucho Y muchos que tienen poco Los que foraste dicen Tamo dando mano de obra Pero ellos se quedan ricos Y su peon con lo que cobra Los candidato a intendente En época de elecciones Dicen que van a arreglar Lo de las inundaciones	Sera de la paz el día Que no existan diferencia Sera de la paz el día Que no existan diferencia Sin racismo ni acomodo Y que tengamos consciencia De no explotar al hermano Ni vivir de su inocencia	Hay pastor que con mentira Tá nadando el la riqueza Hay pastor que con mentira Tá nadando el la riqueza Sacando plata a la gente Entre ritos y promesas Porque el hombre piensa poco Cuando se arrodilla y reza
33. A sopa náun é sopa	Duração: 4'08" Gênero: cumbia Instrumentos: teclado, percussão	Crítica às dificuldades financeiras por viver em Rivera	Canto esta cumbia pero no me olvido De que el bagazo ta viviendo mal	Canto esta cumbia pero no me olvido De que el bagazo ta viviendo mal	Opa, opa, opa, Rivera não é sopa Não tenho carne pra botar na sopa
IV – Álbum Soy de'l Bagazo nomás					
Canções	Dados gerais	Temática	Cronotopia	Exotopia	Carnavalizaçã
34. Cantor de la bagaceira	Duração: 3'34" Gênero: milonga Instrumentos: violão	Seu posicionamento como cantor	Yo soy del norte uruguayo Rompidioma y riverense Y soy del sur brasileiro Farroupilha y santanense	En cambio le canto al peon La sirvienta o la ramera Tengo el orgullo de ser Cantor de la bagaceira	Não há elementos significativos

35. P'al viejo Pedro	Duração: 2'47" Gênero: chamarrita Instrumentos: violão	Homenagem ao amigo Pedro	Como no entiende de leyes Lo mesmito que el hornero Construyó su gaúcho nido Sin permiso del gobierno	Es un criollo solidário Desos de corazón tierno Que te ayuda en las malas Sin pedirte documento	Me tomé unas pirundela Y ahora me voy pal cerro
36. Igualdad	Duração: 2'19" Gênero: candombe Instrumentos: violão	Preconceito de racial	Por la Saranda el candombe Viene sonando nomás	No queremos privilegio Ni queremos caridad Afrodescendientes somos Luchamos por la igualdad	Não há elementos significativos
37. De Vichadero	Duração: 2'20" Gênero: chacarera Instrumentos: violão	Lugares e amigos de boemia	Me estan viniendo unas ganas De quedarme en Vichadero Pa escuchar una guitarra Tocada por el Meneco		Brindar firme a la esperanza Tras cegando algun tintilo
38. Decires	Duração: 5'18" Gênero: milonga Instrumentos: violão e acordeão Com: Voz feminina	Poesia/canto engajado			Libre soy y sin patrones Sin patrones y sin pion Y me sobra la razón a decir ciertas razones Mas como mis emociones Me guian, soy imprudente
39. Patria pa' todos	Duração: 2'45" Gênero: milongão Instrumentos: violão	Desejo de uma revolução popular	En mi tierra charrúa algo está pasando	Una pátria pa todos Es lo que anhelamos Sin explotadores Y sin explotados De que una vez por todas se produzca un cambio	Não há elementos significativos

				Hecho por el pueblo, que empiece de abajo	
40. Soy del bagazo nomás	Duração: 3' Gênero: chamarrita Instrumentos: violão	Posicionamiento de Chito em comparação a outros cantores	Y como no soy nojento Les canto en cualquier lugar En los clubs, en los botecos Los liceos, los festivales Los tablados y los quilombos Soy del bagazo nomás	Unos quieren ser famosos Otros riquezas juntar Yo no quiero nada deso Soy del bagazo nomás Hay cantor que tá en el lado Donde el sol calienta más Y se busca algún padrino Que lo pueda comodar No preciso desas cosas Soy del bagazo nomás Algunos en sus poesías Solo hablan de amor y paz Pues como tienen patrones Nunca pueden opinar Yo opino y nadie me manda Soy del bagazo nomás Otros que se creen artistas Te dicen que queda mal Cantar en boliches pobres Porque te podés quemar No tengo esos prejuicios Soy del bagazo nomás	Yo opino y nadie me manda
41. Uno más	Duração: 2'58"	Se vê como igual	No soy más que vos	Yo soy uno más, nomás	Não há elementos significativos

	Gênero: camdomb e Instrumentos: violão		Que por las calles sin porvenir Junta la basura que otros tiran pa subsistir	No me creo superior a los demás	
42. Así soy	Duração: 2'54" Gênero: milonga Instrumentos: violão	CM como cantor comprometid o	Soy un cantor fronterizo Desos que al rico no encanta Que cuando a cantar se planta Demuestra que es insubmiso	Detesto al acomodado Esa actitud me desquicia Y quien luche por justicia social Me tendrá a su lado	Demuestra que es insubmiso perfectament e imperfecto Soy loco y ardo en pasiones Me llergo de mis bajones El sufrir no me anorada Y erijo sobre mi nada Mi pedestal de ilusiones
43. Du nosso yeito	Duração: 3'01" Gênero: samba Instrumentos: violão e pandeiro	O portunhol	Y es vieja dica que de la bica Quien bebe fica por adopción Aqui se chia o se assovia Y en una fria no es bueno entrar Los poderoso são cavernoso Y el perigoso puede bailar	Bueno, bagazo, aquele abraço Digo de paso, hay que luchar En lo que canta esta garganta Y no adelanta me criticar	Alguién se manda para a Saranda Dando una banda por esnober Mientras el viento sopra lamento De asentamiento s irregular

V – Álbum Véin pra'ca que... tinsinêmo

Canções	Dados gerais	Temática	Cronotopia	Exotopia	Carnavaliza ção
44. Huella de la frontera	Duração: 2'35" Gênero: huella Instrumentos: violão	Homenagem a Rivera e Livramento, e aos cantores comprometid os	En la huella mestiza de la frontera Baita huella de Livramento y Rivera Num dialecto clandestino y orejano Que falam os gaúchos y us castianos	Canto por sus rojizos atardeceres Y a luta dos seus homens y as suas mujeres Me gusta quien impulsa nuevos impulsos	Num dialecto clandestino y orejano Que falam os gaúchos y us castianos

			Hijo de una cultura contrabandeadada Que ficó nesses pagos aquerenciada Viva viva Rivera y Livramento	Y toma unas que otras pra sentar o pulso Pena esta sociedade desigualada Pocos con muita terra Muitos sem nada	
45. Por mas que	Duração: 3'34" Gênero: bolero Instrumentos: violão	Nostalgia e otimismo	Por más que me encuentre a solas La soledad no me atrapa Siempre habrá una nueva aurora Después de una noche opaca	Siempre habrá quien cante alguna Copla que me alegre el alma Siempre habrá alguien luchando Defendiendo la esperanza	Não há elementos significativos
46. Vein pra cá que tinsinemo	Duração: 4'11" Gênero: canção Instrumentos: violão	Portunhol	Que se meta nesos cantegriles Donde están los que tan marginados Y oirá salir voces mescladas Fronterizamente de todos esos ranchos	Por lo tanto, no adianta, les digo Argumentos pa desprestigiarlo El es verbio que el puebo pronuncia Verbo con el cual está identificado	O que escuche a nosostros, los hincha Quando cobran contra nuestro cuadro Los elogio que nuestra cultura a los dias de futbol siempre le brindamos
47. Cosas de gente de la Cuaró	Duração: 3'45" Gênero: milongão Instrumentos: violão e percussão	Bairro Cuaró e seus personagens	Te hablaré de cosas de gente de la Cuaró Este es un barrio emblemático Estas son las cosas de gente de la Cuaró	Donde el cura Silva en la parroquia Santo Domingo modeló Junto com los vecinos una identidad Que ni el tiempo borró Betito Araújo fue un orcón De un Frontera guapo y roncador	La professora Maria Eberle Muchas orejitas educó

				<p>Y don Raul Saporiti sempre com garra cuatro dirigió Érica Pereira con su estilo de gran jugador la rompió</p> <p>El Pepe Velasco con su red De alta voces dava información Y la rápida hacia propaganda Con un veijo megafono Y en invierno habia carnaval Pa festejar porque se ganó</p>	
48. Rivera	<p>Duração: 4'44" Gênero: valsa Instrumentos: violão</p>	Rivera e sua importância da vida de de Chito	<p>Donde los serros milenários cuidan La febril integración Y el viento norte besa suavemente El agua del Cuñapiru</p> <p>Esta Rivera, mística y lindera Mi tierra Natal Mojón norteño que es ejemplo de La confraternidad</p> <p>Ciudad en donde el intercambio no es una metáfora</p>	<p>Soy de Rivera y amo a esa frontera Única y elemental Entre su gente pobre y luchadora Siempre le encuentro un porque Las madrugadas, por sus solitarias Calles me vieron pasar</p>	<p>Ella conoce mi niñez de inófia Inmensamente feliz De pies descalzos y la humilde ropa que vesti</p> <p>Y porque sabe de mis desventuras Y mis alegrías Le brindo mi canto Por sus utopias a cambio de todo lo que recibí</p>

49. Yo soy del asentamiento	Duração: 3'25" Gênero: candombe Instrumentos: violão e percussão	Vida de um assentado	Yo soy del asentamiento Pa que sepa, compañero Y dependo de mis brazos Para ganarme el puchero	Para algunos será una choza Pero pa mi es una casa	Não há elementos suficientes
50. Guitarra	Duração: 3'02" Gênero: milonga Instrumentos: violão	Violão como resistência em seu uso	Viejo madero fraterno Que con seis cuerdas sonoras Haces más grata las horas Con tu haliento dulce y tierno Has logrado ser eterno Aunque matarte han querido Mas ni la muerte há podido Hacer que quedes callado Sos árbol que há rebrotado Por la magia del sonido	Martín Castro te venera Y te llama redentora Con Miglietis aurora De una pasión guerrillera Con Alfredo, milonguera De protesta cristalina Y sos bien criolla y genuína Y también siempre anti yankee En los brazos de Yupanqui Y en los de Carlos Molina	Não há elementos suficientes
51. Siempre que puedo	Duração: 3'15" Gênero: zamba/chamarra Instrumentos: violão	Estar em Rivera	Siempre que puedo 'toy em Rivera Porque em Rivera Me gusta estar Andar sus calles Curtir sus cosas Que para mi son fundamental	Paso un bagayo Para venderlo en Tacuarembó Que pa nosotros es quebra gajo Y pa los ricos importación	
VI - DISCO NAUNCUNFÛNDA KUKUMBÛNDA					
Canções	Dados gerais	Temática	Cronotopia	Exotopia	Carnavalizaçã

52. Coplas al pedo	Duração: 2'37" Gênero: milonga Instrumentos: violão	Diferenças sociais e econômicas ao se embriagar	Los ricos en sus chalezes Beben importao com "djelo" O un cabernet sauvignon Que tiene un altíssimo precio Yo me detono un berreta Bautizao en los buteco	Se es un burguês que se chupa Opinan de que está ébrio Pero si soy yo el que toma Dicen, che, jodido pedo Los ricos en sus chalezes Beben importao com "djelo" O un cabernet sauvignon Que tiene un altíssimo precio Yo me detono un berreta Bautizao en los buteco	Tem que ter muita bebida pra que eu fique bem en pedo
53. Êin dialêto y êin esdrújula	Duração: 3'21" Gênero: valsa Instrumentos: violão	Composições de CM, usando oportunhol e sendo crítico	Eu vou cantar este estético Verso rimado en esdrújula Pa mostrar que tenho brújula Neses assuntos poéticos	Quizas les pareza apetico Meu análisis meio crítico Cuando vejo algun raquíctico Y explotado pião vernáculo Apoiar o vil espetáculo Das mintira dus políticos	Continuando una temática Dun razonamento lógico Con un sentido antológico Y esta rima matemática Escuyaband o a gramática Que é minha característica
54. Hino prainchâda lumpe dus diablo rojo du barrio Rivera Chico	Duração: 3'01" Gênero: Instrumentos: violão	Futebol, time Fronteira de Rivera	Tô junto da bagaceira Pra engrossar essa caravana É que vai jogar o Fronteira E temo que tá na cancha Dale Rojo, dale Rojo O bagaço ta gritando Semo do Rivera Chico	Porque metemo os relajo Nos chamam de buchinchero É meió ser revoltoso Que alcaguete y peidorrero Não temo plata y cultura Y não temo ideologia	É meió ser revoltoso Que alcaguete y peidorrero

			Y no andemo se fresquiando	Y não tem nenhum governo Que nos tire as alegria	
55. Milongón du portunhol	Duração: 2'31" Gênero: candombe Instrumentos: violão	Candombe e língua	Pra tocar candombe não precisa falar como os montevideano Escuchá o repique, o chico y o piano E tu vai pegá Depois tu te colga o tambor y sai pa dar uma banda na Brasil O por a Saranda e vai tocando pa te gavar	Quem foi que te disse que o candombe Foi feito só pa se curtir O candombe é um movimento que Luta por um justo porvenir Aunque a burguesia diga que Tu não é de nada, segue firme Na candombeada que o bagaço vai te apoiar	Não há especificamente
56. Nauncunfûnda Kukumbûnda	Duração: 3'12" Gênero: Milongão Instrumentos: violão	Saber diferenciar as coisas	Por culpa das burocracia A liña tein cuatro mão Quem tem negócio no centro	Quem tem negócio no centro Ganha plata a duas mão Mas não chega nem o cheiro Pa quem tá no Lagunão Votaste nos candidato Pa arrumá tua situação Não te deram nem bolilla Jodete, por adulão	Nauncunfund a Kukumbunda Minha irmã e meu irmão
57. Por esa gente de allá	Duração: 6'03" Gênero: milonga Instrumentos: violão	Constatações do seu lugar, em oposição ao outro lado	Que habrá atras de aquellos cerros Yo me pregunto, que habrá Será que pasan las mismas	Será que los dictadores De dictaduras de allá Tienen tantos privilegios Como tienen los de acá	Será que em nombre de mitos En las iglesias de allá Los pastores falaciosos

			Cosas que pasan acá		Se hacen ricos como acá
58. Tinducando	Duração: 3'25" Gênero: chamarrita Instrumentos: violão	O portunhol e característic a lexicais	Não há especificamente	Pra evitar las confusión Que tenemos en el dialecto Voy expricar unas cosas Sin me crer ningun maestro Que los cantor deve ser La voz que emana del pueblo	Lo mismo que fia de puta Que puede ser vitupério o un elogio desmedido Eso depende del jeito
59. Versitos	Duração: 2'13" Gênero: chamarrita Instrumentos:	Ironias	Mi canto no es el de todos Pero sé que es el de muchos Que andamos codo com codo	Não há especificamente	Hay que luchar, compañero A un peon que sudor chorreava Le decía um estanciero
60. Yo voy con mi guitarrita	Duração: 3'05" Gênero: chamarrita Instrumentos: violão	Cantor comprometido	Yo voy con mi guitarrita Cantando por los senderos Un canto que se há hecho carne En las entrañas del pueblo	Para los desamparados Sin ropa, sin pan sin techo Que apesar de los pesares Por vivir siguen viviendo Para el cantor ignorado Pájaro de libre vuelo El de fama bolichera Que desconoce los medios A la juventude marchita Sin vislumbre de progreso	Não há especificamente
VII – DISCO NAUNSÓ LÁPIS DE LÁBIO MASTÓ NAS BOCA					
Canções	Dados gerais	Temática	Cronotopia	Exotopia	Carnavalizaçã
61. Naunsó lápis de labio	Duração: 2'50"	Cantor popular	No tengo veleidades de ser artista	Yo sé que andan diciendo,	Naunsó lápis de labio

mastó nas boca	Gênero: xote Instrumento: violão		Para mi solo lo vale mi xxx y coca Tengo rumbo em la vida, soy socialista Naunsó lápis de labio mastó nas boca No curto boludeces de la internet Ni ligo pra whatsapp cuando hay fofoca Yo canto realidade no canto al cuete Naunsó lápis de labio mastó nas boca	ciertas personas Que no soy gran cantor y mi fama es poca Le respondo com esta copla burlona Naunsó lápis de labio mastó nas boca	mastó nas boca
62. Este Dialeto	Duração: 3' 08" Gênero: xote Instrumento: violão	O portunhol	Este dialeto não é dos magnata Este dialeto nasceu nos barrio Por isso que eu gavo este dialeto Con um mensaje profundo y llano Reivindicand o el verbo del pueblo Fronteiricamente entreverado	Este dialeto não é prus bundinha Este dialeto é pros postergado Eses que pra se ganar la vida De pixuleio cuidan los auto	Não há especificamente
63. Voy	Duração: 3' 56" Gênero: rock/blues Instrumentos: violão, percussão	Convencer o outro	Não há especificamente	Não há especificamente	Aun que sea com um martillo Yo voy abrirte la cabeza Y aunque no sea muy sencillo

					Aunque no sea muy sencillo
64. Da Frontera	Duração: 2' 15" Gênero: chacarera Instrumentos: violão	Resistência da fronteira	Soy um cantor insubmisso Y por ser de la frontera Les canto esta chacarera Con dialecto fronterizo	A esta mistura de idiomas Nunca falta quien la ataque Por culpa de mi sotaque Me llaman de rompidioma Meu canto não é pros pudiente Meu canto é pros marginado Y pros que andam retovado Contra quem maltrata gente	Busco resposta e não acho En esta vida salobre Porque siempre el pan de pobre Cai con a matega pra baixo

Fonte: elaboração da autora

A elaboração do Quadro 2 permite abarcar o corpus reunido a partir do estudo da totalidade da produção poético-musical de CM. Seu levantamento proporciona realizar a análise dialógica que se propõe no próximo capítulo, detido nos resultados encontrados.

Consideramos pertinente afirmar, ainda conforme se registra no Quadro 2, que a média de duração de cada umas das 64 canções de seus sete álbuns é de três minutos. Os gêneros prevalentes são o milonga, chimarritas, chacareiras e xote. O instrumento mais utilizado é o violão, executado pelo próprio CM, seguido pela percussão em algumas canções do gênero candombe.

5.2 EXAME DAS LETRAS

O tema refere-se aos elementos do campo extra verbal que, no contexto de produção, geram sentidos (SOBRAL, 2009). O universo temático das canções de CM organiza-se em torno de três eixos: Rivera, o ofício de cantor e oportunhol. Um quarto eixo atravessa os anteriores, atravessando essas temáticas: a crítica social.

O primeiro eixo, que identificamos Rivera, trata das canções que abordam a cidade, seus bairros, a cidade e sua localização fronteiriça, a cidade e sua relação com a capital uruguaia, os personagens que lá residem, a nostalgia por uma cidade que não existe mais, os pontos turísticos e o candombe. O segundo eixo refere-se às letras onde CM reflete sobre o ofício de cantor, como ele desempenha essa arte e como os outros desempenham ou devem desempenhar. O portunhol é o terceiro elemento que identificamos, como eixos da temática. CM, além de utilizar-se da linguagem coloquial, defende-a como uma marca identitária da fronteira e aborda o preconceito linguístico. O quarto eixo, a crítica social, perpassa os demais e está presente em quase todas as canções de CM, dotando de personalidade essa produção musical. Sob o panorama da crítica, identificamos questões econômicas, a luta de classes, a evidência às classes trabalhadoras e, por fim, o anseio em transformar a realidade. CM transita entre temas de relevância geral, quando homenageia *payadores*, por exemplo, até aqueles particulares, quando menciona os bairros de periferia e seus amigos.

As sonoridades e a escolha dos instrumentos, bem como dos gêneros musicais, auxiliam na construção do tema das canções, uma vez que complementam os sentidos que o autor deseja gerar. Assim, as canções com elementos nostálgicos apresentam ritmos mais lentos ou arrastados. Quando trata do candombe, CM aborda o carnaval e a questão dos afrodescendentes, por exemplo. As canções mais irônicas e debochadas possuem ritmos mais animados e a mais rebelde e violenta, soa como um rock/blues.

A breve análise realizada pelo Grupo de Estudos Bakhtinianos do Pampa revelou o cronotopo fronteiriço a partir de CM como “constituído pelo embate das línguas e dos sujeitos” (GEBAP, 2016, p.169). Em nossa imersão pelo corpus composto pelas canções, obviamente, a noção de cronotopo fronteiriço em CM ganha contornos maiores e mais diversificados. O embate entre línguas e sujeitos, de fato, é um aspecto que se expande pelo restante da obra. Contudo, ao olharmos atentamente para as letras, outros elementos nos dão a dimensão da complexidade envolvida, além da questão linguística da fronteira. São identificados alguns cronotopos menores, que configurarão um cronotopo transfronteiriço em CM.

Nas palavras do cantor, a fronteira norte do Uruguai é considerada atrasada com relação ao restante do país, como podemos ver nos versos “*Por ser del norte/y por ser nacido en Rivera/Y cantarle a la bagaceira/Dicen que soy atrasao*” (*Escuyambando el juguálen*). O Uruguai, por se tratar de um país pequeno, concentra na capital Montevidéu a parte mais desenvolvida em termos de infraestrutura e urbanização. Em “*Querido hermano montevideano/No soy bayano, tas engañaao/Soy de Rivera de la frontera/Donde cualquiera habla intreverao*” (*Rompidioma*), o termo *bayano* é utilizado de forma pejorativa dentro do Uruguai para identificar os habitantes da fronteira norte. A origem do termo, provavelmente, se relaciona com o uso que os gaúchos faziam, à época da Guerra do Paraguai, a fim de designar os brasileiros das outras regiões do país, indiscriminadamente. Conde d’Eu relata a utilização da expressão em suas notas (NEVES, 1999). Além da marcação espacial de origem, a pobreza e a falta de investimentos na região são denunciadas em “*Unos fuman importados/y otros ni siquiera puchos*” (*La frontera de la paz*), mas também na crítica às ações governamentais e políticas, deixando a população à margem da vontade desses agentes, como em “*Los candidato a intendente/En época de elecciones/Dicen que van a arreglar/Lo de las inundaciones/Pero despues de elegidos*” (*¿Sólo?*) e em “*Que joda, esos políticos, mi compañero/Se quedan con la plata, la tierra y el pan/Llevan los capitales para el extranjero/Y los pobres que aguanten, que para eso estan*” (*Musiquita de la joda*). Observamos que a denúncia de CM, com relação ao que ocorre com o espaço transfronteiriço, constituído entre Brasil e Uruguai é o oposto à ideia o senso comum e de alguns indicadores de qualidade de vida, que o Uruguai poderia ser considerado uma Suíça latino-americana ou que se trata do país mais avançado da região. Desse modo, identificamos o cronotopo do atraso, onde o tempo-espaco compõem-se de pobreza, descaso, estagnação.

Entretanto, o desenvolvimento econômico da fronteira, especificamente de Rivera, está atrelado à existência das áreas de livre comércio como em “*Que aqui tenemos freeshops, casinos/Whiskey y vinos para curtir/Que há progresado esta harmoniosa/Frontera hermosa con el Brasil*” (*Las diferencia*). São áreas de comercialização de produtos internacionais sem taxas de importação, instituídas em Rivera a partir de 1986, para incentivar o comércio na cidade, buscando uma compensação pela ida dos uruguaios para o comércio brasileiro (DORFMAN,

2009). Porém, a instalação dessas lojas e a venda de produtos segue regulamentação específica em cada país. No Uruguai, a venda é permitida a não residentes, ou seja, mesmo possuindo as lojas em seu território, os uruguaios não podem, em teoria, comprar mercadorias em freeshops. Juntamente, não somente os freeshops se beneficiam do comércio em Rivera, mas também aqueles comerciantes que conseguem se instalar próximos a eles, na região central da cidade: *“Quem tem negócio no centro/Ganha prata a duas mão” (Nauncunfûnda kukumbunda)*. Nesse caso, podemos refletir sobre instalação de uma zona de livre comércio, oficial, em uma região onde, historicamente, o comércio ilegal de mercadorias e o contrabando sempre estiveram presentes. Ao invés de dizer contrabando, CM utiliza o termo *bagayo* como sinônimo para o ato de comercializar ilegalmente ou para o próprio produto dessa ação. Identificamos o termo em *“Y quienes se viran pasando bagayo” (Vén pra’ca que...tinsinêmo)*, em *“Siempre que puedo/Paso um bagayo/Para venderlo em Tacuarembó/Que pa nosotros es quebra gajo/Y pa los ricos importación” (Siempre que puedo)* e em *“No adulo rico y vivo del bagayo” (Náun véin que náun téin)*. Trata-se de uma prática corriqueira no espaço transfronteiriço ainda na atualidade, tendo em vista as diferentes legislações nacionais com relação ao comércio de alguns produtos, somada a impossibilidade de fiscalização em um território onde dois países formam uma cidade, com ruas interligadas, livre circulação e nenhuma barreira física. Constatamos uma relação espaço-temporal de continuidade nas trocas comerciais e negociações, legais ou ilegais, comércio globalizado e contrabando, estabelecendo o cronotopo da mercancia.

O modo de falar do espaço transfronteiriço, uma língua singular, misturada, entreverada, é a fala de gente dos subúrbios, dos pobres, da bagaceira: *“Este dialeto não é dos magnata/Este dialeto nasceu nos barrio” (Este dialeto)*. Nos *cantegriles*, bairros pobres e periféricos, se ouvem vozes mescladas fronteiriçamente (*Véin pra’ca que...tinsinêmo*). A integração está presente, portanto, no idioma, mas também no espaço geográfico, como em *“Yo nací en una frontera/Donde se juntan dos pueblos/Y se fala mistura con sotaque brasileiro” (La riverense)*, *“Porque por siempre estarán hermanadas/Rua dos Andradas con la Sarandí” (La misturada)*, *“Yo soy del norte Uruguayo/Rompidioma y riverense/Y soy del sur brasileiro/Farroupilha y santanense” (Cantor de la bagaceira)*, e em *“Ciudad donde el intercambio no es*

una metáfora” (Rivera). Percebemos que o portunhol, o dialeto ou o misturado, de acordo com CM, configura-se em relações de tempo e de espaço da integração, refletindo a amálgama cultural da fronteira, ao mesmo tempo que refrata o sentido de idioma marginalizado, dos excluídos, como em *“Reinvindicando el verbo del pueblo/fronterizamente entreverado”* (Este dialeto). Assim, o cronotopo do portunhol configura-se por seus falantes, mas também, pelos espaços que formam as cidades de Rivera e Santana do Livramento.

Outras relações cronotópicas de menor evidência são percebidas nas canções de CM. O tempo vivido nos bairros citados por ele em algumas canções reflete sentidos nostálgicos, mas também fala de esperança em dias melhores para esses espaços, como em *Cosas de gente de la Cuaró*, *Gatito de la esperanza*, *Los motivo*, *Por eso canto*, *Hino prainchâda lumpe dus diablo rojo du barrio Rivera Chico*.

O tempo da natureza e sua ação em um espaço estão em *Coplas p'al sandiero* e em *Cerro del Estado*. Na primeira canção tem-se o tempo do plantio e da colheita, atrelados ao tempo da economia, constituindo o sujeito cantado por CM, o plantador de melancia. Na segunda canção, a ação do tempo altera a natureza, tendo em vista a ação do homem sobre esse espaço, o Cerro do Estado, atualmente um ponto turístico de Rivera.

Percebemos que os aspectos ligados ao cronotopo da fronteira Brasil-Uruguaí, pelas canções de CM, ligam-se, além da língua, a questões econômicas e de desenvolvimento. De acordo com Quijano, (2005, p. 117) o continente americano “constitui-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira id-entidade da modernidade”. Além da questão racial posta pelos colonizadores, que determinou a forma como ocorreu o contato com os colonizados, a organização do mundo do trabalho nas colônias, cujos produtos deveriam atender às demandas no mercado mundial, foi fator determinante para o estabelecimento desse novo padrão de poder. As reverberações da colonização, em formato atual de colonialidade, denunciadas nas canções de CM, trazem um cronotopo estruturado em uma base onde o tempo corresponde ao dinheiro, ao financeiro. Chamar o fronteiro de atrasado não significa dizer que ele parou no tempo ou que não se atualizou. O atraso refere-se, não ao aspecto temporal, mas sim, a um marco de desenvolvimento econômico que atrela ao pobre, ou à bagaceira,

uma língua mal falada, entreverada. A fronteira aberta, ou melhor, o espaço transfronteiriço, corresponde a um espaço de permanente negociar o tempo, as mercadorias e os idiomas. Onde coexistem constantemente temporalidades discrepantes, opostas, as quais também se relacionam com os aspectos identitários, como veremos ao analisarmos a exotopia.

O conceito de exotopia refere-se ao excedente de visão, o olhar que o enunciador tem ao se projetar ao lugar do outro. A constituição dos sujeitos, como eu e como outro, e suas percepções para fora de si mesmos, trazem inúmeras possibilidades de interação. Nas canções de CM evidenciamos alguns elementos que se constituem enquanto sujeitos, ou melhor, como o outro da interação. A bagaceira, *los de abajo*, os políticos, os montevidéanos, os ricos, os religiosos sem escrúpulos, os estudantes, os negros, os outros cantores. Todos eles conformam a exterioridade para CM.

Inicialmente, evidenciamos exercício de ver-se pelos olhos de outro, como é demonstrado nas canções. CM utiliza-se desse recurso para demonstrar o quanto a oralidade do espaço transfronteiriço é depreciada e criticada em trechos como “*Dicen que soy atrasao/Que me alimento de tijolo y rapadura/Que es muy poca mi cultura/Porque le hablo intreverao*” e “*Una vez tava cantando en Montevideo/Dijeron: como habla feo, que atraso más ejemplar*” (*Escuyambando el jeguálen*), “*Me han criticado de vários lados/Porque he cantado abrasilerao*” (*Rompidioma*), “*En la frontera hablamos diferente/Los literatos quedan asombrao*” (*La misturada*), “*Y no me afijen y no me achican/Los que critican mi portunhol*” (*Las diferencia*), “*No se burle, compañero, si canto de esta manera/Es que hablamos en Rivera de um jeito tan singular/Un dialecto popular típico en esta frontera*” (*Las coplita*), “*Por culpa de mi sotaque/Me llaman rompidioma*” (*Da Frontera*). O portunhol é adjetivado de diferentes formas como entreverado, abasileirado, diferente, singular, típico. E seu falante é um *rompidioma*, ou seja, aquele que quebra ou estraga a língua oficial, mesclando-a com a brasileira e deixando os intelectuais assustados. Entretanto, CM toma uma posição com relação à essas afirmações, ele não se *achica*, não aceita ser diminuído por ser um sujeito transfronteiriço e por ter *um idioma singular: Hay que mostrarle nuestra cultura casera/Porque semo de Rivera y não podemos se achicá* (*Escuyambando el jeguálen*).

Dentre as possibilidades de constituição do outro na obra de CM, nos deteremos entre os mais significativos e numerosos. A crítica ao sistema político e seus agentes é verificada em *“Ellos muy felices veranean/En grandes hoteles y balnearios”* e *“Que joda, esos políticos, mi compañero/Se quedan con la plata, la tierra y el pan”* (*Musiquita de la joda*), *“Apoiar o vil espetáculo/Das mintira dus políticos”* (*Éin dialêto y êin esdrújula*), *“Y não tem nenhum governo/Que nos tire as alegria”* (*Hino prainchâda lumpe dus diablo rojo du barrio Rivera Chico*), *“Será que los dictadores/De dictaduras de allá/Tienen tantos privilegios/Como tienen los de acá”* (*Por esa gente de allá*).

O rico ou o burguês é outro elemento que CM interpela como sujeito. Na projeção feita pelo cantor, verificamos referências diretas como *“Que el rico aplasta y por la canasta/Que nunca basta, lo hace botar”* (*Los motivo*). A referência indireta é feita em *“De mi Rivera, ciertos señores/Dicen primores al descubrir/Que aqui tenemos freeshops, casinos/Whiskey y vinos para curtir”* (*Las diferencia*). CM destaca, justamente, as diferenças entre ricos e pobres, burguesia e *la bagaceira* no contexto da fronteira: *“Se es un burguês que se chupa/Opinan de que está ébrio/Pero si soy yo el que toma/Dicen, che, jodido pedo/ Los ricos en sus chalezes/Beben importao com “djelo”/O un cabernet sauvignon/Que tiene un altíssimo precio/Yo me detono un berreta/Bautizao en los buteco(Coplas al pedo)*.

O cantor, isto é, os outros cantores, são sujeitos com quem CM interage de forma frequente, exigindo uma postura engajada às questões sociais, assim como ele próprio age, e, criticando cantores que não se preocupam com o conteúdo de suas músicas. A faixa *Cantores de fantasia (Rompidioma)* é a mais representativa nesse aspecto. Porém, outras canções também trazem o apelo de CM, como em *“Por eso pido al parcero Que el que canta y cuando canta/Debe traer en la garganta Un canto limpio y sincero/No debe ser el cantor Insensible al sufrimiento”* (*Mi canto*), *“Hay quien se siente contento cantando solo pra entretener”* (*Gatito de la esperanza*), *Cantor que cante a los pobres/ni muerto se ha de calar”* (*Pa' homenajearlo a Don Ata*), *“Hay quienes cantan de una manera/Muy melodiosa que da placer/No olviden que hay gente en la frontera/Que a veces no tiene pa comer/No les importa nueso problema/Ellos están pa la diversión/Cantores huecos que cantan temas/Sin garra y sin alguna opinión”* (*Por eso canto*), *“Hay cantor que tá en el lado/Donde el sol calienta más”*

(*Soy del bagazo nomás*), *Que los cantor deve ser/La voz que emana del Pueblo* (*Tinducando*).

Em contraposição a esses outros cantores, CM, em um ato de responsabilidade ética, apresenta a si próprio, como cantor popular, aquele que está onde o povo está. As referências ao seu posicionamento estão em “*Yo canto porque presiento que está llegando otro amanhecer*” (*Gatito de la esperanza*), “*Yo soy cantor de boliche/Tengo um canto libertário/Que es y será solidário/Con el más necesitao/No tengo más pretenciones/Que cantar para el bagazo/Y recibir el abrazo/De algun amigo mamão*” e “*Sé que a algunos no le gusta/Que cante pa los de abajo/Pra mi me importa três carajo/La opinión de esos doctor*” (*Y no es por me gavá*), “*En cambio le canto al peon/La sirvienta o la ramera/Tengo el orgullo de ser/Cantor de la bagaceira*” (*Cantor de la bagacera*), “*Meu canto é pros marginado*” (*Da Frontera*), “*Canto esta cumbia pero no me olvido/De que el bagazo ta viviendo mal*” (*A sopa náun é sopa*).

Ao referir-se ao *bagazo* ou *la bagacera*, CM enuncia diretamente o povo marginalizado, à classe trabalhadora que reside nos bairros periféricos das cidades gêmeas da fronteira Brasil-Uruguaí. E, ao fazer isso, CM se inclui, pois, é um cantor que canta para o grupo ao qual ele faz parte, é um sujeito situado, consciente de seu lugar e papel no mundo. A canção mais representativa, nesse contexto, é *Soy del bagazo nomás*, que intitula também o álbum e o um dos cancioneros. Outros trechos que verificamos são: “*Hay quien se siente contento cantando solo pra entretener/Yo canto porque presiento que está llegando otro amanecer*” (*Gatito de la esperanza*), “*No tengo más pretenciones*” (*Y no es por me gavá*), “*Esta milonga canto pal bagazo/Por um abrazo desos de mi flor*” (*Esta milonga*). Especificamente sobre os trabalhadores, CM cita aqueles que se dedicam às lides rurais, em *Coplas p'al sandiero* e em *Pa' toda la bagaceira*, elenca professoras, prostitutas os que vivem de pequenas vendas, trambiques e contrabandos.

Por último, no horizonte exotópico de CM, observamos que o sujeito transfronteiriço se constitui em uma lealdade cruzada entre os nacionalismos brasileiro e uruguaio, sem abandonar sua posição. Em *Soy de Rivera bien Uruguayo* (*Naún véin que naún téin*) há o estabelecimento de uma identificação unitária, relacionada ao Uruguaí. Porém, é possível observar que o cantor adere também à identidade brasileira, mais próxima à sua é bem verdade, em “*Con los*

farrapos iguales trapos/Hicimos sapo a algun imperial/Y hoy esta herencia de independência/Nos da consciêcia internacional” (Rompidioma). Ao passo que adere às nacionalidades, ainda que de maneira precária, a vida na fronteira faz com que o sujeito se autoperceba sob mais de uma estrutura legislativa, o que o torna duplamente aprisionado a esses sistemas. O que o obriga, por fim, a romper com as ordens heterônomas a que está subjugado, e, “Como todo fronterizo/No me gusta acatar leyes” (Y no es por me gavá).

A subversão às regras e leis pode ser mais bem compreendida, se tomarmos esses sentidos enquanto elementos carnavalizados. Os sentidos carnavalizados nas canções de CM podem ser observados em elementos presentes na quase totalidade da obra do cantor. Seleccionamos nesta análise aqueles que se relacionam proximamente ao compreendido por Bakhtin (1993) como carnavalização.

A comicidade utilizada nas canções de CM pode ser identificada pelo uso de ironias, pelo humor e pelo grotesco. A coloquialidade, a grafia que viola regras tanto do português como do espanhol e os equívocos são suas marcas características. Nas letras as ironias podem ser encontradas em “*La frontera de la paz/han apodao a esta zona/Será porque las personas/Aqui no luchan jamás*” (*La frontera de la paz*), referindo-se ao epíteto recebido pelas cidades de Santana do Livramento e Rivera, e ao esmorecimento dos sujeitos com relação à situação econômica e social em que vivem. “*O que escuche a nosotros, los hincha/Cuando cobran contra nuestro cuadro/Los elogio que nuestra cultura/a los dias de futbol siempre le brindamos*” (*Vein pra cá que tinsinemo*), “*Reciben los salario los veintinueve/Y pasan de licencia el resto del mês*” (*Calavera no chilla*), “*Mi mujer de brazos de outro/Fiel amiga y compañera/Diciendo, muy compungida/Por fin murió esa porqueira*” (*Mi herencia*), “*La professora Maria Eberle/Muchas orejitas educó*” (*Cosas de gente de la Cuaró*), “*Aun que sea com um martillo/Yo voy abrirte la cabeza/Y aunque no sea muy sensillo/Aunque no sea muy sensillo*” (*Voy*). As ironias conformam-se pela ambivalência, pelos sentidos deslizantes entre a palavra utilizada, seu significado e o sentido que ela adquire ao ser posta em determinada enunciação.

O riso também é provocado por trocadilhos, jogos lexicais e fonológicos e ditos populares: “*Si es en Santana se dice semente/Pero semilla, en el otro lao*” (*La misturada*), “*Al ómnibus llaman bonde/y los durazos son pescos*” (*La*

riverense), “No ando de farra con los estancieros/Ellos que vayan a tomar en el club” (Náum véin que náum téin), “Naunsó lápis de labio mastó nas boca, “En esta vida salobre/Porque siempre el pan de pobre/Cai con a matega pra baixo” (Da Fronteira).

Destacamos o trecho “Aqui trosono somos otro emanenjegualen/Si usted chamuya esa gualen en fijá se va a educar” (Escuyambando el jegualen), onde CM mescla palavras com as sílabas invertidas, causando um efeito de estranhamento a quem acompanha a canção, mas que já no título se pode ter uma pista do que se trata.

Ainda com relação à linguagem, especificamente, CM refere-se aoportunhol como uma forma de insubmissão, de transgressão: “Soy rompidioma y no estoy ni ahí” (Rompidioma), “Por eso que les meto en esta misturanza/La revolucionaria forma de cantar” (Por eso canto), “Num dialecto clandestino y orégano/Que falam os gaúchos y us castianos” (Huella de la frontera).

A utilização de obscenidades aparece em trechos como “Yo estoy cagando y andando para esas gente” (Escuyambando el jeguálen), “No ando de farra con los estancieros/Ellos que vayan a tomar en el club” (Náun véin que náun téin), “Pra mi me importa três carajo/La opinión de esos doctor” (Y no es por me gavá), “jodida masa los estudiantes/que pa adelante quieren seguir” (Dejá pa' mi que soy cañoto), “É meió ser revoltoso/Que alcaguete y peidorrero” (Hino prainchâda lumpe dus diablo rojo du barrio Rivera Chico), “Lo mismo que fia de puta/Que puede ser vitupério o un elogio desmedido/Eso depende del jeito” (Tinducando). Observamos que as palavras obscenas remetem ao grotesco, como coloca Bakhtin, ao baixo estrato corpóreo.

O título da canção *Nauncunfunda Kukumbunda*, que também denomina um álbum de CM, congrega diversos elementos carnavalizados como a subversão gramatical, o dito popular e o grotesco, em sua obscenidade.

Outra escolha frequente de CM, de sentido carnavalizado, é a referência à bebida e à embriaguez: “Y aunque parezca que no/Me mamo como estanciero” (La frontera de la paz), “Tomo caña brasilera que es buena pa se empedá” (Escuyambando el Jegualén), “Tomo cachaça y estoy namorando con una barbada de la Manduví” (Náum véin que náum téin), “Cuando me empedo y la tal cachaça/Me sobrepasa la intimidad, Me tomo unas caipirinha/Pa clarear la inspiración” (Y no es por me gavá), “Y si tengo alguna pena/Me tomo alguno

vinacho/Y me amanezco borracho/Cantando tango en las nenas” (Pa’ toda la bagaceira).

A rebelião com relação às hierarquias, a insubmissão são colocadas por CM como características dos sujeitos transfronteiriços: *“Como no acepto a patrón/Canto lo que se me antoja” (Mi canto), “Dicen que soy atrevido/Pues no me callo la boca/Me importa siete pepinos/Pues no les doy pelota” (Que cosa con ‘La cosa’), “Y doy bola vista a la autoridad” (Los motivo), “Como todo fronterizo/No me gusta acatar leyes” (Y no es por me gavá), “Yo opino y nadie me manda” (Soy del bagazo nomás), “É meió ser revoltoso/Que alcaguete y peidorrero” (Hino prainchâda lumpe dus diablo rojo du barrio Rivera Chico).*

Destacamos que algumas canções não detectamos sentidos de carnavalização. Trata-se de composições que não utilizam recursos de humor ou ironia.

5.3 AS RELAÇÕES DIALÓGICAS NA OBRA DE CHITO DE MELLO

Ao realizarmos uma análise da presença de relações dialógicas das canções de CM, constatamos uma produção constituída por relações de alteridade, seja ela próxima ou distante. CM dialoga, ou melhor, responde a amigos, a outros cantores, a seus ídolos, aos trabalhadores, aos populares, aos ricos, a estancieiros e a políticos. Seus discursos são desenvolvidos a partir de relações dialógicas que somente poderiam existir no contexto temporal e espacial específico da fronteira Brasil-Uruguaí. Desse modo, CM tratou de viver sua responsabilidade e responsividade enquanto cantor popular, *de la bagacera*, ao enunciar o seu lugar, desde o seu lugar.

Além de observarmos as relações intersubjetivas nas enunciações, destacamos as relações existentes entre os usos idiomáticos, característica proeminente da produção poético-musical de CM. São exploradas, inúmeras vezes, as semelhanças e diferenças entre as línguas portuguesa e espanhola, produzindo variados sentidos, conforme as temáticas selecionadas para as canções. Entretanto, a valoração produzida, com relação ao portunhol, é sempre positiva. Ainda que trate do preconceito e da desqualificação ocasionadas por conta da oralidade, ao fim, os sentidos relacionados ao portunhol nas canções de CM trazem a compreensão de um idioma próprio, de subversão e resistência.

As relações dialógicas em CM estabelecem-se a partir de suas repostas a enunciados anteriores, as quais poderão originar novas enunciações e, assim, sucessivamente. A possibilidade de atualização da identidade transfronteiriça é parte da cadeia sígnica formada pelas relações constituintes das enunciações integrantes da obra de CM, nesse caso, suas canções.

A atualização da identidade ocorrerá sempre que novas interações ou relações dialógicas ocorram. Assim, conforme já salientamos, ao considerar o sujeito e sua subjetividade em interação com os demais sujeitos e, conseqüentemente, com outras subjetividades, potencialmente constituintes da cadeia contínua de sentidos, pode-se apontar que a originalidade da atualização a identidade transfronteiriça, característica da obra de CM, são a subversão e a inversão. Congraçando os níveis filosófico (cultura de fronteira), discursivo (uso doportunhol) e textual (letras de canções), CM intervém esteticamente subvertendo a ordem, regra de ouro para quem vive no espaço transfronteiriço e, inverte dimensões da vida que estão atreladas a normatividades estritas impostas pelos Estados nacionais colindantes.

A seguir, apresentamos nossas considerações finais com relação à investigação produzida.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese postula que a atualização da identidade transfronteiriça, expressiva da obra/autoria do músico Chito de Mello, modula-se predominantemente pela sonoridade platina em portunhol para estabelecer um questionamento de valores axiológicos oficiais das nacionalidades. As novas possibilidades de interação social a partir do processo de midiatização projetam interações discursivas que impregnam sua linguagem musical de seu tempo histórico e seu espaço social. Tais sentidos são oriundos de uma profunda midiatização em curso na contemporaneidade, evidenciando a relação entre mídia, cultura e língua como um importante fator de constituição de identidades culturais. Tornam-se recorrentes as interações sociais mediadas por dispositivos e plataformas, organizadas sob lógicas da mídia em diferentes níveis, incluindo-se os sentidos oriundos de produtos que circulam por via midiática. Tomamos a canção, formada pela união de música e letra, como fenômeno comunicacional, que materializa a oralidade, possibilitando a observação de sentidos que venham a se manifestar em uma situação concreta de enunciação.

Nossa proposta analítica teve como base o exame das relações dialógicas estabelecidas nas letras das canções de CM, com base nas teorias do Círculo de Bakhtin. Entendemos que a atualização das identidades ocorre por meio da enunciação e, conseqüentemente, da interação, o que nos levou a articular os parâmetros que direcionam nossa análise: cronotopia, exotopia e carnavalização. Na análise empírica escolhemos a obra de CM, cantor, poeta e músico que, em suas canções, colocou em evidência a fronteira Brasil-Uruguai.

Ao nos determos na obra de CM, fica evidente que o sujeito discursivo enuncia em portunhol, ao passo que ele próprio se enuncia, se constitui enquanto autor e personagem, refletindo e refratando os seus sentidos de realidade. CM faz suas escolhas ao utilizar elementos específicos que caracterizam e atualizam uma identidade fronteiriça, como o portunhol, forma de expressão característica da coloquialidade da fronteira Brasil-Uruguai, mas, também, ao expor questões sociais de classe, críticas aos governos e aos políticos, entre outros.

Investigado por pesquisadores de ambos países enquanto idioma, dialeto ou variedade linguística, o portunhol, além de identificar culturalmente a região,

revela também uma forma de comunicação. Usualmente atribuída àqueles que não foram escolarizados ou tampouco possuem o domínio das línguas oficiais dessas nações, em Chito de Mello o portunhol ganha status. Em sua rebeldia, CM concede vigor à expressão linguística de seu ambiente familiar e social, aprendida em casa e presente nas ruas, no comércio, nas relações informais, circulando nos produtos simbólicos oriundos das culturas de fronteira.

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 no consumo da música.

Os aspectos da midiaticização da produção musical examinada, referem-se às três ondas identificadas ao processo: eletrificação, digitalização e midiaticização profunda. CM permitiu a difusão e o compartilhamento, de forma gratuita, de sua produção artística, uma ação inovadora para a época, quando as obras foram lançadas. Atualmente, suas canções encontram-se em distintas plataformas digitais, mas nenhuma traz o conjunto completo de sua obra, o que acaba por fragmentar seus álbuns, que foram criados a partir de uma lógica que privilegiava a circulação de coletâneas ou de conjuntos de canções e músicas.

Consideramos, desde o princípio, que a atualização da identidade transfronteiriça, expressiva da obra de CM, modula-se predominantemente pela sonoridade platina em portunhol, para estabelecer um questionamento de valores axiológicos oficiais das nacionalidades. Em nossas análises buscamos

não falar pelo autor, mas sim, deixar que ele se expressasse. Para nós coube a tarefa de reunir sentidos comuns e avaliar os contextos de produção dos enunciados para, então, estabelecer os sentidos que colaboram para a atualização da identidade transfronteiriça.

Com relação aos cronotopos, verificamos a existência de relações espaço-temporais características do espaço transfronteiriço, cujos sentidos tensionam a língua, espaço geográfico e aspectos econômicos. As contradições abrem para o futuro o tempo visível, visto que são forças que movem o desenvolvimento (BAJTÍN, 2008, p. 213). Os cronotopos menores, atraso, portunhol e mercancia, conformam o cronotopo fronteiriço, cujos sentidos refletem e refratam a vida na fronteira, sob os aspectos práticos e cotidianos de linguagem e vida.

A análise através do excedente de visão, representado pela exotopia, centrou-se em ver o outro e ver-se a partir do outro. Tendo em vista as relações transfronteiriças, para Amorim (2004, p. 77) “se a relação de identificação com um país estrangeiro acaba com a experiência exótica, por outro lado, ela introduz uma relação de estranhamento para com nosso país”. É o que percebemos, então, ao observar a identificação de uma lealdade cruzada, gerando um duplo estranhamento entre o sujeito transfronteiriço e o sujeito das capitais, ou de fora da fronteira.

Ao considerarmos a carnavalização, evidenciamos uma rebelião com relação às hierarquias “em nome da possibilidade de liberdade e de reconfiguração da sociedade, possibilitando uma igualdade de posições entre os sujeitos” (FIORIN, 2008, p. 89). Os sentidos carnavalizados na obra de CM, tratam em maior parte do cômico, apoiado no grotesco e nos usos linguísticos lúdicos e, até obscenos. A obscenidade, enquanto piada, “mascara ainda mais a sua tendência, tornando-a culturalmente aceitável para a consciência” (VOLÓHINOV, 2019, p. 82).

Coube a mim a tarefa de trazer Chito de Mello para a academia. Apesar de ter sua obra citada em outras pesquisas e artigos, o cantor deixava claro em canções e em entrevistas, sua posição contrária ao academicismo ao se tratar da língua e da cultura da fronteira. Não podemos negar que o trabalho desenvolvido enquadra, delimita e teoriza sobre a obra musical de CM. Contudo, esperamos que ter CM no âmbito da pesquisa científica possibilita a ampliação

da circulação de sua produção o que, conseqüentemente, permite que se estabeleçam novas interações, novas enunciações, novas relações dialógicas a partir desta que produzimos.

A possibilidade de ampliações e correções na pesquisa não estão esgotadas. Ao contrário, pretendemos ainda refletir, em artigos para congressos e periódicos, os desdobramentos da presente tese.

Destacamos que no corrente ano, 2022, comemoram-se os 20 anos de lançamento dos álbuns *Rompidioma* e *Pa' toda la bagaceira*, que foram os primeiros discos de CM. Em *Mi herencia*, Chito cantou *Yo no quiero en mi velório/A esa gente fofoqueira... Quiero que estén mis amigos/Cantando la noche entera*. Infelizmente, sua morte coincidiu com as primeiras semanas que se seguiram após a Organização Mundial da Saúde decretar a pandemia de Covid 19. Restou a CM um velório solitário, onde apenas o amigo Enrique da Rosa esteve presente, ao contrário do desejo expresso em seus versos. Porém, ficaram as diversas homenagens encontradas em redes sociais, matérias jornalísticas, lives e, por fim, nesta tese que pode enfim dizer: Chito de Mello cantó pa la bagacera!

Vamos, vamos adelante
Andando nuevos caminhos

REFERÊNCIAS

ALVES, Francisco das Neves. O Rio Grande do Sul à época da Guerra do Paraguai na visão de um nobre europeu. **BIBLOS**, [S. l.], v. 11, p. 77–87, 1999. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/biblos/article/view/514>. Acesso em: 27 jan. 2022.

AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro**: Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa Editora, 2004.

AMORIM, Marília et al. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. v. 2, p. 95-114, São Paulo: Contexto, 2006.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AYESTARÁN, Lauro. **La milonga**. El Día, año XVII, nº 784 Supl. dominical, 25-i-1948, Montevideo, Uruguay. CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL LAURO AYESTARÁN. Disponível em: <http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-Milonga-1948.pdf>

AYUÍ. Ayuí Discos: **Misturado**, 2022. Catálogo gênero folclore. Disponível em: <https://www.tacuabe.com/disco/misturado/>. Acesso em: 19 fev. 2022

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

BAJTÍN, Mijaíl. **Estética de la creación verbal**. Buenos Aires: Soglo XXI Editores Argentina, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Martins Fontes, 2011.

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

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHINOV, Valentin Nikolaevich. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

BANDEIRA, Moniz. **O expansionismo brasileiro e a formação dos Estados na Bacia do Prata**: Argentina, Uruguai e Paraguai, da colonização à Guerra da Tríplice Aliança. Rio de Janeiro: Revan; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

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

BORDENAVE, Juan E. Díaz. **O que é comunicação**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

BRAGA, José Luiz. Mediatização como processo interacional de referência. Santa Maria-RS. **Animus**. Revista Interamericana de Comunicação Midiática, Santa Maria. v. 5, n. 2, p. 9-35, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/index.php/animus/article/viewFile/6693/4050#page=9>. Acesso em: 20 out. 2019.

BRASIL. Portaria nº 213, de 19 de julho de 2016. Estabelece o conceito de "cidades-gêmeas" nacionais, os critérios adotados para essa definição e lista todas as cidades brasileiras por estado que se enquadram nesta condição. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília/DF, 20 jul. 2016. Disponível em: https://www.in.gov.br/web/guest/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/21772550/do1-2016-07-20-portaria-n-213-de-19-de-julho-de-2016-21772471. Acesso em: 15 mai. 2020.

BRAIT, Beth. Uma perspectiva dialógica de teoria, método e análise. **Gragoatá**, Niterói, v. 11, n. 20, pp. 47-62, 2006. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33238/19225>. Acesso em: 25 fev. 2020.

BRASIL. Portaria no 125, de 21 de março de 2014. Estabelece o conceito de cidades-gêmeas nacionais, os critérios adotados para essa definição e lista todas as cidades brasileiras por estado que se enquadram nesta condição. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília/DF, 26 mar. 2014. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=65&data=26/03/2014>. Acesso em: 15 mai. 2020.

BUBNOVA, Tatiana. O que poderia significar o "Grande Tempo"? **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 10, p. 5-16, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/RTwDKrdxTggggtYVNxYQ88n/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 19 fev. 2022

CANNELLA, Leticia; PICÚN, Olga. **Saberes compartilhados**. Proceso de inventario de patrimonio cultural inmaterial del Uruguay, Montevideo: Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, 2019. Disponível em: <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/publicaciones/saberes-compartidos> Acesso em: 19 fev. 2022

CARDOSO FILHO, Jorge; JANNOTI, Jr. Jeder. A música popular massiva: o

mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: FREIRE FILHO, João; JANNOTI, Jr. Jeder. **Comunicação & música popular massiva**. Salvador, EdUfba, 2006.

CARRARO, Ghadyego; MACHADO, Jeremyas. Entre acordes e versos: da identidade fronteiriça aos aspectos históricos e estruturais da milonga. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, n. 154, 2018.

CARVALHO, Ana Maria. Contribuições da sociolinguística ao ensino do português em comunidades bilíngues do norte do Uruguai. **Pro-Posições**, v. 21, p. 45-65, 2010.

CELADA, María Teresa. **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: 9 nov. 2019.

CHURCH, Meredith M. (2007). **Portuñol and border identity in Rivera, Uruguay**: Reconciling identities and claiming space in the national imaginary. Tesis doctoral. Kansas: University of Kansas. Disponível em: <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/31975> Acesso em: 05 set 2022

COULDRY, Nick.; HEPP, Andreas. **The Mediated Construction of Reality**. Cambridge: John Wiley & Sons, 2016.

DEWES, Helyna. **Cabrón que música tri**: portunhol e enunciação na produção de sentido da campanha de assinaturas de ZH. Monografia (Graduação em Comunicação Social. Hab.: Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, p. 66. 2009.

DEWES, Helyna. **Tal como somos: a configuração da identidade cultural latino-americana**. 2017. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Maria. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/12705> Acesso em: 9 nov. 2019.

DORFMAN, Adriana. **Contrabandistas na fronteira gaúcha**: Escalas geográficas e representações textuais. Tese de Doutorado. Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 2009.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 51-73, 2016.

ELIZAICÍN, Adolfo. **Dialectos em contacto**. Español y português em España y América. Montevideo: Amersur, 1992.

ELIZAICÍN, Adolfo; BARRIOS, Graciela.; BEHARES, Ernesto. **Nos falemo brasileiro**. Montevideo: Amersur, 1987.

FARACO, Carlos Alberto. Bakhtin e filosofia. **Bakhtiniana**, São Paulo, 12 (2): 45-56, Maio/Ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/yXpYvSc4HnLMd7bR696sWyD/?lang=pt&format=pdf> Acesso em: 05 set 2022

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, v. 46, n. 1, p. 21-26, 20 jul. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/9217>

FERNÁNDEZ, José Luis. Música, músicos y redes en el espacio urbano. **LIS Letra. Imagen. Sonido**. Ciudad Mediatizada, Buenos Aires, n. 14, pp. 219-234, 2015. Disponível em: <https://publicaciones sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3814>. Acesso em: 10 out. 2019.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

GALEANO, Eduardo. **Espelhos**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad. México: Grijalbo, 1989.

GEBAP, G. DE E. B. DO P. Estudar com Bakhtin na fronteira: alguns dizeres (im)pertinentes sobre o nosso cronotopo. **RevistAleph**, n. 25, 31 maio 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaleph/article/view/39135>

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

HEPP, Andreas. Transforming Communications: Media-related Changes in Times of Deep Mediatization. **Communicative Figurations Working Paper Series**, 2017.

HEPP, Andreas; HASEBRINK, Uwe. Interação humana e configurações comunicativas: transformações culturais e sociedades midiáticas. **Parágrafo**, São Paulo, v. 3, n. 2, pp. 75-90, 2015. Disponível em: <http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/333/341>. Acesso em: 20 jan. 2020.

HJARVARD, Stig. Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. **Matrizes**, vol. 5, núm. 2, enero-junio, 2012, pp. 53-91 Universidade de São Paulo São Paulo, Brasil.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **E-compós**, Brasília, v. 6, 2006. Disponível em: <https://e-compos.emnuvens.com.br/e-compos/article/view/84/84>. Acesso em: 5 mai. 2019.

JOHANSSON, Ellinor. “**ANTES, EU QUIRÍA SER URUGUAIO, AGORA, QUIERO SER DAQUÍ**” Un análisis sobre actitudes lingüísticas en poemas y canciones escritos en portuñol. Göteborgs Universitet, 2018. Disponível em: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/handle/2077/55326/gupea_2077_55326_1.pdf;jsessionid=D1BB0FE768C77BC743895A60D1A0BB02?sequence=1

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

KROTZ, Friedrich. The meta-process of ‘mediatization’ as a conceptual frame. **Global Media and Communication**, v. 3, n. 3, pp. 256-260, 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/17427665070030030103>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

LIPSKI, John M. **El español de América**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

LÓPEZ, Brenda V. de. **Lenguaje fronterizo en obras de autores uruguayos**. Montevideo: s.e., 1967.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**, v. 1, p. 203-234, 2010. Disponível em: <https://encurtador.com.br/yDHW4>

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. **A música da fala dos trovadores: desvendando a pro-sódia medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

MELLO, Chito de. **Rompidioma**. Rivera: Aragón, 2005. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B8cVRof2ruKvZTI0MDM1N2MtZjZjOC00NTE0LTliMjltMml5ZDdiNmYyZTJi/view?resourcekey=0-stncfHzfey8ntcxtyrGbkQ>

MELLO, Chito de. **Soy del bagazo nomás**. Rivera: Cooperativa Aragones, [s.d.]

MELLO, Marisol Barenco; MIOTELLO, Valdemir. Questões bakhtinianas para uma heterociência humana. **Revista Teias**, v. 14, n. 31, p. 9, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24340/17318>

MICHEL, Maria Helena. **Metodologia E Pesquisa Científica Em Ciências Sociais**. Editora Atlas SA, 2000.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF–Dossiê: Literatura, língua e identidade**, v. 34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Ediciones del signo, 2010.

Mignolo, Walter (2000), **Local Histories/Global Designs: Essays on the Coloniality of Power, Subaltern Knowledges and Border Thinking**. Princeton: Princeton University Press.

MONTEAGUDO, Henrique. A Galiza e o espaço linguístico-cultural de expressão portuguesa. In.: LOBO, Tânia.; CARNEIRO, Zenaide.; SOLEDADE, Juliana.; ALMEIDA, Ariadne.; RIBEIRO, Silvana. (Orgs.) **Rosae: linguística histórica, história das línguas e outras histórias** [on line]. Salvador: UFBA, 2012. p. 51-64, 2012.

MORENO CHÁ, Ercilia. **“Aquí me pongo a cantar...” El arte payadoresco de Argentina y Uruguay**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dunken, 2016.

MOTA, Sara. Portunhol – do domínio da oralidade à escrita – indícios de uma possível instrumentalização? in STURZA, Eliana R.; FERNANDES, Ivani C. S.; IRALA, Valesca B., **Português e espanhol: esboços, percepções e entremeios**. Santa Maria: UFSM, PPGL, 2012.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. **Educação em revista**, v. 26, n. 1, p. 15-40, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/TXxbbM6FwLJyh9G9tqvQp4v/?format=pdf&lang=pt>

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Geografia. UFRGS, 2010.

PAULA, Luciane de. Círculo de Bakhtin: uma análise dialógica de discurso. **Revista de Estudos da Linguagem**, v. 21, n. 1, p. 239-257, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/125169>>.

PAULA, Luciane de; MELO, Gabriela Taveira Fernandes de. O Cronótopo da Canção Folclórica e a Cultura Popular. **ESTUDOS LINGUÍSTICOS**, v. 38, n. 3, p. 181-191, 2009. Disponível em: <http://encurtador.com.br/tlY02>

PEREIRA, Isis Karinae. O portunhol em versos. **Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia**, v. 6, n. 1, p. 65, 2018.

PEYROU, Rosario. La frontera norte en el imaginario cultural. **Revista uruguaya de Psicoanálisis**, n. 113, p. 156-167, 2011. Disponível em: <http://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/686>

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. 2005 Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf

QUIJANO, Aníbal. El fantasma del desarrollo en América Latina. **Revista del CESLA. International Latin American Studies Review**, n. 1, p. 38-55, 2000.

RAMBORGER, Alejandra Rivero. Portugués del Uruguay y literatura: las formas de la escritura en Chito de Mello y Fabián Severo. In.: MASELLO, Laura (Org). **La traza y la letra**. Montevideo: Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, 2015. p. 69-84. Disponível em: <http://www.csic.edu.uy/sites/csic/files/publicacion5b896eef455846.32332314.pdf>

SILVEIRA, Ada C. M. da. A desconstrução da irmandade platina: mídia e sentimento de pertença supranacional. **Travesía**. AUGM, n. 2, pp. 243-263, 2017. Disponível em: <http://www.travesia-unt.org.ar/pdf/volumen24/14.AUGM%20VIII-Machado%20da%20Silveira.pdf> . Acesso em: 5 jun. 2019.

SILVEIRA, A. C. M. A malha de comunicação local-internacional do Brasil Meridional. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 26., 2003, Belo Horizonte. Anais... São Paulo: Intercom - RBCC São Paulo, v. 43, n. 1, p.37-52, jan./abr. 2003. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP10_silveira.pdf. Acesso em: 9 maio 2021.

SILVEIRA, Ada C. M. da. Mídia, memória e discursividade das fronteiras brasileiras. **Libero (FACASPER)**, São Paulo, n. 19, p.73 - 82, 2007. Disponível em: <http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/674/642>. Acesso em: 10 out. 2019.

DA SILVEIRA, Ada C. M. da; DEWES, Helyna. Publicidade e a dêixis discursiva do portunhol. **LIS Letra. Imagen. Sonido**. Ciudad Mediatizada, Buenos Aires, n. 16, pp. 126-142, 2016. Disponível em: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3841>. Acesso em: 27 set. 2019.

SOBRAL, Adail. **Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2009.

SOBRAL, Adail. O ato “responsível”, ou ato ético, em Bakhtin, e a centralidade do agente. **Signum: Estudos da Linguagem**, v. 11, n. 1, p. 219-235, 2008.

SOBRAL, Adail; GIACOMELLI, Karina. Observações didáticas sobre a análise dialógica do discurso–ADD. **Domínios de Linguagem**, v. 10, n. 3, p. 1076-1094, 2016.

<https://pdfs.semanticscholar.org/4235/cb9f23997e621d4e8a6b77544d77c824ded3.pdf>

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

STURZA, Eliana Rosa. Línguas de fronteira: o desconhecido território das práticas linguísticas nas fronteiras brasileiras. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 57, n. 2, pp. 47-50, 2005. Disponível em:

http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252005000200021&script=sci_arttext. Acesso em: 15 abr. 2020.

STURZA, Eliana Rosa. Portunhol: a intercompreensão em uma língua da fronteira. **Revista Iberoamericana de Educación**, v. 81, n. 1, p. 97-113, 2019. Disponível em: <https://rieoei.org/RIE/article/view/3568>

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. **CASA: Cadernos de Semiótica aplicada**, v. 1, n. 2, 2003.

TORRES BLANCO, Roberto. Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico. **Cuadernos de Historia Contemporánea**, v. 27, p. 223 - 246, 13

jan. 2005. Disponível em:

<https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0505110223A>

TROTTA, Felipe. Música e mercado: a força das classificações.

Contemporânea. Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v. 3, n. 2, pp. 181-196, 2005. Disponível em:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3459/2525>

VELASCO, Fabiola. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. Presente y pasado. **Revista de Historia**, v. 12, n. 23, p. 139-153, 2007. Disponível em:

<https://biblat.unam.mx/hevila/Presenteypasado/2007/vol12/no23/9.pdf>

VERÓN, Eliseo. Teoria da midiatização: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. **Matrizes**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 8, n. 1, pp. 11-19, 2014. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/82928/85961>

VERÓN, Eliseo. **La semiosis social**, Buenos Aires: Gedisa, 1987.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2021.

APÊNDICE – Letras das canções de Chito de Mello

Álbum Rompidioma – 2002	
<p>1. La frontera de la paz</p> <p>La frontera de la paz han apodao a esta zona La frontera de la paz han apodao a esta zona Será porque las personas Aqui no luchan jamás</p> <p>Tá tudo bom, dicen muchos y se quedan bien callados Tá tudo bom, dicen muchos y se quedan bien callados Unos fuman importados y otros ni siquiera puchos</p> <p>Rivera linda frontera La vida entera para vivir Soy uruguayo Que no me callo Y con nel bagayo he de subsistir Soy uruguayo Que no me callo Y con nel bagayo he de subsistir</p> <p>Que somos todos iguales y hermanos Dicen los curas Que somos todos iguales y hermanos Dicen los curas Pero hasta las sepulturas hay diferencias sociales</p> <p>Y aunque parezca que no Me mamo como estanciero Y aunque parezca que no Me mamo como estanciero Yo com un Velho Barreiro Y él con whisky del freeshop</p>	<p>Rivera linda frontera La vida entera para vivir Soy uruguayo Que no me callo Y con nel bagayo he de subsistir</p> <p>Soy uruguayo Que no me callo Y con nel bagayo he de subsistir</p> <p>Soy uruguayo Que no me callo Y con nel bagayo he de subsistir</p>

Álbum Rompidioma – 2002	
<p>2. Mi canto</p> <p>Cantar por cantar no canto Que el canto es cosa muy seria Rebeldía el la miséria Y balsamo en el quebranto En la alegría o en el llanto El canto es fiel compañero Por eso opino al parcero Que el que canta y cuando canta Debe traer en la garganta Un canto limpio y sincero</p> <p>No debe ser el cantor Insensible al sufrimiento Del que se gana al sustento Chorriando amargo sudor Ni del que con gran valor Enfrenta miles querellas Y alumbrao por uma estrella Lucha por los que no luchan Y aunque muy pocos lo escuchan Él sigue firme en su huella</p> <p>Por eso que pa cantar No hago poses ni floreos Ni ensayo lindo gorjeo Pal que me quiera escuchar Pues mi verso popular No precisa de lindezas Mejor cantar con nobleza Los problemas de la vida Sus dulzuras, sus heridas Sus dichas y sus tristezas</p>	<p>No soy cantor sensiblero Soy cantor de meta y ponga Y enredao en la milonga Traigo um cantar trasfoguero Cantar libre y altaneiro Que ni el pampero deshoja Que ante el tirano no afloja Porque es de firme opinión</p> <p>Como no acepto a patrón Canto lo que se me antoja</p>

Álbum Rompidioma – 2002**3. La riverense**

Señores pido licencia
Y ante a ustedes me presento
P'a decirles de onde soy
En estos humilde verso

Yo nací en una frontera
Donde se juntan dos pueblos
Y se fala misturao
con sotaque brasileiro

Donde se canta milongas,
sambas, tangos y boleros
Al ómnibus llaman bonde
y los duraznos son pescos

Donde ya son populares
Versos de Carlos Olmedo
De Olinto Maria Simões
De Bisio y Yoni de Mello

Donde tenemos balnearios
Casino y libre comercio
Pobres que no tienen rancho
y niños que andan pidiendo

Opa que a cosa não é sopa

Soy de Rivera, señores
Se habran dao cuenta yo pienzo
Mil gracias por la atención
Y me despido, hasta luego

Álbum Rompidioma – 2002

4. Gatito de la esperanza

Gatito de la esperanza
Yo voy cantando por la igualdad
Gatito de la esperanza
Yo voy cantando por la igualdad

Quien no lucha nada alcanza
Dicen los viejos y eso es verdade
Quien no lucha nada alcanza
Dicen los viejos y eso es verdade

Hay quien se siente contento
cantando solo pra entretener
Yo canto porque presiento
que está llegando otro amanecer

No me gustan compañeros
que el hombre se deje pisotear
No me gustan compañeros
que el hombre se deje pisotear

Riverense y guitarrero
canto nuestro canto popular
Riverense y guitarrero
canto nuestro canto popular

Canto en el barrio Misiones,
el Pueblo Nuevo y la Cuaró

Me dijo un viejo en Moirones
Reforma agrária, que no, ni no

Álbum Rompidioma – 2002

5. Cantores de Fantasía

Hay en mi tierra, señores
En mi tierra, quien diría
Pobres cantores sin alma
Cantores de fantasía

No le cantan al obrero
Prefieren otras poesías
Pobres cantores sin alma
Cantores de fantasía

Y se olvidan de los negros
Y de su 'sicología
Pobres cantores sin alma
Cantores de fantasía

Se vuelcan pal lao del rico
Buscando la garantías
Pobres cantores sin alma
Cantores de fantasia

Nunca cantan opinando
Pues no tienen valentía
Pobres cantores sin alma
Cantores de fantasia

Menos mal que existen otros
Cantores de gran valía
Esos sí que tienen alma
Y no son de fantasía

Álbum Rompidioma – 2002	
<p>6. Escuyambando el Jeguálen</p> <p>Por ser del norte y por ser nascido en Rivera Y cantarle a la bagacera Dicen que soy atrasao Que me alimento de tijolo y rapadura Que es muy poca mi cultura Porque le hablo intreveraio Que soy bayano, rompidioma y otras yerbas Y mi léxico no acerva la cultura nacional Yo estoy cagando y andando para esas gente Y canto tranquilamente mi verso setentrional</p> <p>Y canto xote, canto milonga y ranchera Tomo caña brasilera que es buena pa se empedá Hay que mostrarle nuestra cultura casera Porque semos de Rivera y no podemo se achicar Hay que mostrarle nuestra cultura casera Porque semos de Rivera y no podemo se achicar</p> <p>Vamo lá, que lá dão tudo</p> <p>Una vez tava cantando en Montevideo Dijeron “como habla feo, que atraso más ejemplar”</p>	<p>Aqui trosono somos troesma en jegualen Si usted chamuya esa gualen en fijá se va a educar</p> <p>Decimos choma, jermu, dorima, llovaca El alberre es una papa que hasta aun bepi sabe hablar Di uma risada y les contesté enojado Afloxa un poco, barbado Tas queriendo me peinar?</p> <p>Y canto xote, canto milonga y ranchera Tomo caña brasilera que es buena pa se empedá</p> <p>Hay que mostrarle nuestra cultura casera Porque semos de Rivera y no podemo se achicar Hay que mostrarle nuestra cultura casera Porque semos de Rivera y no podemo se achicar</p>

Álbum Rompidioma – 2002	
<p>7. Copla lunática - declamado</p> <p>Dice Atahualpa Yupanqui Que la luna es tucumana Y la nombra con cariño En su inolvidable zamba Pero yo que soy nascido por acá Nestas comarcas Y que la he visto brillar en mis largas trasnochadas Puedo asegurarle, hermano, que la luna es uruguaya</p> <p>Sé que algún leido dirá que esto es pura ignorância Pues segundo los astrónomos no tiene sinal ni marca Puede ser. Yo no conozco las leyes de la galáxia Pero si la luna está sobre el cielo de mi pátria Está clarito, paisano, que la luna es uruguaya</p> <p>Si ella fue luz del fogón del charrua em sus veladas Arma del gaúcho oriental con la mitad de la tacuara Si acompañó al viejo Artigas cuando en el Ayuí acampara Y volvió para alumbrar la noche en la Agraciada Está clavao compañero, que la luna es uruguaya</p> <p>Rube Lena la ha topado en serenata borracha Y yo en el Cuñapiru muchas noches vi su cara En el Chuy, en el San Francisco o en el Río de la Plata En el Olimar querido y hasta allá en el Mariscal Por toitas partes he visto que la luna es uruguaya</p>	<p>Y ahora para terminar Esta mi copla lunática Digo que poco me importa si la luna tiene marca Lo que quiero es que ella alumbre de América la esperanza, el corazón del mestizo y su libertad añorada Y tanto dá que ella sea uruguaya o tucumana</p>
Álbum Rompidioma – 2002	
8. Milonga choro – instrumental	

Álbum Rompidioma – 2002	
<p>9. Mi Rivera de ayer</p> <p>Esta canción que canto Tiene la nostalgia de recuerdos dulces del ayer Cuando en Rivera no existian freeshops Y usaban en vez de gas el querosén Laguna del Pinheiro en donde el Negro Oriente Me enseñó a nadar como un campeón Y me subí hasta el cielo tras el vuelo de un marimbo roncadador</p> <p>Me empapé en carnavales de água en Presidente Vieira Con mi balde mojadador Y allá en el barrilito fui cantor Y en la cueva feliz, trasnochador Hoy que todo há cambiado busco a esa Rivera No la encuentro más, donde estará Se la llevó el pasado, pero en mi memoria siempre vivirá</p> <p>Yo sé que es imposible detener el tiempo que se fue y no puede regresar Que el pasado pasó, y aunque nos duela, hermano, jamás, nunca, nunca volverá</p> <p>Pero por un instante intentaré Hacer que se detenga en mi niñez Y en un tablado mágico estaré Porque vuelven los tauras como ayer</p> <p>Y Sena nuevamente rondas a Rivera Cantará con todo el corazón</p>	<p>Y Alfredo Willy Sander para algun golazo jugando contra Tacuarembó</p> <p>Si dicen que soñar es revivir Yo vivo y me recreo en ese ayer Y en este valsito deo a mi Rivera Todo mi querer</p> <p>Yo sé que es imposible detener el tiempo que se fue y no puede regresar Que el pasado pasó, y aunque nos duela, hermano, jamás, nunca, nunca volverá</p> <p>Pero por un instante intentaré Hacer que se detenga en mi niñez Y en un tablado mágico estaré Porque vuelven los tauras, como ayer</p> <p>Y Sena nuevamente rondas a Rivera Cantará con todo el corazón Y Alfredo Willy Sander hará algún golazo jugando contra Tacuarembó</p> <p>Si dicen que soñar es revivir Yo vivo y me recreo en ese ayer Y en ese valsito deo a mi Rivera Todo mi querer</p>

Álbum Rompidioma – 2002

10. Coplas p'al sandiero

Aunque otros ya le han cantado
También tengo mi derecho
Y le dedico, amigazo
Estas coplas p'al sandiero

A ese hombre que se rebienta
Trabajando en campo ajeno
O en el suyo y que cosecha
Deudas y empobrecimiento

Y aunque trabaja y trabaja
Casi siempre está deviendo
Hay que dividir la plata
En ropa, en pan y en impuestos

Plantar sandía no es papa
Me dijeron en Tranqueras
Uno se cansa hasta el alma
Sudando atrás de la reja

Sandía verde esperanza
Del hombre que te ha plantado
Fruto dulce de las chacras
En los meses del verano

Que continúe la lucha
Para que tenga la vida
La inigualable dulzura
Del jugo de una sandía

Álbum Rompidioma – 2002	
<p>11. Rompidioma</p> <p>Me han criticado en vários lados Porque he cantado abrasilerao Que es eregía pronunciar “sía” O que en Bahia fui bautizao</p> <p>Querido hermano montevideano No soy bayano tas engañaio Soy de Rivera de la frontera Donde cualquiera habla intreveaio</p> <p>Soy fronterizo medio mestizo Sin compromisos desde guri Tengo mi doma no canto en broma Soy rompidioma y no estoy ni ahí</p> <p>Se disse jonca, talompa, bronca Y anda semionca, talonpa, bronca Y andas en minca de sol a sol No allo defecto que algun sujeto Diga epitecto en portunhol</p> <p>Yo canto a todo al que de algun modo Codo con codo sabe luchar Canto al obrero que al año entero Por el puchero va a trabajar</p> <p>Soy fronterizo medio mestizo Sin compromisos desde guri Tengo mi doma no canto en broma Soy rompidioma y no estoy ni ahí</p> <p>Con los farrapos iguales trapos Hicimos sapo a algun imperial Y hoy esta herencia de independência Nos da consciência internacional</p> <p>De Livramento copio su acento Pero no miento mi credencial Soy de la Sesta, duro de cresta Produto de esta banda oriental</p>	<p>Soy fronterizo medio mestizo Sin compromisos desde guri Tengo mi doma no canto en broma Soy rompidioma y no estoy ni ahí</p> <p>Este es el suelo de mis abuelos Por eso es que lo quiero nombrar Tomo una pura por la cultura Y la mistura de este lugar</p> <p>De tanto en tanto mi voz levanto Con este canto de integración Soy guitarrerro buen cachacero Y bagayero de profesión</p> <p>Tomá pa vos</p> <p>Soy fronterizo medio mestizo Sin compromisos desde guri Tengo mi doma no canto en broma Soy rompidioma y no estoy ni ahí</p> <p>Soy fronterizo medio mestizo Sin compromisos desde guri Tengo mi doma no canto en broma Soy rompidioma y no estoy ni ahí Soy rompidioma y no estoy ni ahí, carajo</p>

Álbum Rompidioma – 2002	
<p>12. Nueva aurora</p> <p>Vengo llegando, amigazo Desde el fondo del silencio Como otro grito de ascencio Mi canto será un lonjazo</p> <p>Que levante del ocaso A la gente adormecida Explotada y empobrecida Para un nuevo despertar</p> <p>Y así empezar a forjar El derecho de su vida</p> <p>El cantor que cante al pobre Debe de ser precavido Porque si no es pan comido Lo compran con cuatro cobres</p> <p>Pues lo que viene del sobre Son someras tentaciones</p> <p>Pero firme en sus canciones Há de seguir su sendero</p> <p>Sin venderse por dinero, empleo, jubilaciones</p>	<p>Como dijo el gran poeta Rompamos la tradición Porque la revolución Nos exige nuevas metas</p> <p>Dejemos a los lambetas Adulando a sus patrones Que nosotros con canciones Buscaremos redimir</p> <p>El oscuro porvenir De los obreros y pionos</p> <p>Vamos que la nueva aurora Presajea um nuevo dia Vamos que hay nueva poesia Libertaria y redentora</p> <p>Vamos que llegó la hora De arqitetar el destino Vamos que los nuevos trinos Vienen nuevos consonantes</p> <p>Vamos, vamos adelante Andando nuevos caminhos</p>

Álbum Rompidioma – 2002	
<p>13. La misturada Esta mistura que les canto ahora Ha sido fruto de la inspiración Oyendo a viejas, pero sonadoras Guitarras criollas de nuestra región</p> <p>Mezcla de samba, milonga y fandango Vanerão y tango, gaita y bandoneón Mezcla de samba, milonga y fandango Vanerão y tango, gaita y bandoneón</p> <p>Quiero aclararle que soy riverense Me importa un pito el hablar bien o mal Pa mi es lo mismo salteño o melense De Canelones o de Abrojal Sou cabuloso e vivo na estiva Y eso no me priva de ser oriental Sou cabuloso e vivo na estiva Y eso no me priva de ser oriental</p> <p>En la frontera hablamos diferente Los literatos quedan asonbraos Si es en Santana se dice semente Pero semilla, en el otro lao</p> <p>Y da lo mismo pollera que saia Y es una gandaia cualquier relajao Y da lo mismo pollera que saia Y es una gandaia cualquier relajao</p> <p>En esta zona vivió José Hernandez Nuestro poeta del canto rural Y hoy está el negro Manolo Fernández Con su mensaje y con su ideal</p> <p>Y de lambuja dos nombres famosos Que son Luiz Cardoso y Aurelio Leal Y de lambuja dos nombres famosos Que son Luiz Cardoso y Aurelio Leal</p>	<p>Canto a Rivera, canto a Livramento Yo que por suerte en el pago nací Y a todos que hablan el portuñol acento Dejo mi hablar so con un tchau pra ti</p> <p>Porque por siempre estarán hermanadas Rua dos Andradas con la Sarandí Porque por siempre estarán hermanadas Rua dos Andradas con la Sarandí Porque por siempre estarán hermanadas Rua dos Andradas con la Sarandí</p>

Álbum Rompidioma – 2002

14. Pa' homenajearlo a 'Don Ata'

Cantor que cante a los pobres
 ni muerto si ha de callar
 Pues donde vaya a parar
 el canto de ese cristiano
 No ha de faltar el paisano
 que lo haga resucitar

En la forma preferida
 De una milonga pampeana
 En la forma preferida
 De una milonga pampeana

Vi a pulsar esta viguela
 Pa homenajearlo a Don Ata
 Vi a pulsar esta viguela
 Pa homenajearlo a Don Ata

Galopedor contra el viento
 De verão de la esperanza
 Galopedor contra el viento
 De verão de la esperanza

Que trajiró por el mundo
 Com sus coplas solidarias
 Que trajiró por el mundo
 Com sus coplas solidarias

Con su palito sonoro
 Anduvo en otas distancias
 Con su palito sonoro
 Anduvo en otas distancias

Para cantarle a los pobres
 en sus humildes moradas
 Para cantarle a los pobres
 en sus humildes moradas

Por eso con mi viguela
 Y esta milonga pampeana
 Por eso con mi viguela
 Y esta milonga pampeana

Me tomé el atrevimiento
 De homenagearlo a Don Ata
 Me tomé el atrevimiento
 De homenagearlo a Don Ata

Álbum Rompidioma – 2002

15. Náum véin que náum téin

Muchos me dicen que yo soy bayano
 Por esse jeito tão particular
 De hablar que tengo
 Aguantes, hermano
 Que en pocas palabras le voy a explicar

Soy de Rivera y soy bien uruguayo
 No me cambieés la nacionalidad
 No adulo rico, vivo del bagayo
 Y canto mis versos por la libertad

No tomo chopp ni ando me gavando
 Como esos frescos en la Sarandí
 Tomo cachaça y estoy namorando
 Con una barbada de la Manduvi

Tomo cachaça y estoy namorando
 Con una barbada de la Manduvi

No ando de farra con los estancieros
 Ellos que vayan a tomar en el club
 Que yo me empedo con los bagayero
 En un rancho cerquita del Cuñapiru

Soy rompidioma, mas no soy gambeta
 Que esto le quede bien claro, señor
 Si estoy pelado caio en la pileta
 Y con la bagacera es que estoy mejor

No tomo chopp ni ando me gavando
 Como esos frescos en la Sarandí
 Tomo cachaça y estoy namorando
 Con una barbada de la Manduvi

Tomo cachaça y estoy namorando
 Con una barbada de la Manduvi

Álbum Rompidioma – 2002

16. Que cosa con 'La cosa'

Desde chico, compañero,
Me están prometiendo cosas
Que no cumplen y es por eso
Que se me salta la bronca

Ya estoy cansado, señores
De oír la misma milonga
Siempre la misma mentira
Y nada se soluciona

Dicen que soy atrevido
Pues no me callo la boca
Me importa siete pepinos
Pues no les doy pelota

No quiero que me prometan
que van a cambiar la cosa
lo que quiero es que la cambien así
de una vez por todas

Ai, juna, si el viejo Artigas levantará de la fosa
Con sus índios, con sus gaúchos, con sus lanzas y sus bolas
Eso que se creen los dueños de la tierra y la persona
Y van a saber con cuantos troncos se hace una canoa

Mas, como el Viejo no viene
Creo que llegó la hora
Que el pueblo empiece a mandar
Para acabar con la joda

Si esto suce le prometo
Que me callare la boca
El día que finalmente
Se cambien todas las cosas

Álbum Pa' toda la bagacera – 2002	
<p>1. Los motivo</p> <p>Hoy nuevamente con gran afecto Ciertos conceptos quiero entonar Con adjetivos reiterativos Que son motivos de mi cantar</p> <p>Vivo en el barrio Rivera Chico No canto al rico ni sé adular Soy orejano no parvo a mano Y soy vaqueano en cualquier lugar Soy orejano no parvo a mano Y soy vaqueano en cualquier lugar</p> <p>Cuando me empedo y la tal cachaça Me sobrepasa la intimidad Pierdo la vista, quedo anarquista Y doy bola vista a la autoridad</p> <p>Nombro en canciones ciertos amigos Que están conmigo, siempre han de estar Y no hay rencores a sin sabores De los amores que supe amar Y no hay rencores a sin sabores De los amores que supe amar</p> <p>Siento tristeza por esa gente tan inocente para pensar Que el rico aplasta y por la canasta Que nunca basta, lo hace botar</p> <p>Desperta, hermano, no te arrodilles Nunca te humilles, andá a luchar Buscá un camino con fé y con tino Que tu destino habrás de forjar Buscá un camino con fé y con tino Que tu destino habrás de forjar</p>	<p>Si estoy tocando con mi guitarra Muestro la garra pa bordonear Y este madero dulce y sincero Para el obrero sabe sonar</p> <p>Y a las mujeres trabajadoras Y luchadoras de este lugar Con alegría va mi poesia Pues sé que un día eso va a cambiar</p> <p>Con alegría va mi poesia Pues sé que un día eso va a cambiar Con alegría va mi poesia Pues sé que un día eso va a cambiar</p>

Álbum Pa' toda la bagacera – 2002

2. Pa' toda la bagaceira

Les voy a decir, señores
 Porque en mi voz levanto
 Escuchenme, mientras tanto
 Cumplo con ese dever
 Que el cantor debe saber
 A quien dedica su canto

Canto para las maestras
 Que alumbran nuestro sendero
 Canto pa los compañeros
 Por su lucha y valentia
 Canto para las gurias
 Y a los amigos sinceros

Al Betito Araujo, por ejemplo

Canto pa las prostitutas
 Canto para los diareros
 Canto a los petelequeros
 Canto pa los perigosos
 Trucheros y cabulosos
 Camelôs, bico y tampero

Cuidado a louça, meu galo

Le canto a Rivera Chico
 Canto al barrio La Alegria
 Canto a la triste ironia
 De uma amarga realidad
 Porque vivo en la umedad
 Y ando seco todo el día

Canto a la Piedra Furada
 Canto al barrio La Pedrera
 La selección de Rivera
 Que el caipira acaudilló
 La feria de La Cuaró
 Y al Club Atlético Frontera

Dale rojo, nomás

Canto al Arlindo Coitinho
 Canto para Hilário Sena
 Y si tengo alguna pena
 Me tomo alguno vinacho
 Y me amanezco borracho
 Cantando tango en las nenas

Eu não sei se tu me entende

Canto como canta el pueblo
 Y lo hago en forma sincera
 Y a mi querida Rivera
 Dejo mi canto boreal
 Y un saludo fraternal
 Pa toda la bagacera

Álbum Pa' toda la bagacera – 2002 (Milonga declamada)	
<p>3. Charrúa</p> <p>Estavas aquerenciao Viviendo en paz, sin problemas Gozando la libertad autenticamente plena Sin patrón que te mandara Ni religión, que encadena Y obedeciendo tan solo a tus instintos de fiera Tuyo era el monte y el río Las cuchillas y las sierras Los capinchos, los ñanduces El venao y la lijera Tararira que matava con tu arco y com tu flecha Mientras tu mujer juntava frutos, raíces y yerbas Y la miel elaborada por lichiguanas y abejas Mas tarde te di una mano Hernando Arias de Saabedra Y tuviste asado gordo, que fue motivo de fiesta Y cuando llegó el caballo tu alegría fue completa Te transformaste en centauro Dueño de toda la tierra Señor de los horizontes, del monte y de las estrellas Como te envidio charrua, esa tu vida primera Pero, claro, nunca el pobre tiene alegría completa Y allá en los cielos de Europa nubes presajejan tormenta Se vienen los españoles con sus ansias de riqueza Con su fúria destructora a rapiñar nuestra América Trayendo el odio y la muerte en sus negras caravelas Y Solís con sus soldados pone su pie en las riveras de tu Paraguazu Y allí empezó la tragedia Porque aunque le hiciste frente con tu arco y com tu flecha</p>	<p>Más tarde llegó Garay y en batalla desapareja Perdiste a tus mejores caciques en la pelea Y continuaron viniendo hombres de tierras rivéricas Buscando de exterminar tu alegría y tu nobleza Te quitaron tus mujeres para acostarse con ellas Pergunto yo ?qué tendrían los gringos en sus molleras? Menos mal que José Artigas, con su cultura gauchesca, su sueño federalista, su ideal y su guapeza Fue tu amigo y compañero, y comprendió tu tristeza Y estuvo siempre contigo, en las malas y en las buenas Sin Artigas no quedó aqui quien te defendiera Porque los otros, ah los otros te usaron pa alimentar sus ideas Para enriquecerse a costa de tu trabajo o tu fuerza Y como vos no quiciste andar en esas contiendas Dijeron: es un hereje, un ladrón, un sinvergüenza Y planearon la matanza pa acabar con tu existência Para ejecutarla, nadie mejor que Fructuoso Rivera Porque si él traicionó a Artigas, traicionó a la bandera Porque no habría de hacerlo con un pobre índio sin tierra? Pero no has muerto del todo Estás vivo en la consciência deste pequeno pais que su libertad pelea Porque tu sangre caliente aun corre em nuestras artérias Porque tu vida es ejemplo y há de ser como una tea El dia em que el Uruguay tenga nueva independencia</p>

Álbum Pa' toda la bagacera – 2002	
<p>4. Las diferencia</p> <p>Ya me dijeron que aqui la gente Anda caliente y no está feliz Que es um relajo, falta laburo Y no hay futuro neste país</p> <p>Que a veces cortan hasta el bagayo Del uruguayo, que es pa comer Pero sabemos que el grande pasa Y baitas casa se manda hacer Pero sabemos que el grande pasa Y baitas casa se manda hacer</p> <p>Ahi que tan las diferencias</p> <p>Tu não acha? Ou é sem sorte?</p> <p>De mi Rivera, ciertos señores Dicen primores al descubrir Que aqui tenemos freeshops, casinos Whiskey y vinos para curtir</p> <p>Que há progresado esta harmoniosa Frontera hermosa con el Brasil Mas yo pregunto si no tan viendo Que estan creciendo los cantegril Mas yo pregunto si no tan viendo Que estan creciendo los cantegril</p> <p>Por eso canto para ese pobre Que aun sin un cobre, Siempre luchó Por este canto bien proletário Y libertário, que no ni no</p> <p>Y no me afijen y no me achican A los que critican mi portuñol Sou de campaña, como muñata Y no me mata o colesterol Sou de campaña, como muñata Y no me mata o colesterol</p>	<p>Quando vienen personalidades Las dos ciudades a visitar Los llevan a lujosos lugares Y populares a disfrutar</p> <p>Y beben sobre limpios manteles Sus coqueteles o mineral Pero no encuentro yo a esos puebleros Nel basurero municipal Pero no encuentro yo a esos puebleros Nel basurero municipal</p> <p>Espero que de las diferencia Surja la ciência de la igualdad Pa que seamos los orientales Todos iguales en realidad</p> <p>En ese dia haremos la fiesta O mejor que esta frontera no hay Y gritaremos por vez primera Viva Rivera y mi Uruguay Y gritaremos por vez primera Viva Rivera y mi Uruguay</p> <p>Por eso canto para ese pobre Que aun sin un cobre, Siempre luchó Por este canto bien proletário Y libertário, que no ni no</p> <p>Y no me afijen y no me achican A los que critican mi portuñol Sou de campaña, como muñata Y não me mata o colesterol</p>

Álbum Pa' toda la bagacera – 2002

5. Musiquita de la joda

Para Richard Bertis

Cada cinco años nos visitan
Ciertos políticos con promesas
Siempre con sus hartas desmentiras
Para terminar con la miséria

Que van a dar buenos empleos
Donde los salários son mejores
Bajar el valor de los impuestos
Recursos financieros y jubilaciones

Que joda, esos políticos, mi
compañero
Se quedan con la plata, la tierra y el
pan
Llevan los capitales para el extranjero
Y los pobres que aguanten, que para
eso estan

Que joda, esos políticos, mi
compañero
Se quedan con la plata, la tierra y el
pan
Llevan los capitales para el extranjero
Y los pobres que aguanten, que para
eso estan

Mientras los obreros se rebientan
Trabajando como condenados
Ellos muy felices veranean
En grandes hoteles y balneários

Pero todo acaba en esta vida
Y el Pueblo tiene buena memoria
Em cualquier momento se termina
La explotación, el hambre, la farra y
la joda

Que joda, esos políticos, mi
compañero
Se quedan con la plata, la tierra y el
pan
Llevan los capitales para el extranjero
Y los pobres que aguanten, que para
eso estan

Que joda, esos políticos, mi
compañero
Se quedan con la plata, la tierra y el
pan
Llevan los capitales para el extranjero
Y los pobres que aguanten, que para
eso estan
Y los pobres que aguanten, que para
eso estan
Y los pobres que aguanten, que para
eso estan
Y los pobres, que luchen, carajo

Álbum Pa' toda la bagacera – 2002	
<p>6. Pa'l Barrio Insausti</p> <p>Canto esta polca a la bagacera Del barrio Insausti y de mi querer Canto esta polca a la bagacera Del barrio Insausti y de mi querer</p> <p>Que es un pedaço de mi Rivera Y al cual me gavo pertenecer Que es un pedaço de mi Rivera Y al cual me gavo pertenecer</p> <p>Es un honor cantarle al Insausti</p> <p>Barrio querido donde aun caminan Mi pobre infância y mi juventud Barrio querido donde aun caminan Mi pobre infância y mi juventud</p> <p>Con viejas calles que se terminan N'el caudaloso Cuñapiru Con viejas calles que se terminan N'el caudaloso Cuñapiru</p> <p>Con roncador remonté marimbo Y en el Salsinho yo margullé Vi jugar a Danilo Menezes Y con el Bago, algunas tomé Vi jugar a Danilo Menezes Y con el Bago, algunas tomé</p> <p>Mas só pra ir pescá algum muçum</p> <p>Não é seu xxx</p> <p>Al Chumbito, al Viruto, al Catete Que eran los negros, oí cantar Al Chumbito, al Viruto, al Catete Que eran los negros, oí cantar</p> <p>Con el Homero como vedete Al Tchou Pra Ti lo vi desfilar Con el Homero como vedete Al Tchou Pra Ti lo vi desfilar</p>	<p>Dirijido por viejos amigos, Benicio Cardoso y Artigas Mendoza</p> <p>Con el polaco, banjo y guitarra Por esos ranchos alegres canté Con el polaco, banjo y guitarra Por esos ranchos alegres canté</p> <p>Y alguna tarde vesti con garra La camiseta del San José Y alguna tarde vesti con garra La camiseta del San José</p> <p>Con roncador remonté marimbo Y en el Salsinho yo margullé Vi jugar a Bizcaso Menezes Y con el Bago, algunas tomé Vi jugar a Bizcaso Menezes Y con el Bago, algunas tomé Vi jugar a Danilo Menezes Y con el Bago, me emborraché</p> <p>Un abrazo, Estevan</p>

Álbum Pa' toda la bagacera – 2002

7. Si no es en Mi no es milonga - instrumental

Álbum Pa' toda la bagacera – 2002

8. A Carlos Molina

Gaucha con voz de senserro
 Payador de payadores
 Mejor entre los mejores
 Con la firmeza de un cerro
 Auténtico Martín Fierro
 Voz latinoamericana
 Con ideología temprana
 Siempre al de abajo cantó
 Grito macho que parió
 La fértil tierra arachana

Combatiente de la idea
 Gran cantor de la esperanza
 Su guitarra era una lanza
 en payadoril pelea
 Brotadora Panacea
 Verbo nuevo y aguerrido
 Siempre enhiesto, decidido
 Cultor de la libertad
 Defensor de la igualdad
 de los pueblos oprimidos

Su garganta enronquecida
 Exalava ácratas rimas
 Y al son de bordonas y primas
 El canto cobraba vida
 Y era su copla sentida
 Por mensaje solidário
 Azuzando al proletário
 Para ayudarlo a luchar
 Con el canto singular
 de un payador libertário

Carlos Molina, este canto
 Es en tu honor, compañero
 Y abrazao a mi madero
 Por vos mi copa levanto

Seguiremos, mientras tanto
 Recordando tu hidalguía
 Tu indómita rebeldía
 Tu poesía libertaria
 Augurándole a los paria
 El albor de un nuevo día

Álbum Pa' toda la bagacera – 2002

9. Desionario de'l escuyambo - declamado

Te envio esta humilde carta,
querido hermano sureño
En ella puse mi empeño
Mi experiencia y mi saber
Pa que puedas entender
Nuestro dialecto norteño

Se dice en buen portuñol
Porquera, a una porquería
Ir a pescar, pesquería
Cerveza grande, es um chopp
Livre comercio, freeshop
Y una silla, es una sía

Aqui el fósforo es un fófre
El ki-suco es un refresco
Cualquier durazno es un pesco
La casa puede ser baia
Un relajao, la gandaia
Y un mariquito es um fresco

Siempre es un provalecido
Aquél que es abusador
Si no paga, nadador
Un ladrillo es un ladrío
Y el que grita o arma lío
Es un escuyambador

Puede que hoy has decir
Gago a cualquier tartamudo
Si afanó, nadó con tudo
Si está medito, enrabado
Pero, no siempre un barbado
en Rivera
Es um barbudo

Todo aquel que cuenta anedoctas
risueñas
Es un chapero
Lo que es grande, macurero
Cierta paja, tiririca
Mas, no vende ni fabrica piletas,
Un piletero

Lo jodido, no es cobarde
El engaño, es la peinada
Si está bien, ta na pomada

Aqui cavoca, el que escarva
Y una constrictor com barba
No es una boa barbada

Así, si andás por Rivera
Sabrás que guria, es guriza
El chorizo es la linguíça
El gozar es el curtir
Mas no vayas a pedir pa saborear
Una piza

Álbum Pa' toda la bagacera – 2002

10. Pa Tukandombe

Tukandombe está en la calle
 Y el pueblo se alvoroó
 Sopla un viento de esperanza
 Al son del borocotó
 Tukandombe está en la calle
 Y el pueblo se alvoroó
 Sopla un viento de esperanza
 Al son del borocotó

Porque es tuyo Tukamdombe
 Y debes de darle valor
 Aunque sea pobre quien baila
 O negro sea su color
 Porque es tuyo Tukamdombe
 Y debes de darle valor
 Aunque sea pobre quien baila
 O negro sea su color

Vamo arriba, compañero
 No le afloje al tambor
 Hay que tomar un traguito
 Pa reponer el sudor
 Y tocar pa los que luchan
 por un futuro mejor

por los barrios de Rivera
 el sonido ya cambiό
 de chico, repique y piano
 a todos nos contagiό
 por los barrios de Rivera
 el sonido ya cambiό
 de chico, repique y piano
 a todos nos contagiό

todo cambio es positivo
 siempre que sea para mejor
 por eso pa Tukandombe
 va el canto de este cantor
 todo cambio es positivo
 siempre que sea para mejor
 por eso pa Tukandombe
 va el canto de este cantor

Vamo arriba, compañero
 No le afloje al tambor
 Hay que tomar un traguito

Pa reponer el sudor
 Y tocar pa los que luchan
 por un futuro mejor

Álbum Pa' toda la bagacera – 2002

11. Calavera no chilla

No sé de que se quejan esos
barbados
Diciendo que no hay plata ni pa
comer
Si con los valecito tamo salvado
Y Jorge na yor discursan que es um
placer

El Uruguay ta super bien adornado
Con los lindos peaje que mandó
hacer
Este gobierno blanco y colorado
Que yo vote de nabo y con gran
placer

Despues que me di cuenta de la
cagada
Que me mandé votando hasta
colisión
Digo tranquilamente: no pasa nada
Pues tendré la revancha en otra
elección
Digo tranquilamente: no pasa nada
Pues tendré la revancha en otra
elección

Pra próxima eu me avivo

Não vou ser abombado toda vida

Hay quienes no se aflijen ni cuando
llueve
Son esses ñoqui Hermano, como
sabes
Reciben los salario los veintinueve
Y pasan de licencia el resto del mês

Eles levan jodida vida

Aqui hay gente que tiene poca cultura
Proiben las canciones, que los parió
Siguen ditactoriando con la censura
Por eso que em Tranqueras Luis no
cantó

Les pido a los cantores que no se
achiquen
Que sigan con sus verso cantando
em paz
Que alaben se le gunta, o que
critiquen
Que el Pueblo es el jurado y nadie
más
Que alaben se le gusta, o que
critiquen
Que el Pueblo es el jurado y nadie
más

Álbum Pa' toda la bagacera – 2002

12. Cerro del Estado

Aunque en el ya no remontam cometas
Eso es pasado
Para el cerro del Estado,
en donde jugué de niño
Hoy le dejo con cariño
este verso emocionado

Ves a Rivera crescer serenamente
Cual majestoso titán que no se entrega
Mientras el hombre en tus entrañas brega
Trás duro pan, bajo tiempo inclemente
Mientras el hombre en tus entrañas brega
Trás duro pan, bajo tiempo inclemente

Hombre fornido de infatigable brazo
Que lucha mano a mano con la vida
Con la esperanza firme y encendida
Dejando el alma en cada barrenazo
Con la esperanza firme y encendida
Dejando el alma en cada barrenazo

Sufriste el año entero con tus cuitas
Echo pedazos por la dinamita
Pero en Semana Santa te vas al limbo
Pues te alegran los niños con su encanto
Gran alboroto de risas y de cantos
Tras libre vuelo de bombas y marimbos
Gran alboroto de risas y de cantos
Tras libre vuelo de bombas y marimbos

Álbum Pa' toda la bagacera – 2002

13. Mi Herencia

Muerte de uno vida de outro
Lo he escuchado por donquiera
Muerte de uno vida de outro
Lo he escuchado por donquiera

Que fiesta harán los guzanos
El día que yo me muera
Que fiesta harán los guzanos
El día que yo me muera

Eles vão comer tudo, menos o
hígado

Ese ya fué

Mi mujer de brazos de otro
Fiel amiga y compañera
Mi mujer de brazos de otro
Fiel amiga y compañera

Diciendo, muy compungida
Por fin murió esa porquera
Diciendo, muy compungida
Por fin murió esa porquera

Y ya que cité la muerte
Hay una que no quisiera
Que muriera la esperanza
De los pobres de Rivera
Que muriera la esperanza
De los pobres de Rivera

Eso nunca, compañero

Semo de Rivera y no podemos se
achicá

Yo no quiero en mi velório
A esa gente fofquera
Yo no quiero en mi velório
A esa gente fofqueira

Quiero que estén mis amigos
Cantando la noche entera
Quiero que estén mis amigos
Cantando la noche entera

Y tomando algun ?? que nadie es de
fierro

Y a la hora del entierro
Que nadie hable bestera
Y a la hora del entierro
Que nadie hable besteira

Que pase un mamao y diga
Cantó pa la bagacera
Que pase un borracho y diga
Cantó pa la bagacera

Como soy agradecido
Y amo tanto esta frontera
Les dejo esta chamarrita
Pa los pobres de Rivera
Les dejo esta chamarrita
Pa los pobres de Rivera
Les dejo esta chamarrita
Pa los pobres de Rivera

Álbum Pa' toda la bagacera – 2002	
<p>14. Y no es por me gavá</p> <p>La noche se está quedando Emponchada de neblina Yo busco alguna cantina Para um trago compartir</p> <p>Talvez que lo encuentre al Groncho Al Hugo Mello, al Negriño Al Betito o al Pretiño Al Manolo o al Vladimir</p> <p>Yo no soy muy pretencioso Cuando tengo que hacer pierna Me gusta cualquier taverna Boteco, pirigundin</p> <p>Me encantan esos cantores Que tienen garra y coraje Que cantan pal sabalaje Sin poses ni berretín</p> <p>Y porque soy de Rivera Como feijão com farinha Me tomo unas caipirinha Pa clarear la inspiración</p> <p>Quiero a los hermanos Verlos tocando La cumparsita y que lo cante la Chita Pa alegrarme el conrazón</p> <p>Yo soy cantor de boliche Tengo un canto libertário Que es y será solidário Con el más necesitao</p> <p>No tengo más pretenciones Que cantar para el bagazo Y recibir el abrazo De algun amigo mamao</p> <p>Como todo fronterizo No me gusta acatar leyes Y en lo boliche de Yeye Varias vezes me empedé</p>	<p>Oyendo tangos tocados Por el gran José Oliveira Guiterrero de primera Bandoneonista de fé</p> <p>Se que a algunos no le gusta Que cante pa los de abajo Pra mi me importa três carajo La opinión de esos doctor</p> <p>Yo soy hijo de este Pueblo Soy borracho, bagayero Rompidioma, compañero Y riverense, señor</p>

Álbum Dejá pa mim que soy cañoto – 2003	
<p>1. Por eso canto</p> <p>Aunque no soy nacido en Corrientes Ni en Entreríos, ni en Santa Fé Voy a cantarle para mi gente Con voz sentida este chamamé</p> <p>Nací en la sesta de mi Rivera Y el barrio Insaustí me vió crescer Canto mi canto a la bagacera Me gusta el trago y las mujer Canto mi canto a la bagacera Me gusta el trago y las mujer</p> <p>Si, me gustarán las mujer, Mi lado femenino es sapatón</p> <p>Yo no le canto a los poderoso Yo no le canto a los adulón Canto al que lucha y estoy orgulloso De no chupar las media al patrón</p> <p>Y porque canto pa el proletário Tengo la particularidad No precisar de los dicionário Y hacer un canto de libertad No precisar de los dicionário Y hacer un canto de libertad</p> <p>Por eso que les meto en esta misturanza La revolucionaria forma de cantar Un canto para el pueblo lleno de esperanza Pensando que algun día todo va a cambiar</p> <p>Por eso que les meto en esta misturanza La revolucionaria forma de cantar Un canto para el pueblo lleno de esperanza Pensando que algun día todo va a cambiar</p>	<p>Y ya está cambiando</p> <p>Hay quienes cantan de una manera Muy melodiosa que da placer No olviden que hay gente en la frontera Que a veces no tiene pa comer</p> <p>No les importa nueso problema Ellos están pa la diversión Cantores huecos que cantan temas Sin garra y sin alguna opinión Cantores huecos que cantan temas Sin garra y sin alguna opinión</p> <p>Puede que el canto que yo les canto No sea un encanto de afinación Pero es con rumbo y les garanto Que dejo el alma en cada canción</p> <p>Yo tengo un canto comprometido Y en el cometo vários error Sé que pa algunos no es divertido Ma pa el chinchaje tiene valor Sé que pa algunos no es divertido Ma pa el chinchaje tiene valor</p> <p>Por eso que les meto en esa misturanza La revolucionaria forma de cantar Un canto para el pueblo lleno de esperanza Pensando que algun día todo va a cambiar</p> <p>Por eso que les meto en esa misturanza La revolucionaria forma de cantar Un canto para el pueblo lleno de esperanza Pensando que algun día todo va a cambiar</p>

Álbum Dejá pa mim que soy cañoto – 2003

2. Dejá pa' mi que soy cañoto

Dejá pa mi que soy cañoto
No lo digo por me gavar
Y aun que parezca medio choto
No soy muy fácil de peinar

Dejá pa mi que no soy culto
Y no me oculto pa cantar
Yo estoy de cara con los culto
Que hasta cobran pa rezar

Con las divisas desmerecidas
Tienen podrida la población
Que somos livres, que no cambiemos
Que continuemos la tradición

No apoyo a esa democracia ceuda
Y otras deudas no vi a pagar
Así seguimos mangando al fundo
Y en el fundo vamo a quedar

Dejá pa mi que soy cañoto
No lo digo por me gavar
Y aun que parezca medio choto
No soy muy fácil de peinar

Dejá pa mi que no soy culto
Y no me oculto pa cantar
Yo estoy de cara con los culto
donde hasta cobran pa rezar

Hay quienes para quebrar el gajo
Buscan trabajo em forestación
Aun que ese obrero pobre y sin tino
No tiene un pino pa su cajón

A la salud el gobierno no ampara
No hay plata para la educación
Pero pa negocio financiero
Consiguen dinero de a montón

Dejá pa mi que soy cañoto
No lo digo por me gavar
Y aun que parezca medio choto
No soy muy fácil de peinar

Dejá pa mi que no soy culto

Y no me oculto pa cantar
Yo estoy de cara con los culto
donde hasta cobran pa rezar

jodida masa los estudiantes
que pa adelante quieren seguir
buscando allar com sus discusiones
las soluciones del porvenir

yo los aplaudo por luchadores
por soñadores, por su valor
que vivan siempre sus utopias
su rebeldia llena de amor

Dejá pa mi que soy cañoto
No lo digo por me gavar
Y aun que parezca medio choto
No soy muy fácil de peinar

Dejá pa mi que no soy culto
Y no me oculto pa cantar
Yo estoy de cara con los culto
Donde hasta cobran pa rezar
Yo estoy de cara con los culto
Donde hasta cobran pa rezar

Álbum Dejá pa mim que soy cañoto – 2003	
<p>3. Pa' cantar candombe</p> <p>Pa cantar candombe hay que tener sensibilidad ritmo sincopado y poseer creatividad Pa cantar candombe hay que tener sensibilidad ritmo sincopado y poseer creatividad</p> <p>Pa cantar candombe hay que vivir la sonoridad Del parche que busca combatir la desigualdad Pa cantar candombe hay que vivir la sonoridad Del parche que busca combatir la desigualdad</p> <p>No solo el borocotó chas chas Hace de un candombe original También un mensaje de esperanza es fundamental Pa cantar candombe hay que buscar la profundidad De un canto rebelde en su luchar por la libertad</p> <p>Pagale fuerte a la lonja, mi compañero Ricardo, que tenemos una pelota de cinco litros te esperando</p> <p>Pa cantar candombe hay que saber de la realidad De um pueblo sofrido y comprender sus capacidad Pa cantar candombe hay que saber de la realidad De um pueblo sofrido y comprender sus capacidad</p>	<p>Pa cantar candombe hay que pedir mucha honestidad A quien le gobierna y exigir cristalinidad Pa cantar candombe hay que pedir mucha honestidad A quien le gobierna y exigir cristalinidad</p> <p>No solo el borocotó chas chas Hace de un candombe original Tambien un mensaje de esperanza es fundamental Pa cantar candombe hay que buscar la profundidad De un canto rebelde en su luchar por la libertad por la libertad por la libertad</p>

Álbum Dejá pa mim que soy cañoto – 2003

4. Las coplita

Nós fumo la en Tranquera
 Y truxemo ua sandía
 Nós fumo la en Tranquera
 Y truxemo ua sandía
 Mas por saltá ua ventana
 Eu me esfolei as rudía

Esa rádio tá muin baixa
 Alteia más o volume
 Esa rádio tá muin baixa
 Alteia más o volume
 Quero escuitá uas notícia
 Dos Moirão ou de Cortume

No se burle, compañero, si canto de
 esta manera
 Es que hablamos en Rivera de um
 jeito tan singular
 Un dialecto popular típico en esta
 frontera
 Y decimos, por exemplo, los anális,
 los lugar, los dólar y los manjar, las
 escuela y las classe, porque al final
 de las frase usamos los singular

Jodida balaca pra falá

Eu queria metê un plomo
 Num capincho macurero
 Eu queria metê un plomo
 Num capincho macurero
 Pero faió a punteria
 Y acerte nunos ternero

Y bueno, errar es humano

Na Brasil meio borracho
 Quaje morri de bom dia
 Na Brasil meio empedinho
 Quaje morri de bom dia
 Eu pensei que o bonde vinha
 Mas, che, rapá, o bonde ia

Hay que tener cuidado con la calle

Hay cantores que aqui cantan

Y lo hacen prolijamente
 Pero se ve claramente
 Cantan solo por cantar
 Nunca quieren denunciar
 Los problemas de la gente

Pa falta de ortografias
 No estoy ligando, cunhao
 Porque canto misturao
 Con todas las emoción
 Pa las maestra, los piñon
 Y los más desamparao

To doente dos intestino
 Das prosta, figo y pulmão
 To doente dos intestino
 Das prosta, figo y pulmão
 Con letiase nas vesica, nas bexiga e
 no rinhão

Y vine pa donar sangre, eh

Vo mimbora con meus verso
 Criollos como el mio-mio
 Vo mimbora con meus verso
 Criollos como el mio-mio

Mas não me olvido dos pobre
 Da Cuxia do Amario
 Mas não me olvido dos pobre
 Da Cuxia do Amario
 Mas não me olvido dos pobre
 Da Cuxia do Amario

Y tchau pra ti

Álbum Dejá pa mim que soy cañoto – 2003	
5. El zafau – instrumental	

Álbum Dejá pa mim que soy cañoto – 2003	
6. A la esperanza uruguaya	Sin la esperanza uruguaya
Yo me tengo que quedar Aunque mi hermano se vaya Pues no puedo renunciar A la esperanza uruguaya	No importa si hay que luchar Superaremos las bayas No nos podemos quedar Sin la esperanza uruguaya
Yo me tengo que quedar Aunque mi hermano se vaya Pues no puedo renunciar A la esperanza uruguaya	Haremos un porvenir Sin cadenas ni murallas Un país para vivir Con la esperanza uruguaya
Sé que fácil no va a ser Que es muy dura la batalla Pero devo de vencer Con la esperanza uruguaya	Haremos un porvenir Sin cadenas ni murallas Un país para vivir Con la esperanza uruguaya
Sé que fácil no va a ser Que es muy dura la batalla Pero devo de vencer Con la esperanza uruguaya	Vamo arriba que todavia Podemos recuperar La alegria de un canto Que nadie, nadie, podrá matar
Vamo arriba que todavia Podemos recuperar La alegria de un canto Que nadie, nadie, podrá matar	Un pueblo unido jamás será vencido Dicen por ahí
El pueblo unido jamás será vencido Dicen por ahí	Vamo arriba sin miedo Con la esperanza en el Uruguay
Vamo arriba sin miedo Con la esperanza en el Uruguay	Vamo arriba sin miedo Con la esperanza en el Uruguay
Vamo arriba sin miedo Con la esperanza en el Uruguay	Vamo arriba sin miedo Con la esperanza en el Uruguay
Vamo, arruca	
Para el Groncho	
No importa si hay que luchar Superaremos las bayas No nos podemos quedar	

Álbum Dejá pa mim que soy cañoto – 2003

7. Esta milonga

Esta milonga nació en la frontera
Y no cualquiera la puede cantar
Esta milonga nació en la frontera
Y no cualquiera la puede cantar

Ta dedicada muy especialmente
Para mi gente que sabe luchar

Esta milonga es hecha pal chichaje
Que no usan traje y anda así no más
Esta milonga es hecha pal chichaje
Que no usan traje y anda así no más

Que aguantan firme de panza vacía
A la alegría no pierden jamás

Esta milonga es pa que esos
cantores
Que a ruseñores quieren imitar
Esta milonga es pa que esos
cantores
Que a ruseñores quieren imitar

Tengan coraje y canten verdades
Y atrocidades sepan a denunciar

Esta milonga es pa que la tristeza
No este en la mesa del trabajador
Esta milonga es pa que la tristeza
No este en la mesa del trabajador

Que la semilla de igualdad germine
Y se termine los explotador

Esta milonga avisa a políticos
Que están muy ricos y no quieren
parar
Esta milonga avisa a políticos
Que están muy ricos y no quieren
parar

Que ganan plata y hacen enriedo
Que yo ni en pedo les voy a votar

Comigo não, violão

Esta milonga canto pal bagazo
Por um abraço desos de mi flor
Esta milonga canto pal bagazo
Por um abraço desos de mi flor

Que continuen la firme esperanza
En la confianza de un tiempo mejor

Que continuen la firme esperanza
En la confianza de un tiempo mejor

Que continuen la firme esperanza
En la confianza de un tiempo mejor

...

Álbum Dejá pa mim que soy cañoto – 2003	
<p>8. El Toni (Declamado)</p> <p>Dicen que el Toni se ha muerto Que a otro lugar se a marchado Que nunca más lo veremos Arriba de um escenario Con sus guantes, su galera y su vistoso vestuário Con aquel paso elegante con que se ibas deslizado Al son de los tamboriles de compases sincopados Mientras lucía su silhueta de gran millero malandro</p> <p>Pero les quiero decir que están muy equivocados Pues solo se muere alguien si el todo lo olvidamos Y yo me cago en la muerte Yo no acepto sus mandatos Pues sé bien que ella no puede hacer que olvide a un hermano</p> <p>Por eso es que sigue vivo El sólo hizo un viaje largo Y en celestial colectivo Deve de andar laburando</p> <p>Tambien yo en cualquier momento Andaré por otros pagos Y espero que como a él Tambien me recuerde um bago</p> <p>Que a mi memória un vinito se tome de vez en cuando Que es el modo que los pobres tenemos de homenageralos</p> <p>Y afirmo, mientras exista algun tablado de barrio Y al frente de uma comparsa suba un loco disfrazado Y junto a una mama vieja se mande un ritual fantástico Y se escuchen los sonidos de chico, repique y piano Allí y en aquel momento, el Toni estará bailando</p>	

Álbum Dejá pa mim que soy cañoto – 2003	
<p>9. ¿Sólo?</p> <p>Cuando dicen la frontera de la paz Me vuelvo loco Cuando dicen la frontera de la paz Me vuelvo loco Hay pocos que tienen mucho Y muchos que tienen poco Y eso lo sabe cualquiera Pero lo dicen muy pocos</p> <p>Hay pastor que con mentira Tá nadando el la riqueza Hay pastor que con mentira Tá nadando el la riqueza Sacando plata a la gente Entre ritos y promesas Porque el hombre piensa poco Cuando se arrodilla y reza</p> <p>En vez de darle fidúcia Analise, usted, primero En vez de darle fidúcia Analise, usted, primero Mire que la mayoría Son unos tal piletero Pa que quieren Jesus Cristo Auto, mansión y dinero</p> <p>Los que fora estan te dicen Tamo dando mano de obra Los que fora estan te dicen Tamo dando mano de obra Pero ellos se quedan ricos Y su peon con lo que cobra Apenas asi se mantiene Pues la guita nunca sobra</p> <p>Los candidato a intendente En época de eleccioes Los candidato a intendente En época de eleccioes Dicen que van a arreglar Lo de las inundaciones Pero despues de elegidos</p>	<p>No encuentran las soluciones</p> <p>Mas que cosa</p> <p>Sera de la paz el día Que no existan diferencia Sera de la paz el día Que no existan diferencia Sin racismo ni acomodo Y que tengamos consciência De no explotar al hermano Ni vivir de su inocencia</p>

Álbum Dejá pa mim que soy cañoto – 2003

<p>10. A sopa náun é sopa</p> <p>Opa, opa, opa, Rivera não é sopa Opa, opa, opa, Rivera não é sopa Opa, opa, opa, Rivera não é sopa</p> <p>Canto esta cumbia pero no me olvido De que el bagazo ta viviendo mal Canto esta cumbia pero no me olvido De que el bagazo ta viviendo mal</p> <p>Todo está caro los precio han subido Y até uma sopa cuesta um dineral Todo está caro los precio han subido Y até uma sopa cuesta um dineral</p> <p>Tá tudo mil cumpadre</p> <p>Cumbia balaca contra la pobreza Gran injusticia de esta sociedad Cumbia balaca contra la pobreza Gran injusticia de esta sociedad</p> <p>Niños que piden vemos con tristeza Con un futuro en marginalidad Niños que piden vemos com tristeza Con un futuro en marginalidad</p> <p>Opa, opa, opa, Rivera não é sopa Não tenho carne pra botar na sopa Opa, opa, opa, Rivera não é sopa Tá saladera pra tomar ua sopa</p> <p>Opa, opa, opa, Rivera não é sopa Não tenho carne pra botar na sopa Opa, opa, opa, Rivera não é sopa Tá saladera pra tomar ua sopa</p> <p>Cara, tu não tem carne pra botar na sopa? Bota coalición, malandro</p> <p>La bagaceira ya tá repaspada</p>	<p>Com las mentira de algunos doctor La bagacera ya tá repaspada Con las mentira de algunos doctor Prometen mucho y no cumplen nada Y tá la vida cada vez más pior Prometen mucho y no cumplen nada Y tá la vida cada vez más pior</p> <p>Hay unos cara que compran los voto Con unas chapa y unos ladrillon Hay unos cara que compran los voto Con unas chapa y unos ladrillon Despues que ganan se acienden los teto Y ni se acuerdan de quien los voto Despues que ganan se acienden los choto Y ni se acuerdan de quien los voto</p> <p>Opa, opa, opa, Rivera não é sopa Não dou meu voto pra tomar ua sopa Opa, opa, opa, Rivera não é sopa Vamo cambiá pra melhorá esa sopa</p> <p>Opa, opa, opa, Rivera não é sopa Não dou meu voto pra tomar ua sopa Opa, opa, opa, Rivera não é sopa Vamo cambiá pra melhorá esa sopa</p> <p>Agradezco a mi amigo Lucas Sugo, el haver me acompanhado em esa cumbia Y al coro de los paspado de Cuñapiru, rapaz</p> <p>Esa es la cumbia de Chito de Melo</p> <p>Tchau, tchau, bagacera</p>
---	--

<p>Álbum Soy del bagazo nomás – 2006</p>	
<p>1. Cantor de la bagaceira</p> <p>Yo soy del norte uruguayo Rompidioma y riverense Yo soy del norte uruguayo Rompidioma y riverense</p> <p>Y soy del sur brasilero Farroupilha y santanense Y soy del sur brasilero Farroupilha y santanense</p> <p>Desconfiao de los milagro No creo en el padre eterno Desconfiao de los milagro No creo en el padre eterno</p> <p>Ni sueño com paraísos Ni me asustan los infiernos Ni sueño com paraísos Ni me asustan los infiernos</p> <p>Nací médio revirao Que le va a ser, compañero Nací médio revirao Que le va a ser, compañero</p> <p>No me gusta el latifúndio Ni canto pa el estanciero No me gusta el latifúndio Ni canto pa el estanciero</p> <p>En cambio le canto al peon La sirvienta o la ramera En cambio le canto al peon La sirvienta o la ramera</p> <p>Tengo el orgullo de ser Cantor de la bagaceira Tengo el orgullo de ser Cantor de la bagaceira</p> <p>Y defiendo la cultura Popular de la frontera</p>	

Álbum Soy del bagazo nomás – 2006	
<p>2. P'al viejo Pedro</p> <p>Me tomé unas pirundela Y ahora me voy pal cerro Me tomé unas pirundela Y ahora me voy pal cerro Del marco donde está el rancho Del viejo Pedro Marrero</p> <p>Es un criollo solidário Desos de corazón tierno Es un criollo solidário Desos de corazón tierno Que te ayuda en las malas Sin pedirte documento</p> <p>Como no entiende de leyes Lo mesmito que el hornero Como no entiende de leyes Lo mesmito que el hornero Construyó su gaúcho nido Sin permissio del gobierno</p> <p>Mas a xx</p> <p>Y en esa cueva sencilla Cualquier pobre encuentra un techo Y en esa cueva sencilla Cualquier pobre encuentra un techo Un catre pa descansar Compañerismo y afecto</p> <p>Desprecia a los alcaguets Al falso que anda mintiendo Desprecia a los alcaguets Al falso que anda mintiendo Dice que ninguno de ellos Le sirve pa compañero</p> <p>Arriba, Pedrito, que no ni no</p> <p>No me gusta engrandecerme Pero tengo el privilegio No me gusta engrandecerme Pero tengo el privilegio De ser uno de los tantos Amigos del viejo Pedro De ser uno de los tantos Amigos del viejo Pedro</p>	<p>De ser uno de los tantos Amigos del viejo Pedro</p>

Álbum Soy del bagazo nomás – 2006

3. Igualdad

Por la Saranda el candombe
Viene sonando nomás
Por la Saranda el candombe
Viene sonando nomás

Yo me voy tras el ruidito
Del borocotó chazchaz
Por la Saranda el candombe
Viene sonando nomás

Lonja reivindicadora
Dan un toque de emoción
Lonja reivindicadora
Dan un toque de emoción
Que hace aplaudir algun dia
Cual pobre de Lagunón
Lonja reivindicadora
Dan um toque de emoción

Aunque de africana origen
Su protesta se entendió
Pues tiene policromia
La cruel discriminación
Y hay que romper las cadenas
De la globalizacion

No queremos privilegio
Ni queremos caridad
No queremos privilegio
Ni queremos caridad
Afrodescendientes somos
Luchamos por la igualdad
No queremos privilegio
Ni queremos caridad

Para despertar consciências
Tocamos nuestro tambor
Para despertar consciências
Tocamos nuestro tambor
Es horrible que te juzguen
Tan solo por el color
Para despertar consciências
Tocamos nuestro tambor

Aunque de africana origen
Su protesta se entendió
Pues tiene policromia
La cruel discriminación
Y hay que romper las cadenas
De la globalizacion

Álbum Soy del bagazo nomás – 2006	
<p>4. Pra que meióre (declamada) Eu quero dedicá este soneto Pra bagacera pobre y marginada Que tá nos cantegril acurrucada Se calentando em fogo de graveto</p> <p>Contra injusticia social, intrometo Minha opinião que tá bem aclarada A culpa disso, tem a oligarcada Que governó en regimes obsoleto</p> <p>Espero que termine esse sistema Pa que se solucione esse problema Porque a revolução é necessária</p> <p>Que o de campanha, na campanha atue Que o êxodo rural não continue E que se faça uma reforma agrária</p>	

Álbum Soy del bagazo nomás – 2006	
<p>5. De Vichadero Me estan viniendo unas ganas De quedarme em Vichadero</p> <p>Me estan viniendo unas ganas De quedarme em Vichadero</p> <p>Pa escuchar uma guitarra Tocada por el Meneco</p> <p>Pa escuchar uma guitarra Tocada por el Meneco</p> <p>O en lo del Juancho da Costa Con el Tachuela y el Chico</p> <p>Brindar firme a la esperanza Tras cegando algun tintilo</p>	<p>Y me voy pa la picada de los cuscos</p> <p>También en lo el Catalino Cantar penas y alegrías</p> <p>También en lo el Catalino Cantar penas y alegrías</p> <p>Y alguna copla rebelde En un bar del calecita</p> <p>Y alguna copla rebelde En un bar del calecita</p> <p>Compañeros de boemia Que la vida me ha obsequiado</p> <p>Que me alientan pa que siga Elaborando este canto</p>

Álbum Soy del bagazo nomás – 2006	
<p>6. Decires (voz femenina declamando) Para las y los que luchan Con ideas libertarias Dedicamos estas coplas De roja y negra esperanza</p> <p>(Chito declamando) Aqui estoy con estas rimas Solidarias, populares Y grito ancestral de juglares que depreciaron la cima</p> <p>(voz femenina cantando) Un fuego interior me anima A propagar su latido A seguir el definido Y ... sendero</p> <p>Marcado por los pioneros Del canto comprometido</p> <p>(Chito declamando) No ando luciendo xxx Ni pretendiendo agasajos Aunque si son desde abajo Acepto ciertos laureles</p> <p>(voz femenina cantando) Mis coplas saben a mieles Cuando la nombro a Rivera Y voy sembrando quimeras Que alguien quizás las comparta</p> <p>En bodegones de cuarta Que pa mi son de primera</p> <p>(Chito declamando) Libre soy y sin patronos Sin patronos y sin pion Y me sobra la razón a decir ciertas razones</p> <p>(voz femenina cantando) Mas como mis emociones Me guian, soy imprudente Pero tengan lo presente Que no cambio mis valores</p>	<p>Por los xxx cantores Bancados por intendentes</p> <p>(Chito declamando) Por eso al pueblo me junto Más allá de diferencia Y marchó con mi consciencia En fraternal contrapunto</p> <p>(voz femenina cantando) Soy, quien sabe, sus asuntos Quien ríe con su alegría Quien vibra en su rebeldía Quien llora con su tristeza</p> <p>Y augura la belleza Del mundo de la utopía</p> <p>(Chito declamando) Puedo pernotar contento En un lúgubre xxxx Pues la esperanza es mi augurio El cantar es mi sustento</p> <p>(voz femenina cantando) Cantar que el igual que el viento Ninguno le pone marca Y de comarca en comarca Va su mensaje aderente</p> <p>A quienes valientemente Luchan contra el oligarca</p> <p>(Chito declamando) Y así ha de ser mi poesía Bélica y acusadora Compañera, defensora de libres apostasias</p> <p>(voz femenina cantando) Ya habrá de llegar el día De la plena libertad De una justa sociedad Ácrata y sin fetichismos</p> <p>Donde reine el altruismo El amor y la igualdad</p>

Álbum Soy del bagazo nomás – 2006	
7. Milonga choro - instrumental	

Álbum Soy del bagazo nomás – 2006	
<p>8. Patria pa' todos En mi tierra charrúa algo está pasando Que xxxx muy entusiasmado</p> <p>En mi tierra charrúa algo está pasando Que xxxx muy entusiasmado</p> <p>De que una vez por todas se produzca un cambio Hecho por el pueblo, que empiece de abajo</p> <p>De que una vez por todas se produzca un cambio Hecho por el Pueblo, que empiece de abajo</p> <p>Llegó la hora de los postergados No queremos jodas, ni acomodados</p> <p>No queremos jodas, ni acomodados</p> <p>Una pátria pa todos Es lo que anhelamos Sin explotadores Y sin explotados</p> <p>Una pátria pa todos Es lo que anhelamos Sin explotadores Y sin explotados</p> <p>Y estaremos atentos Por eso votamos Para que el Gobierno No se haga el otario</p>	<p>Y estaremos atentos Por eso votamos Para que el Gobierno No se haga el otario</p> <p>Llegó la hora de los postergados No queremos jodas, ni acomodados</p> <p>No queremos jodas, ni acomodados</p>

Álbum Soy del bagazo nomás – 2006	
<p>9. Soy del bagazo nomás Nesta vida que vivimos Cada cual es cada cual Unos quieren ser famosos Otros riquezas juntar Yo no quiero nada deso Soy del bagazo nomás</p> <p>Hay cantor que tá en el lado Donde el sol calienta más Y se busca algún padrino Que lo pueda comodar No preciso desas cosas Soy del bagazo nomás</p> <p>Algunos en sus poesias Solo hablan de amor y paz Pues como tienen patronos Nunca pueden opinar Yo opino y nadie me manda Soy del bagazo nomás</p> <p>Otros que se creen artistas Te dicen que queda mal Cantar en boliches pobres Porque te podés quemar No tengo esos preconceptos Soy del bagazo nomás</p>	<p>Y como no soy nojento Les canto en cualquier lugar En los clus, en los boteco Los liceo, los festival Los tablado y los quilombo Soy del bagazo nomás</p> <p>Mis canción son bien clarita Sin metáforas banal Paridoras de esperanza De un mensaje popular No toy pa los firulete Soy del bagazo nomás</p> <p>(declamando) No me interesa la fama ni la gloria celestial Me basta mi ideologia y una mujer para amar Un rancho y una guitarra Soy del bagazo nomás</p>

Álbum Soy del bagazo nomás – 2006	
<p>10. Semo de Rivera (declamando)</p> <p>Tan solo porque hablemos misturado Que aqui sandía es una melancia Que a la morcilla decimos Murcia Nos rotulás bayanos y atrasados</p> <p>Estás redondamente equivocado hermanito der sur Para tu guia Ni somos de Bagé ni de Bahia Pero sabemos quien es Jorge Amado Si es cierto que imitamo a los norteño También vos le copiás a los porteños Así que en eso tamos empatados</p>	<p>Además, no pasamos misiadura (?) Bagayemos tijolo y rapadura Y semo de Rivera Che, barbado</p>

Álbum Soy del bagazo nomás – 2006	
<p>11. Uno más Yo soy uno más, nomás No me creo superior a los demás Yo soy uno más, nomás Te lo digo pa que lo sepás</p> <p>Yo soy uno más, nomás No me creo superior a los demás Yo soy uno más, nomás Te lo digo pa que lo sepás</p> <p>No soy más que vos que trabajando gana tu pan renerando la riqueza que otros disfrutarán No soy más que vos Que por las calles sin porvenir Junta la basura que otros tiran pa subsistir Yo soy uno más, nomás Te lo digo pa que lo sepás</p> <p>Yo soy uno más, nomás No me creo superior a los demás Yo soy uno más, nomás Te lo digo pa que lo sepás</p> <p>No soy más que vos Que en el sindicato militás Buscando que la torta se reparta por igual No soy más que vos Que estudias, pero te rebelás Cuando la injusticia nos cercea la libertad</p> <p>Yo soy uno más, nomás Te lo digo pa que lo sepás</p> <p>Yo soy uno más, nomás No me creo superior a los demás</p>	<p>No soy más que vos que en um boliche te xxx Cantando por um vino Que ahuyente la soledad No soy más que vos que con tus hijos sobrevivis en médio del barro y de la miséria del cantegril</p> <p>Yo soy uno más, nomás Te lo digo pa que lo sepás Yo soy uno más, nomás Te lo digo pa que lo sepás Yo soy uno más, nomás Soy tu hermando y nada más</p>

Álbum Soy del bagazo nomás – 2006	
<p>12. Así soy Soy un cantor fronterizo Desos que al rico no encanta Que cuando a cantar se planta Demuestra que es insumiso</p> <p>Tengo un firme compromiso Con los desprivilegiados Detesto al acomodado Esa actitud me desquicia Y quien luce por justicia social Me tendrá a su lado</p> <p>Reconozco mis defectos Que son más que mis virtudes Y a veces tengo actitudes Que van contra mis afectos Perfectamente imperfecto Soy loco y ardo en pasiones Me llergo de mis bajones El sufrir no me anorada Y erijo sobre mi nada Mi pedestal de ilusiones</p> <p>La sociedad consumista Donde la traición acecha Siempre dispara su flecha Contra quien es idealista Mas no impedirá que insista Por mi verbo mensajero Que no xxx el dinero Del ser humano el valor Pues pa mi un trabajador Vale más que un estanciero</p> <p>No soy un sabelo todo Ni quiero servir de guia Porque tengo rebeldia Es que canto deste modo Y andaré codo con codo Co el safrero mensual Com aquél que sin jornal Le hace pata ancha a la vida</p>	<p>Y se gana su comida purgando en un basural</p>

Álbum Soy del bagazo nomás – 2006	
<p>13. Du nosso yeito Por la mistura de las cultura Donde natura tuvo su rol Nació la fama desta mal gama Que algunos llaman de portuñol</p> <p>Es un dialecto plus cuamperfecto Con un efecto bien popular Y que en Rivera várias manera La bagacera tiene de hablar Y que en Rivera várias manera La bagacera tiene de hablar</p> <p>Por eso, cara No es cosa rara estar de cara nessa región Y es vieja dica que de la bica Quien bebe fica por adopción Aqui se chia o se assovia Y en una fria no es bueno entrar Los poderoso são cavernoso Y el perigoso puede bailar Los poderoso são cavernoso Y el perigoso puede bailar</p> <p>Alguién se manda para a Saranda Dando una banda por esnobar Mientras el viento sopra lamento De asentamientos irregular Temos riqueza, muita moleza Mas a pobreza causa dolor Como una herida, que un niño pida Plata o comida na plaza flor Como una herida, que un niño pida Plata o comida na plaza flor</p>	<p>Bueno, bagazo, aquele abraço Digo de paso, hay que luchar En lo que canta esta garganta Y no adelanta me criticar Soy fisurado en el misturado Hablar mesclado pa mi es mumu No es que me gavo ni que me alavo Pero me lavo nel DPU No es que me gavo ni que me alavo Pero me lavo nel DPU No es que me gavo ni que me alavo Pero me lavo nel DPU</p> <p>(declamado) Facilita una merda dessas</p>

Álbum Véin pra cá que... tinsinêmo – 2008	
<p>1. Huella de la frontera En la huella mestiza de la frontera Baita huella de Livramento y Rivera Num dialecto clandestino y orejano Que falam os gaúchos y us castianos</p> <p>Hijo de uma cultura contrabandeada Que ficó nesses pagos aquerenciada Viva viva Rivera y Livramento Y viva quienes cantan con fundamento</p> <p>Y viva quienes cantan con fundamento</p> <p>Canto por sus rojizos atardeceres Y a luta dos seus homens y as suas mulheres Me gusta quien impulsa nuevos impulsos Y toma unas que otras pra sentar o pulso</p> <p>Pena esta sociedade desigualada Pocos con muita terra Muitos sem nada</p> <p>Viva viva Rivera y Livramento Y viva quienes cantan con fundamento</p> <p>Y viva quienes cantan con fundamento</p>	

Álbum Véin pra cá que... tinsinêmo - 2008

2. Por más que

Por más que me encuentre a solas
La soledad no me atrapa
Por más que me encuentre a solas
La soledad no me atrapa

Siempre habrá un dulce recuerdo
Que acompañe la nostalgia
Siempre habrá un dulce recuerdo
Que acompañe la nostalgia

Por más que sienta tristeza
La tristeza no me mata
Por más que sienta tristeza
La tristeza no me mata

Siempre habrá quien cante alguna
Copla que me alegre el alma
Siempre habrá quien cante alguna
Copla que me alegre el alma

Por más que opriman al pueblo
Al pueblo no lo han **nonada**
Por más que opriman al pueblo
Al pueblo no lo han nonada

Siempre habrá alguien luchando
Defendiendo la esperanza
Siempre habrá alguien luchando
Defendiendo la esperanza

Siempre habrá una nueva aurora
Después de una noche opaca

Álbum Véin pra cá que... tinsinêmo – 2008	
<p>3. Vein pra cá que tinsinemo</p>	
<p>Me he enterado por las internetes Que lo que de portuñol llamamos Según sábio de nuestra academia El mismo ya está con sus dias contados</p>	<p>Lo habla gente de bota y bombacha O maestro o algun abogado O quien calza chinelo en los dedos Y muchos bundinhas pa andar esnobando</p>
<p>Y argumenta que pocos lo parlan Que no pinta en ningun diccionario Que hay um nuevo cambio de cultura Y que otro lenguaje vendrá reenplazarlo</p>	<p>También lo hablan por Carpinteria Por Corrales, por Arrollo Blanco Por Mangrullo, por Passo de Gaire Hasta que Tres Puentes y por xxxx</p>
<p>‘toy pagando pa ver, no acredito Nesas cosa que diz el barbado Y si él piensa que entonce termina Que venga a Rivera y escuche al bagazo</p>	<p>Lo dialogan los tacuarembosenses Los de Artigas, los de Cerro Largo Y de aquerenciarse en la frontera Hasta los montevidianos y los montevideanos</p>
<p>Que se meta nesos cantegriles Donde están los que tan marginados Y oirá salir voces mezcladas Fronterizamente de todos esos ranchos</p>	<p>Sigue vivo en los versos de Olinto De Agustín, Ramón y de Don Lalo Y en paisajes que pinta la pluma De Yoni de Mello cuando está inspirado</p>
<p>Que entreviste a los adolescente Principalmente a los suburbanos Y verán como se hablan entre ellos Con este dialecto tan vilipendiado</p>	<p>Lo defiende Francisco de Souza Con su musica de rock libertário Y el gran Serafin Jota Garcia También en su obra lo ha utilizado</p>
<p>O que escuche a nosostros, los hincha Cuando cobran contra nuestro cuadro Los elogio que nuestra cultura a los dias de futbol siempre le brindamos</p>	<p>Es común en en norte y nordeste Escuchar el sonido xxx En ciertos cantadores de cumbia Y quienes se viran pasando bagayo</p>
<p>Aunque lo oculten la bagacera Preferentemente de los barrio No pertenece a ninguna classe Ni a pobres, ni a ricos, cultos o atrasados</p>	<p>Y hasta vienen de otras latitudes Pra aprender su sotaque ementado Estudiantes que estudian lingüística Y que en nuestra tierra se hacen un posgrado</p>
	<p>Por lo tanto, no adianta, les digo Argumentos pa desprestigiarlo El es verbio que el puebo pronuncia Verbo con el cual está identificado</p>
	<p>Si quieren aprender a ese idioma Se vengán pra Rivera que le ensinamo</p>

Álbum Véin pra cá que... tinsinêmo – 2008	
4. Cosas de gente de la Cuaró	
<p>Para que te enteres Como me he enterado yo Aqui va una dica nascida del corazón A lonja y madera Y al compás del milongón Te hablaré de cosas de gente de la Cuaró</p>	<p>Zé Minhoca artista popular Alegrava al pueblo com humor Cuando él tocó com su clarinet Tocava era la sensación Y em los bailongos del modorrel La bagacera se divirtió Estas son las cosas de gente de la Cuaró</p>
<p>Si todavia no lo sabés Este es un barrio emblemático Donde el cura Silva en la parroquia Santo Domingo modeló Junto com los vecinos una identidad Que ni el tiempo borró Estas son las cosas de gente de la Cuaró</p>	<p>Para que te enteres Como me he enterado yo Aqui va una dica nascida del corazón A lonja y madera Y al compás del milongón Te hablaré de cosas de gente de la Cuaró</p>
<p>Betito Araújo fue um orcón De un Frontera guapo y roncador Y don Raul Saporiti simpre com garra cuatro dirigió Érica Pereira con su estilo de gran jugador la rompió Estas son las cosas de gente de la Cuaró</p>	<p>La professora Maria Eberle Muchas orejitas educó La plaza, la feria y el liceo Son logros de su población Y hoy Marcio Cabrera nos enseña Que el cuaroismo no murió Estas son las cosas de gente de la Cuaró</p>
<p>Para que te enteres Como me he enterado yo Aqui va una dica nascida del corazón A lonja y madera Y al compás del milongón Te hablaré de cosas de gente de la Cuaró</p>	<p>Volverá el Frontera a su lugar A ocupar su puesto de campion Y de alguna estrella se oirá La voz del Pizarra y su emoción Y Rivera Chico escuchará Arriba el rojo que noninó Porque estas son las cosas de gente de la Cuaró</p>
<p>El Pepe Velasco con su red De alta voces dava información Y la rápida hacia propaganda Con un veijo megafono Y en invierno habia carnaval Pa festejar porque se ganó Estas son las cosas de gente de la Cuaró</p>	<p>Si no la sabias, las canté en esta canción Que algunas he visto y otras me la contaron Que el Rato Carvalho conoce mejor que yo</p>

Álbum Véin pra cá que... tinsinêmo – 2008	
<p>5. Mensaje</p> <p>(declamado – Não é Chito)</p> <p>Que otros entonen tiernos madrigales Para exaltar sus líricos amores Yo cantaré del Pueblo sus Dolores Que son los míos, pues somos iguales Siempre andaré por esos arrabaldes Donde no pintan famosos cantores Que de los ricos son aduladores y Solo cantan en los festivales Mi musa tiene la sutil belleza Del ave libre que canta en la rama Y es su mensaje es uma proclama Contra quien lucra con nuestra pobreza Me chupa un huevo la plata o la fama Mi ideologia es mi mayor riqueza</p>	

Álbum Véin pra cá que... tinsinêmo – 2008	
<p>6. Floreos - Instrumental</p>	

Álbum Véin pra cá que... tinsinêmo – 2008	
<p>7. Escuyambando el jegualen Por ser del norte y por ser nascido em Rivera Y cantarle a la bagacera Dicen que soy atrasao</p> <p>Que me alimento de tijolo y rapadura Y es muy poca mi cultura porque le hablo intreverao</p> <p>Que soy bayano, rompidioma y otras yerbas Y mi léxico no acerva (?) la cultura nacional Yo ‘toy cagando y andando para esas gente Y canto tranquilamente mi verso setentrional</p> <p>Y canto xote, canto milonga y rancheira Tomo caña brasilera que es buena pa se empedá Hay que mostrarle nuestra cultura casera Porque semo de Rivera y não podemo se achicá</p> <p>Hay que mostrarle nuestra cultura casera Porque somos de Rivera y no podemo se achicá</p> <p>(declamado) Vamo lá, que lá dão tudo Y cuando nós chegemo, não dão nada Pijotero (?) caponazo de capón</p> <p>Una vez tava cantando en Montevideo Dijeron: como habla feo Que atraso más ejemplar</p> <p>(declamado) Aqui trosono somos troesmo Ejeguale Si techamo eyesaguale Em fija se va a educar</p>	<p>Decimo choma, jermudorima, xxx El alberbe es uma papa Que hasta pepe sabe hablar</p> <p>Di uma risada y les conteste enojado afloxa um pouco, barbado Tas queriendo me peinar?</p> <p>Y canto xote, canto milonga y rancheira Tomo caña brasilera que es buena pa se empedá Hay que mostrarles nuestra cultura casera Porque semo de Rivera y não podemo se achicá Hay que mostrarle nuestra cultura casera Porque somos de Rivera y no podemo se achicá</p>

Álbum Véin pra cá que... tinsinêmo – 2008

8. Rivera

Donde los serros milenários cuidan
La febril integración
Y el viento norte besa suavemente
El agua del Cuñapiru

Esta Rivera, mística y lindera
Mi tierra Natal
Mojón norteño que es ejemplo de
La confraternidad

Ciudad en donde el intercambio no
es una metáfora
Y el portuñol metido en sus entrañas
Hizo germinar
Una cultura que creció
Y que Olinto, con su encantadora
prosa fronteriza
Nos dijo quien toma agua de la bica
Fica por acá

Soy de Rivera y amo a esa frontera
Única y elemental
Entre su gente pobre y luchadora
Siempre le encuentro un porque
Las madrugadas, por sus solitárias
Calles me vieron passar

Soñando un sueño
Que sueña el anuncio
De un distinto amanecer

Ella conoce mi niñez de inópia
Inmensamente feliz
De pies descalzos y la humilde ropa
que vesti

Y porque sabe de mis desventuras
Y mis alegrías
Le brindo mi canto
Por sus utopias a cambio de todo lo
que recibí

Soy de Rivera y amo a esa frontera
Única y elemental
Entre su gente pobre y luchadora
Siempre le encuentro un porque
Las madrugadas, por sus solitárias
Calles me vieron passar

Soñando un sueño
Que sueña el anuncio
De un distinto amanecer

Ella conoce mi niñez de inópia
Inmensamente feliz
De pies descalzos y la humilde ropa
que vesti

Y porque sabe de mis desventuras
Y mis alegrías
Le brindo mi canto
Por sus utopias a cambio de todo lo
que recibí

Álbum Véin pra cá que... tinsinêmo – 2008	
<p>9. Yo soy del asentamiento Yo soy del asentamiento Pa que sepa, compañero Yo soy del asentamiento Pa que sepa, compañero</p> <p>Y dependo de mis brazos Para ganarme el puchero Y dependo de mis brazos Para ganarme el puchero</p> <p>Mi casa es echa a serrucho, Martillo, clave y tenaza Mi casa es echa a serrucho, Martillo, clave y tenaza</p> <p>Para algunos será uma choza Pero pa mi es uma casa Para algunos será uma choza Pero pa mi es uma casa</p> <p>Subsisto con la mujer, Los gurizes y los perros Subsisto com la mujer, Los gurizes y los perros</p> <p>Aguentando la tacada En la cacunda del cerro Aguentando la tacada En la cacunda del cerro</p>	<p>La pobreza me da rabia Y de cariente me empedo La pobreza me da rabia Y de cariente me empedo</p> <p>Y hasta me da por peliar Como lo pensaba Alfredo Y hasta me da por peliar Como lo pensaba Alfredo</p> <p>Que el político me usa Hace rato que lo noto Que el político me usa Hace rato que lo noto</p> <p>Pues tan solo me visita cuando precisa mi voto Pues tán solo solo me visita cuando precisa mi voto</p> <p>de tanto errar he apredido estas verdades, carajo de tanto errar he apredido estas verdades, carajo</p> <p>se vota por los de arriba se lucha por los de abajo se vota por los de arriba se lucha por los de abajo se vota por los de arriba se lucha por los de abajo se vota por los de arriba se lucha por los de abajo... ...</p>

Álbum Véin pra cá que... tinsinêmo – 2008

10. Guitarra

Viejo madero fraterno
 Que con seis cuerdas sonoras
 Haces más grata las horas
 Con tu haliento dulce y tierno
 Has logrado ser eterno
 Aunque matarte han querido
 Mas ni la muerte há podido
 Hacer que quedes callado
 Sos árbol que há rebrotado
 Por la magia del sonido

Bien ahí aquel artesano
 Que hizo la metamorfosis
 Porque formaste simbiosis
 Con el canto americano
 Y hasta justo aquel hermano
 Que en su copla se desgarró
 Es tu postura bisarra
 Hoy que de forma has cambiado
 Dignamente transformado
 En solidaria guitarra

Tu fertilmente há parido
 Singuares melodias
 Que el pueblo con alegría
 Repite en versos sentidos
 Tus mensajeros sonidos
 Alertan al proletário
 A luchar por su salario
 Que el patrón no lo domine
 Que nunca el sofrante incline
 Ante el burguês reaccionario

Martín Castro te venera
 Y te llama redentora
 Con Miglieti sos aurora
 De una pasión guerrillera
 Con Alfredo, milonguera
 De protesta cristalina
 Y sos bien criolla y genuína
 Y también siempre anti yankee
 En los brazos de Yupanqui
 Y en los de Carlos Molina

Álbum Véin pra cá que... tinsinêmo – 2008	
<p>11. Siempre que puedo Siempre que puedo 'toy en Rivera Porque en Rivera Me gusta estar</p> <p>Andar sus calles Curtir sus cosas Que para mi son fundamental</p> <p>Siempre que puedo 'toy en Rivera Porque en Rivera Me gusta estar</p> <p>Siempre que puedo Canto unas copla En Curticeiras o em Sapucay Pueblo La Flor y Cerro Pelado Paso la Puente o El Hospital</p> <p>Siempre que puedo Canto unas copla En Curticeiras o en Sapucay</p> <p>Siempre que puedo Paso un bagayo Para venderlo en Tacuarembó Que pa nosotros es quebra gajo Y pa los ricos importación</p> <p>Siempre que puedo Paso un bagayo Para venderlo en Tacuarembó</p>	<p>Siempre que puedo Uso el dialecto Que es nuestro lenguaje popular Verbo enraizado em la bagacera Y hace distinto al norte oriental</p> <p>Siempre que puedo Uso el dialecto Que es nuestro lenguaje popular</p> <p>Siempre que puedo Recuerdo nombres Como el del xxx, del Cid, xxx Garra y coraje por el Frontera Rojo tutano de la Cuaró</p> <p>Siempre que puedo Recuerdo nombres Como el del xxx, del Cid, xxx</p> <p>(declamado) Compañero viejo y peludo, nomás</p> <p>Siempre que puedo 'toy en Rivera Porque en Rivera Me gusta estar</p> <p>Mato saudades de un tiempo ido Con esperanza pal que vendrá</p> <p>Siempre que puedo 'toy em Rivera Porque en Rivera Me gusta tar</p>

Álbum Éin portunhol – recopilación – 2010
<ol style="list-style-type: none"> 1. La riverense 2. Mi Rivera de ayer 3. Rompidioma 4. Náun véin que náun téin 5. Pa´ toda la Bagacera 6. Las diferencia 7. Pa'l barrio Insausti 8. Y no es por me gavá 9. Soy del Bagazo nomás 10. Milonga shóro

11. Pra que meióre
12. Por eso canto
13. las coplita
14. Esta milonga
15. Du noso yéito
16. Huella de la frontera
17. Véin pra ca que tinsinémo
18. Cosas de gente de la Cuaró
19. Escuyambando el juguálen

Álbum Nauncunfunda Kukumbunda – 2012

1. Coplas al pedo

Tem que ter muita bebida pra que eu
fique bem en pedo
Soy bebedor contumaz,
cuanto más tem, yo más bebo

Este asunto de empedarse
Es un assunto muy serio
Se es un burguês que se chupa
Opinan de que está ébrio
Pero si soy yo él que toma
Dicen, che, jodido pedo

Los ricos en sus chalezes
Beben importao con gelo
O un cabertnet sauvignon
Que tiene un altíssimo precio
Yo me detono un berreta
Bautizao en los buteco

El rico cuida su imagen
La imagen está primero
Y se **xxx** sobriamente
Como cuadra xxxx
Aunque lo haga con la guita
Que no le pagan obrero

En cambio yo cuando escabio
Tengo un mal comportameinto
No sé beber socialmente
Grito, me enojo, blasfemo
Escuyambo la reunión
Porque soy flor de fiasquento

Pero a la parca, señores
Todo esto le importa un pedo
Y tanto le da si el jonca
Es de pino o es de cedro
A todos xxx
Nos manda pal cementerio

Y allí se termina
Todo lo de más es puro cuento

De cura, pastor o papa
Que quieram venderte un cielo
Solo quedarán tus obras
Si es que no viviste al pedo

Me sale outra, bolichero

Álbum Nauncunfunda Kukumbunda – 2012

2. Êin dialêto y êin esdrújula

Eu vou cantar este estético
Verso rimado en esdrújula
Pa mostrar que tenho brújula
Neses asuntos poéticos

Quizas les pareza acéptico
Meu análisis meio crítico
Cuando vejo algun raquíptico
Y explotado pião vernáculo
Apoiar o vil espetáculo
Das mintira dus políticos

É muy triste ser apático
Carecer de un ideal púdico
Vendo que un edil empúdico
Tan ajodita dos **xxx**
Podem me llamar lunático
Esa opinião não é unânime
Não pretendo ser ecuânime
Nesta estrambótica décima
Y aunque digan que ela é péssima
Não será por pusilânime

Continuando una temática
Dun razonamento lógico
Con un sentido antológico
Y esta rima matemática
Escuyabando a gramática
Que é minha característica
Levo ua malabarística
Vida pa encher meu esôfago

Y vô me torna fitófago
Si não cambia estadísticas

Meu cantar não é paupérrimo
Nem é dócil nem monárquico
Ele tem mensaje anárquico
Bem solidário y ubérrimo
O meu ideal acérrimo
Sem fantasias homéricas
Condenando esa feérica
Y esquizofrênica táctica
Da exploração sistemática
Da nossa latinoamerica

Álbum Nauncunfunda Kukumbunda – 2012	
<p>3. Hino prainchâda lumpe dus diablo rojo du barrio Rivera Chico</p> <p>De camiseta e bermuda De tênis o de havaianas De camiseta e bermuda De tênis o de havaianas Tô junto da bagaceira Pra engrossar essa caravana Tô junto da bagaceira Pra engrossar essa caravana</p> <p>É que vai jogar o Fronteira E temo que tá na cancha É que vai jogar o Fronteira E temo que tá na cancha Vamo mostrar pros bundinha Como se faz a patancha Vamo mostrar pros bundinha Como se faz a patancha</p> <p>Dale Rojo, dale Rojo O bagaço ta gritando Semo do Rivera Chico Y no andemo se fresquiando Semo do Rivera Chico Y no andemo se fresquiando</p> <p>Aguante os diablo rojo, carajo</p> <p>Porque metemo os relajo Nos chamam de buchinchero Porque metemo os relajo Nos chamam de buchinchero É meió ser revoltoso Que alcaguete y peidorrerro É meió ser revoltoso Que alcaguete y peidorrerro</p> <p>Não temo plata y cultura Y não temo ideologia Não temo plata y cultura Y não temo ideologia Y não tem nenhum governo Que nos tire as alegria Y não tem nenhum governo Que nos tire as alegria</p>	<p>Dale Rojo, dale Rojo O bagaço ta gritando Semo do Rivera Chico Y no andemo se fresquiando Semo do Rivera Chico Y no andemo se fresquiando Semo do Rivera Chico Y no andemo se fresquiando</p>

Álbum Nauncunfunda Kukumbunda – 2012

4. Milongón du portunhol

Pra tocar candombe não precisa
falar como os montevidéano
Escuchá o repique, o chico y o piano
E tu vai pegá
Depois tu te colga o tambor y sai pa dar uma banda na Brasil
O por a Saranda e vai tocando pa te gavar

Quem foi que te disse que o candombe
Foi feito só pa se curtir
O candombe é um movimento que
Luta por um justo porvenir
Contra o preconceito desta sociedade
Racista y burguesa
Que te discrimina por dinheiro o coloridad

Aunque a burguesia diga que
Tu não é de nada, segue firme
Na candombeada que o bagaço vai te apoiar
Grita com a cultura pros bundinha
E os erudito
Mas não esquece que teu grito tem que ser pela libertad

Quem foi que te disse que o candombe
Foi feito só pa se curtir
O candombe é um movimento que
Luta por um justo porvenir
Contra o preconceito desta sociedade
Racista y burguesa
Que te discrimina por dinheiro o coloridad
o coloridad
o coloridad

Álbum Nauncunfunda Kukumbunda – 2012	
<p>5. Nauncunfûnda Kukumbûnda</p> <p>Por culpa das burocracia A liña tein cuatro mão Por culpa das burocracia A liña tein cuatro mão</p> <p>E é um perigo pa quem atravessa Sem poné atenção E é um perigo pa quem atravessa Sem poné atenção</p> <p>Quem tem negócio no centro Ganha plata a duas mão Quem tem negócio no centro Ganha plata a duas mão</p> <p>Mas não chega nem o cheiro Pa quem tá no Lagunão Mas não chega nem o cheiro Pa quem tá no Lagunão</p> <p>Cuando afanam de algum pobre Os milico nunca vão Cuando afanam de algum pobre Os milico nunca vão</p> <p>Mas se a pinta é um ricacho Aparecem de a montão Mas se a pinta é um ricacho Aparecem de a montão</p> <p>Votaste nos candidato Pa arrumá tua situação Votaste nos candidato Pa arrumá tua situação</p> <p>Não te deram nem bolilla Rodete, por adulão Não te deram nem bolilla Rodete, por adulão</p>	<p>Te arrepende dos pecado Grita o pastor safadão Te arrepende dos pecado Grita o pastor safadão</p> <p>Te encaixa, flor de mijada E fica com teu carvão Te encaixa, flor de mijada E fica com teu carvão</p> <p>Este canto que eu te canto Não canta qualquer chambão Este canto que eu te canto Não canta qualquer chambão</p> <p>Nauncunfunda Kukumbunda Minha irmã e meu irmão Nauncunfunda Kukumbunda Minha irmã e meu irmão Nauncunfunda Kukumbunda Minha irmã e meu irmão</p>

Álbum Nauncunfunda Kukumbunda – 2012

6. Nores...tino (Instrumental)

Álbum Nauncunfunda Kukumbunda – 2012

7. Pa' I Sabalero

(declamado)

Com la emoción que produce la presencia del recuerdo

Oigo tu voz xxx sonando através del 191brei

A veces como um sussurro

Como contando um secreto

Y em otras veces vibrante como la imponência de um trueno

Quien no se va a emocionar a escuchar estos versos

Tan sencillos, tan profundos, tan rellenitos de afectos

Otros versos combativos, reivindicando derechos contra ladrones de niños o explotadores de 191breiros

Contra quienes torturados sin ningun remordimiento

Y el fetichismo indecente de los curas militares

Siempre fuiste solidário, la plata te chupó um huevo

Y em dulcíssimas chamarras y em candombes orilleros

Estarás siempre presente com tu mensage fraterno

Siempre vigente, José Carvajal, el Sabalero

Por los siglos de los siglos

Anarquicamente eterno

No hay puta muerte que pueda

Com los cantores del pueblo

Álbum Nauncunfunda Kukumbunda – 2012

8. Por esa gente de allá

Que habrá atras de aquellos cerros
Yo me pregunto, que habrá
Que habrá atras de aquellos cerros
Yo me pregunto, que habrá

Será que pasan las mismas
Cosas que pasan acá
Será que pasan las mismas
Cosas que pasan acá

Será que les prometieron
Emparejar por allá
Será que les prometieron
Emparejar por allá

Las ingentes diferencias
Sociales como hay acá
Las ingentes diferencias
Sociales como hay acá

Será que los dictadores
De dictaduras de allá
Será que los dictadores
De dictaduras de allá

Tienen tantos privilegios
Como tienen los de acá
Tienen tantos privilegios
Como tienen los de acá

Será que em su parlamento
Tiene la gente de allá
Será que em su parlamento
Tiene la gente de allá

Impudicos personajes
Como tiene este de acá
Impudicos personajes
Como tiene este de acá

Será que ararán la fértil
Tierra que tienen allá
Será que ararán la fértil
Tierra que tienen allá

Plantando los corrosivos
Pinus que plantan acá
Plantando los corrosivos
Pinus que plantan acá

Será que en nombre de mitos
En las iglesias de allá
Será que em nombre de mitos
En las iglesias de allá

Los pastores falaciosos
Se hacen ricos como acá
Los pastores falaciosos
Se hacen ricos como acá

Será que tienen cantores
Y músicos por allá
Será que tienen cantores
Y músicos por allá

Tan vanos, tan pallazescos
Como tantos por acá
Tan vanos, tan pallazescos
Como tantos por acá

Pero, como sé que hay gente
Honesto viviendo allá
Pero, como sé que hay gente
Honesto viviendo allá

Solidária y altruísta
Como también hay acá
Solidária y altruísta
Como también hay acá

Es que canto esta milonga
Por esta gente de allá

Álbum Nauncunfunda Kukumbunda – 2012

9. Tas m' entendiendo

(declamando)

Si hay cosa que a mi me paspa

Y me pira las ideia

Es esa horrorosa idioma que habla las gente em Rivera

Mas que falta de cultura

Jodido atraso esa lengua

Los hombre y las mujer

Diciendo esa bobayera

Que fui de bonde em la liña

Que vão toma ua cerveja

Que esa pinta é fissurada

Que los cara o la galera

Que esse tronco tem dinheiro mas no manda ni uma vuelta

Como es que puede gustar destas palabra nojenta

Lo más pior que estos relajos los dicen hasta las maestra

Y también existen algunos médio metido a poetas

Que solo pa se gavá

Escriben esas besteira

Não me venham que o dialecto es nuestra lengua materna

Yo no hablo estos desaforo nem em pedo, bagacera

Yo falo español, perfeito

Que eso si es cultura nuestra

Tenho muita inducación

Y no curto esas porquera

Álbum Nauncunfunda Kukumbunda – 2012

<p>10. Tinducando</p> <p>Pra evitar las confusión Que tenemos en el dialecto Voy expricar unas cosas Sin me crer ningun maestro Que los cantor deve ser La voz que emana del pueblo</p> <p>(declamado) Y voy directo al asunto No soy de andar con fresqueos Ni uso rimbombante rima Pa decir lo que yo pienso Aqui nos falemo ansim Aprende, pro seu proveito</p> <p>Con A com U y com N Sonando a un brasileiro Terminarán las palabras Que tienen agudo acento Como gorrião, sarampião O pantaloão, por ejemplo</p> <p>Las que finaliza em illa O illo según el gênero la o io las decimo Como astia para el fuego O Amario y Blanquio Lugares de nuestro suelo</p> <p>Si llevan L com H En el la idioma norteño En Rivera van com I Mio, mejor, escuiemo, Toaia, baruio, muié, As aguia y os espeio</p>	<p>Todo final E con M como diz os hermano nuestro Acá éin lós pronunciamo como armazém, que es comercio Ninguém, bem de bem, também o sartén pra fritar huevo</p> <p>Tienes marca o ratean Pasarán malos momento Tronco llaman al avaro Que nunca gastaria um céntimo Y son cabeza de bagre Los que no tienen talento</p> <p>Cara es una palavrita que sirve pa os dos sexos Lo mismo que fia de puta Que puede ser vitupério o un elogio desmedido Eso depende del jeito</p> <p>Eu defendo esas cultura Porque são do nuestro acervo Aun que alguien pueda opinar Que es cosa de puñetero Andar cantando uns bolazo Dun clandestino dialecto</p> <p>Bueno agora me despido Aun que desnudo no quedo Diciendo pa esses paiço que critiquen estos versos Que vayan a tomar banho Tchau, bagaceira Se vemo</p>
--	--

Álbum Nauncunfunda Kukumbunda – 2012**11. Versitos**

Que pena, hermano, que pena
Vivir subiendo y subiendo
Por la bajada de pena

Hay que luchar, compañero
A un peon que sudor chorreava
Le decía um estanciero

Pa serle sincero, hermano
A mi me gusta el invierno
Cuando estoy en el verano

No me seduce el jigüero
Con su melodioso canto
Canta mejor el ornero

Por tu seserica seca
Aunque tengan buena rima
Siempre hará canciones huecas

Mi canto no es el de todos
Pero sé que es el de muchos
Que andamos codo com codo

Álbum Nauncunfunda Kukumbunda – 2012

12. Yo voy com mi guitarrita

Yo voy con mi guitarrita
Cantando por los senderos
Un canto que se há hecho carne
En las entrañas del pueblo

Para los desamparados
Sin ropa, sin pan sin techo
Que apesar de los pesares
Por vivir siguen viviendo

Para el cantor ignorado
Pájaro de libre vuelo
El de fama bolichera
Que desconoce los medios

Que con um vaso de vino
Siempre se encuentra dispuesto
Y nos brinda su alegría
Callando con su argumento

A la juventude marchita
Sin vislumbre de progreso
Que esta sociedade perversa
Confina el el aislamiento

Quien le castra la esperanza
De sus mejores anhelos
Y la condena al nefasto vivir
De um asentamiento

Para quien sufrió entre rejas
La ingnominia del tormento
De la tortura de xxx
De dictadores siniestros

Por querer cambiar el mundo
Y hacerlo un poco más bueno
Mas justo, más solidário
Más humano y más parejo

Para quien sigue explotado
Xxx que cambien gobiernos
Enredado em la falácia
De políticos aviesos

Que ve como se le fuman
Sus ilusiones, sus sueños
Y su horizonte deseado
Cada vez está más lejos

Para quienes siempre luchan
Compañeras, compañeros
Que alimentan la utopia
Con um anárquico empeño

Por estas y otras raciones
Argullo este pensamiento
Y voy com mi guitarrita
Cantando por los senderos
Y voy com mi guitarrita
Cantando por los senderos
Y voy com mi guitarrita
Cantando por los senderos

Álbum Misturado – 2016
1. La Riverense Consta em Rompidioma e Ein Portuñol
Álbum Misturado – 2016
2. Mi Canto Consta em Rompidioma e Ein Portuñol
Álbum Misturado – 2016
3. "Éin dialeto y éin" esdrújula Consta em Nauncunfunda Kukunbunda
Álbum Misturado – 2016
4. Uno más Consta em Soy del bagazo nomás Consta em Soy de'l "bagazo" nomás e Ein Portuñol
Álbum Misturado – 2016
5. Y no es por me "gavá" Consta em Pa' toda la bagaceira e Ein Portuñol
Álbum Misturado – 2016
6. P'al "Viejo Pedro" Consta em Soy de'l "bagazo" nomás
Álbum Misturado – 2016
7. Milonga Shoro Consta em Soy de'l "bagazo" nomás e em Rompidioma (grafia Milonga Choro)
Álbum Misturado – 2016
8. A Carlos Molina Consta em Pa' toda la bagacera
Álbum Misturado – 2016
9. Tás m'entendiendo? Consta em Nauncunfûnda kukumbûnda
Álbum Misturado – 2016
10. Hino "prainshada lúmpe dus Diablo Rojo du" barrio Rivera Chico Consta em Nauncunfûnda kukumbûnda

Álbum Misturado – 2016
11. Soy d'el Bagazo nomás Consta em Soy del Bagazo nomás e Ein Portuñol

Álbum Misturado – 2016
12. Rompidioma Consta em Rompidioma e Ein Portuñol

Álbum Misturado – 2016
13. Yo voy con mi guitarrita Consta em Nauncunfûnda kukumbûnda

Álbum Misturado – 2016
14. "Náun véin" que "náun téin" Consta em Rompidioma e Ein Portuñol

Álbum Misturado – 2016
15. Coplas "al pedo" Consta em Nauncunfûnda kukumbûnda

Álbum Naunsó lápiz de labio mastó nas boca – 2021	
1. Naunsó lápiz de labio mastó nas boca	Yo no soy ningun Becker de la poesia Pero mi musa es firme como uma roca
Yo sé que andan diciendo, ciertas personas Que no soy gran cantor y mi fama es poca Le respondo con esta copla burlona Naunsó lápiz de labio mastó nas boca	Por eso es que les digo com alegria Naunsó lápiz de labio mastó nas boca
No tengo veleidades de ser artista Para mi solo lo vale mi xxx y coca Tengo rumbo en la vida, soy socialista Naunsó lápiz de labio mastó nas boca	La opinion bajadera de gente necia No me torce el camino, no me desloca Yo sé bien quien me aplaude y quien me aprecia Naunsó lápiz de labio mastó nas boca
No curto boludeces de la internet Ni ligo pra whatsapp cuando hay fofoca Yo canto realidate no canto al cuete Naunsó lápiz de labio mastó nas boca	Yo canto para el pueblo y esa esperanza Canto que al reaccionario siempre le choca Con esto ya me basta, con esto alcanza Naunsó lápiz de labio mastó nas boca
Yo canto realidate no canto al cuete Naunsó lápiz de labio mastó nas boca	Con esto ya me basta, com esto alcanza Naunsó lápiz de labio mastó nas boca Naunsó lápiz de labio mastó nas boca

Álbum Naunsó lápis de labio mastó nas boca – 2021

2. Este Dialeto

Este dialeto não é dos magnata
 Este dialeto nasceu nos barrio
 Este dialeto não é dos magnata
 Este dialeto nasceu nos barrio

Con calles de tierra colorada
 Que gruda nas pata do bagazo
 Con calles de tierra colorada
 Que gruda nas pata do bagazo

Este dialeto não é prus bundinha
 Este dialeto é pros postergado
 Este dialeto não é prus bundinha
 Este dialeto é pros postergado

Eses que pra se ganhar la vida
 De pixuleio cuidan los auto
 Eses que pra se ganhar la vida
 De pixuleio cuidan los auto

Por isso que eu gavo este dialeto
 Com um mensaje profundo y llano
 Reivindicando el verbo del pueblo
 Fronteiriçamente entreverado
 Reivindicando el verbo del pueblo
 Fronteiriçamente entreverado

Este dialeto não é dos babaca
 Este dialeto é dos que hacen cambio
 Este dialeto não é dos babaca
 Este dialeto é dos que hacen cambio

E dos que vendem com muita lábia
 Whiskey barato pra los otario
 E dos que vendem com muita lábia
 Whiskey barato pra los otario

Sempre sempre se conina

Este dialeto não é pra o deboche
 Este dialeto é pros processado
 Este dialeto não é pra o deboche
 Este dialeto é pros processado

Que uma rateada em alguna noite
 Vira alojamiento em el carancho
 Que uma rateada em alguna noite
 Vira alojamiento em el carancho

Por isso que eu gavo este dialeto
 Com um mensaje profundo y llano
 Reivindicando el verbo del pueblo
 Fronteiriçamente entreverado
 Reivindicando el verbo del pueblo
 Fronteiriçamente entreverado
 Reivindicando el verbo del pueblo
 Fronteiriçamente entreverado

Álbum Naunsó lápis de labio mastó nas boca – 2021	
3. No se compra poesía en la farmacia (Declamado)	
<p> Conozco al mal poeta No se frago en el la condicion de buen poeta Rima muy mal rimada sus quarteta Pues nun del aguanipe bebio el agua No importa si es de Rocha o de Banagua, de perfil bajo La fama es su meta Si usa sapato o anda em chancletas Si es opulento, vive a pan y agua Pero importa que tenga um buen aedo, ilustracion, afinidad y audacia Que con talento, metrica y la gracia De la metáfora se sienta ledó Sin esas condiciones es al pedo No se compra poesia en la farmacia </p>	

Álbum Naunsó lápis de labio mastó nas boca – 2021	
4. Voy	
<p> Yo voy abrirte la cabeza Aun que sea com um martillo Aun que sea com um martillo Yo voy abrirte la cabeza </p> <p> Y aunque no sea muy sensillo Aunque no sea muy sensillo Yo voy abrirte la cabeza Aun que sea com um martillo </p> <p> Voy a cortarte las cadenas Aun que sea con um cutillo Aun que sea con um cutillo Voy a cortarte las cadenas </p> <p> Y aunque no sea muy sensillo Aunque no sea muy sensillo Voy a cortarte las cadenas Aun que sea con um cutillo </p> <p> Voy a cobrarte las promesas Aunque sea a los piñazo Aunque sea a los piñazo Voy a cobrarte las promesas </p>	<p> Y aunque creas que es um bolazo Aunque creas que es um bolazo Voy a cobrarte las promesas Aunque sea a los piñazo </p> <p> Voy a tomar lo que robaste Aunque sea com um revolver Aunque sea com um revolver Voy a tomar lo que robaste </p> <p> Y aunque no lo quieras devolver Aunque no lo quieras devolver Voy a tomar lo que robaste Aunque sea com um revolver </p> <p> Esto es um sensillo homenaje al compañero Frank, que con su banda Trabuco Naranjero abrio el rumbo del rock contestatário riverense. Y em su nombre saludo a todos los rockeros rebeldes de Rivera. Salud, caras! </p>

Álbum Naunsó lápis de labio mastó nas boca – 2021	
5. Mi Rivera de ayer	
Consta em Romídioma	

Álbum Naunsó lápis de labio mastó nas boca – 2021
<p>6. A Serafin J. García</p> <p>Por tus denuncias sociales Que son permanente guía de quien lucha contra el odio y la explotación, la injusticia Por no aguantar el escarnio de la ley de los de arriba Critizando com veemencia la feroz misantropia del milico abusador, del panzon latifundista De políticos vaqueanos em tramoyas lucrativas Adorados por los curas de xxxx Por tu verbo iconoclasta de xxx Por tu revolucionária ideologia altruista Y porque aun mantenemos nuestra esperanza encendida Es ejemplo tu regalo, Serafin J. Garcia</p>

Álbum Naunsó lápis de labio mastó nas boca – 2021
7. No gentinho (instrumental)

Álbum Naunsó lápis de labio mastó nas boca – 2021	
<p>8. Da Frontera</p> <p>Soy um cantor insubmisso Y por ser de la frontera Les canto esta chacarera Con dialecto fronterizo</p> <p>A esta mistura de idiomas Nunca falta quien la ataque Por culpa de mi sotaque Me llaman de rompidioma</p> <p>Y aunque a veces el entrevero Guaraná com vino tinto Yo se que piensa distinto Y quien es mi compañero</p> <p>Chacarera, chacarera Quien no le teme al mormazo Me dijeron que el bagazo Se está cansando de esperas</p>	<p>Tem muito cantor alcoete Xxx Não cantam pra bagacera Y xx os alcaguete</p> <p>Meu canto não é pros pudiente Meu canto é pros marginado Y pros que andam retovado Contra quem maltrata gente</p> <p>Busco resposta e não acho En esta vida salobre Porque siempre el pan de pobre Cai con a matega pra baixo</p> <p>Chacarera, chacarera Quien no le teme al mormazo Me dijeron que el bagazo Se está cansando de esperas</p>

Álbum Naunsó lápis de labio mastó nas boca – 2021
9. Cantor de fantasia (repetida)

ANEXO – Matérias veiculadas sobre Chito de Mello

Conteúdos de audiovisual

[04 08 11 Chito de Mello - 1 Por eso canto en reporte descomunal](#)



[04 08 11 Chito de Mello - 2 entrevista parte 1.](#)



[04 08 11 Chito de Mello - 3 soy del bagazo nomás en reporte descomunal](#)



[chita](#)



099245565 - 462 27476
congitarrayacordeon.blogspot.com

<https://www.canal10.com.uy/chito-mello-la-zitarrosa-n249332>

[Música Arriba Gente - Chito de Mello en la Zitarrosa](#)



[Chito de Mello - De Vichadero](#)



[Chito de Mello - Huella de la frontera](#)



[Chito de Mello - Yo soy del asentamiento](#)



[Chito de Mello - Y nos es por me gavá](#)



[Chito de Mello - La riverense](#)



[CHITO DE MELLO](#)



[Chito de Mello - 1947-2020](#)



[Chito de Mello, músico de la bagacera](#)



[Cuerdas y vientos en Rivera con Chito y Yoni de Mello](#)



[Chito de Mello en Durazno - Arterías y Cuenta Cultura \(Aebu\)](#)



[Aqui e Allá homenageia al artista fronterizo Chito de Mello](#)



Aqui e Allá / Chito de Mello/ Cantor Popular

Transmissão do programa Aqui e Allá en homenage a Chito de Mello

<https://www.youtube.com/watch?v=MJVxzyEABoo&t=2319s>



<https://www.facebook.com/aquiealla/videos/215340193096485>

Matérias jornalísticas e colunas de opinião:

CHITO DE MELLO: Siempre estuve com la música em mi memoria
7/09/2016. Podcast

<http://www.informarte.com.uy/chito-mello-siempre-estuve-la-musica-memoria/>

CHITO DE MELLO: Misturado, 27/12/2016

<https://www.tacuarembu2030.com/cultura/3335-chito-de-mello-misturado/>

Resultados da Pesquisa

La República (Uruguay)

Chito de Mello de gira por Argentina

30 agosto 2017



En 2016 Ayuí/Tacuabé concretó una vieja aspiración; editar un disco del notable cantautor riverense Chito de Mello, quien tiene una fecunda y extensa trayectoria en la región norte del país, recoge la herencia de los cantautores populares de carácter libertario, interpretando sus creaciones afincadas en la milonga payadoresca y en las rítmicas propias de la frontera norte.

En sus letras, el portuñol (o misturado como él le llama) transcurre de una manera natural y poética, con buena dosis de humor y denuncia social. Ahora, Chito de Mello viaja a Argentina para realizar una serie de recitales.

Escrever um comentário...

Ouvir Ver página Compartilhar... Salvar Mais



La República (Uruguay)
30 agosto 2017 (22)

Dialeto musicado – entrevista ao Fronteira Criativa

03/07/2017

<https://fronteiracriativa.wordpress.com/2017/07/03/dialeto-musicado/>

Chito de Mello, cantautor referente de la frontera uruguaya, falleció a los 72 años – 10/04/2020

<https://www.elpais.com.uy/tvshow/musica/chito-mello-cantautor-referente-frontera-uruguaya-fallecio-anos.html>

Adeus al cacique: Chito de Mello (1947-2020)

Publicado el 13 de abril de 2020, por [Daniel Machín](#)

<https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2020/4/adeus-al-cacique-chito-de-mello-1947-2020/>

Fronterizo, medio mestizo, siempre insumiso

Publicado el 13 de abril de 2020, por [Santiago Guidotti](#)

<https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2020/4/fronterizo-medio-mestizo-siempre-insumiso/>

Falleció em Montevideo, a los 72 años, el cantautor y folclorista riverense Chito de Mello

<https://www.diarionorte.com.uy/cultura/fallecio-en-montevideo-a-los-72-anos-el-cantautor-y-folclorista-riverense-chito-de-mello-55261.html>

Aguante portuñol: sobre *Naunsó lápiz de labio mastó nas boca*, el disco póstumo de Chito de Mello

Publicado el 8 de septiembre de 2021, por [Daniel Machín](#)

<https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2021/9/aguante-portunol-sobre-naunso-lapis-de-labio-masto-nas-boca-el-disco-postumo-de-chito-de-mello/>

Blog onde estão disponíveis sete de seus nove álbuns

<http://chitodemello.blogspot.com/>

<https://wp.ufpel.edu.br/tesouro-linguistico/2020/10/26/devemos-temer-o-portunhol/>

<http://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista3/127-144.pdf>

https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/31975/Church_Meredith_M_2007_5349297.pdf?sequence=1