

“Feriado Nacional”: um gesto de leitura

Gláucia Alves Barbosa¹

Resumo: Neste estudo, buscamos compreender como os efeitos de sentidos se constituem na letra da música *Feriado Nacional*, de Bruno e Marrone, lançada no ano de 2000, considerado sertanejo universitário em relação ao sujeito trabalhador e universitário. Para essa questão, filiamos-nos à Análise de Discurso de linha Francesa e mobilizaremos as noções de memória discursiva e paráfrase e polissemia. Nesse estudo é necessário pensar a historicidade nesse novo estilo musical, enquanto reescritura dos sertanejos: caipira, raiz e romântico, buscando compreender a relação do dito com o não-dito e os efeitos produzidos pela letra *Feriado Nacional*. Ao analisar o funcionamento da materialidade da letra podemos observar uma relação de paráfrase e polissemia, no jogo do mesmo e do diferente que constitui a materialidade linguístico-discursiva da letra. A letra da música fala pelo lugar de festas, farras, e instituindo uma linearidade temporal dos dias da semana (sexta, sábado, domingo e segunda), materializando pela memória discursiva, pelo não-dito: dias adequados para festar e dias que não adequados para festar.

Palavras-chave: Memória Discursiva; música; “Feriado Nacional”; incompletude

Abstract: In this study, we endeavor to understand how the effects of meanings are constituted in the lyrics of the song “Feriado Nacional”, by Bruno and Marrone, launched in 2000, considered a song related to the genre of “sertanejo universitário”. To answer this question, we apply the French Discourse Analysis and mobilize notions of discursive memory, paraphrase and polysemy. In this study it is necessary to think the historicity in this new musical style, as a kind of rewriting of the “sertanejos”: “caipira”, traditional and romantic, seeking to understand the relationship of the said with the non-said and the effects produced by the lyrics of “Feriado Nacional”. In analyzing the workings of the materiality of the lyrics we can observe a relation of paraphrase and polysemy, in the game of the same and the different that constitutes the linguistic-discursive materiality of the it. The lyrics speaks for the place of parties and cowboy festivals, instituting a temporal linearity of the days of the week (Friday, Saturday, Sunday and Monday), materializing by the discursive memory, by the unspoken: days adequate to feast and days that are not adequate to feast.

Keywords: Discursive Memory; music; “Feriado Nacional”; incompleteness

¹ Graduada em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT Campus Pontes e Lacerda – MT. Trabalho orientado pelo Prof. Me. Weverton Ortiz.

1. Discurso: memória e incompletude

Para iniciarmos nossa discussão é importante destacarmos que a Análise do Discurso é uma disciplina de estudos sobre a linguagem e visa compreender o funcionamento da língua na produção de sentidos considerando sua historicidade. Nesse sentido, não poderíamos deixar de citar o filósofo Francês Michel Pêcheux, que é o fundador dessa linha de pesquisa. Dentre as obras do autor destacamos o texto *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento*. Nesse texto, Pêcheux (2012) atenta para uma discussão sobre o “discurso” considerando sua estrutura, sempre trazendo a materialidade do linguístico com a história, e ao abordar a análise do discurso Pêcheux pontua que a mesma deve ser vista como um dispositivo de leitura, que deve colocar em cena diferentes modos de interpretação. O autor traz logo adiante três aspectos diferentes que são trabalhados em sua obra, o acontecimento, a estrutura e a tensão no gesto de leitura entre a descrição e a interpretação.

Ao pensarmos sobre cada um desses três aspectos que funciona na obra, percebemos que Pêcheux discute a questão do acontecimento sempre buscando relacioná-lo com a história, em um determinado díizível, uma vez que os sentidos estruturam o enunciado.

Em Pêcheux (2012), há uma discussão sobre as eleições presidenciais na França em 1981, e dessas eleições o autor toma como recorte de discussão o enunciado “On a gagné” (nós ganhamos). “On a gagné” é tomado nesse contexto como um acontecimento nas eleições presidenciais, em que esse enunciado pode produzir diferentes efeitos conforme a sua inscrição nas formações discursivas.

Segundo Pêcheux, o grito “On a gagné” evoca uma memória, dentre elas a repetição do grito de vitória de uma equipe esportiva. Esse acontecimento se dá a partir de um dizer e a organização do enunciado “On a gagné” se constitui pela memória. Desse modo, compreendemos em Pêcheux que os sentidos na formulação do enunciado não são fechados, isolados do exterior. Ao lado do acontecimento que se estrutura na e pela língua, temos a tensão entre a descrição e interpretação. Isso nos faz compreender de que o analista de discurso não busca entender os sentidos (na evidência) e nem se limitar a descrição tipológica.

Segundo o autor (2012, p. 44), o princípio dessas leituras consiste em multiplicar entre o que é dito aqui (em tal lugar), dito assim e não de outro jeito, com o que é dito em outro lugar e de outro modo, a fim de se colocar em posição de “entender” a presença de não-ditos no interior do que é dito. Contudo, ao se tratar da análise do discurso é imprescindível que se faça compreender que todo fato linguístico é suscetível de uma nova leitura, de derivas. Nessa perspectiva é possível compreender que a linguagem não é transparente. Assim, os estudos na

área da Análise do Discurso visa compreender como um texto produz sentidos, como ele está investido de significados. Esse gesto de interpretação presente no texto é o que permite que se possam escutar outros sentidos que ali se constituem. Portanto, compreendemos que a Análise do discurso é o estudo que procura compreender o funcionamento de sentidos na língua(gem), levando em conta na estrutura do dizer o acontecimento: ponto de encontro entre a atualidade e a memória.

Quanto à memória, em Orlandi, esta aparece compreendida do seguinte modo:

E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pre-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra (ORLANDI, 2013, p.31).

De acordo com o exposto, o fato de a memória ser compreendida como interdiscurso, disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito irá se significar em uma determinada situação, ou seja, a memória discursiva produz os sentidos enunciados pelo sujeito e torna possível todo dizer sustentando cada palavra tomada.

Na obra *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*, de Orlandi (2013) ela apresenta como materialidade de compreensão do funcionamento da memória discursiva em uma faixa negra, usada em período de eleições no campus universitário, escrita com largas letras brancas “*vote sem medo!*”, dentre os vários efeitos produzidos, “*sem medo*” faz funcionar uma memória de que o eleitor não tinha liberdade no ato de votar ou pode também abrir uma suspeita sobre algum dos candidatos, que poderiam naquela ocasião estarem ameaçando os eleitores. Outro fator importante a ser analisado nessa faixa é o fato dela ser negra, uma vez que a cor negra traz inscrita uma memória que atualiza o discurso facista. “Disso se deduz que há uma relação entre o já-dito e o que se está dizendo que é o interdiscurso e o intradiscurso ou, em outras palavras, entre a constituição do sentido e sua formulação” (ORLANDI, 2013, p.32).

Segundo Orlandi (2013, p.32) “[...] o dizer não é propriedade particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua [...]”. Desse modo, compreendemos que o sujeito não é dono do sentido e não pode ter controle sobre o modo pelo qual o sentido se constituirá em si mesmo, pois os sentidos são inacabáveis e não se esgotam no imediato. A relação entre o já dito e esquecido, e a formulação dos dizeres, é o que sustenta o dizer da faixa *vote sem medo*.

Pensando a noção de memória, não poderíamos esquecer-nos de expor à relação do sujeito e sua forma a histórica trabalhada por Orlandi:

A forma- sujeito histórica que corresponde à da sociedade atual representa bem a contradição: é um sujeito ao mesmo tempo livre e submisso. Ele é capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta á língua para sabê-la. Essa é a base do que chamamos assujeitamento (ORLANDI, 2013, p.50).

A formação social se constitui pela interpelação do modo de produção capitalista. Sujeito jurídico, de direitos e deveres. Essa interpelação funciona como se o Estado, o sujeito fossem completos, unos, homogêneos: “No entanto, nem sempre ele se apresentou com essa característica, que é própria ao que chamamos sujeito-de-direito ou sujeito jurídico, que é o da modernidade” (ORLANDI, 2013, p.50). Ou seja, a determinação do sujeito ocorre de modos distintos em diferentes períodos “históricos”. O sujeito da idade média era submetido ao discurso religioso, enquanto o sujeito moderno é submisso às leis do Estado dando lugar ao sujeito-de-direito.

Esse sujeito da modernidade deve tornar-se seu próprio proprietário, com suas responsabilidades e vontades, buscando assim a liberdade em suas escolhas através do seu imaginário e das redes do discurso jurídico. Para Orlandi (2013, p.51) “é preciso acrescentar que a noção de sujeito-de direito se distingue da de indivíduo. O sujeito-de-direito não é uma entidade psicológica, ele é efeito de uma estrutura social bem determinada: a sociedade capitalista [...]”.

Compreendemos que nem sujeito e nem sentidos estão completos, estáticos, uma vez que, conforme Orlandi (2013, p. 52), esses dois elementos (sujeito e sentidos) “constituem-se e funcionam sob o modo do entremeio, da relação, da falta do movimento. Essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta é também o lugar do possível”. Desse modo, o sujeito e os sentidos não são transparentes, e nem completos. A incompletude impõe-se como algo constitutivo da linguagem.

Todavia, esta incompletude é vista como a condição da linguagem, pois “se o sentido e o sujeito poderiam ser os mesmos, no entanto escorregam, derivam para outros sentidos, para outras posições. A deriva, o deslize é o efeito metafórico, a transferência, a palavra que fala outras” (p.53).

Diante das características que evocamos acima e dos conceitos que apresentamos, cabe começarmos a refletir sobre a formação discursiva, mas para isso retomaremos a questão da

faixa com o dizer “*Vote Sem Medo!*” em contraponto com uma paráfrase dessa faixa, mas de cor branca e escrita em vermelho com o dizer “*Vote Com Coragem!*”, trabalhada por Orlandi (2013). Aqui se instaura um novo dizer, com outras palavras e outras cores produzindo outros efeitos de sentidos, uma vez a cor vermelha nos remete historicamente às posições revolucionárias e as palavras “*Com Coragem*” escritas em branco fazem um apelo á vida, ao futuro. Ao compararmos as duas faixas, é possível fazermos uma leitura diante de suas diferentes filiações de sentidos que se significam pela memória, que nos mostram que os sentidos não estão só nas palavras, nos textos, e sim nas relações com as exterioridades, nas condições em que eles são produzidos. De acordo com Orlandi (2013):

No caso da faixa *Vote Sem Medo*, é nesse passo que vemos, na rede de filiações de sentidos e suas relações desenhadas pela ideologia, o compromisso desse dizer com a memória do fascismo, como um efeito que os próprios locutores podem até mesmo dê-conhecer, mas que está lá com sua eficácia. Entre as inúmeras possibilidades de formulação, os sujeitos dizem x e não y, significando, produzindo-se em processos de identificação que aparecem como se estivessem referidos a sentidos que ali estão, enquanto produtos da relação evidente de palavras e coisas. Mas, como dissemos, as palavras refletem sentidos de discursos já realizados, imaginados ou possíveis. É desse modo que a história se faz presente na língua (ORLANDI, 2013, p.67).

No exemplo que tomamos, podemos compreender que esses sentidos são regulados pela formação discursiva, pois é ela que nos permite abarcar o processo de produção dos sentidos através da sua relação com a ideologia que o analista de discurso estabelece as regularidades no funcionamento do discurso, ou seja, as palavras não têm sentidos nelas mesmas, mas é a formação discursiva que as possibilitam seus sentidos.

Outro fator importante trabalhado por Orlandi (2013) na compreensão da opacidade da linguagem, na determinação dos sentidos pela história é a construção da *interpretação*, já que para a autora a interpretação tem como características colocar o dito em relação ao não dito.

Podemos dizer que a interpretação é uma necessidade que temos de atribuir sentido a qualquer objeto simbólico buscando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz, mas que estabelece igualmente os sentidos de suas palavras.

Cabe aqui também mencionarmos que para o analista de discurso não é importante pensar sobre o que o autor quis dizer, ou até mesmo tentar descobrir o que seria sentido único, pois, nessa perspectiva, o sentido se constituirá no acontecimento do significante e na relação com o simbólico na história.

Assim é trabalhado o gesto de interpretação na relação entre sujeito, língua e história na busca daquilo que não está explícito. Segundo Orlandi (2013) “esse dispositivo (interpretação) vai assim instalar-se na opacidade da linguagem, no descentramento do sujeito e no efeito metafórico, isto é, no equívoco, na falha e na materialidade, ou seja, no trabalho da ideologia”, pois a ideologia a que a autora se refere está nos sentidos, nos sujeitos, nas derivas.

Baseada nessas considerações, tomamos como material de análise a letra da música *Feriado Nacional*, de Bruno e Marrone, lançado no ano de 2000, em que buscamos compreender o funcionamento da paráfrase e da polissemia que dizem pelo não-dito sobre o trabalhador e universitário na sociedade brasileira. Para essa questão, formulamos a seguinte problematização: como se constituem e se significam os efeitos de sentidos que parafraseiam o sujeito universitário e trabalhador na tensão entre o dito/não-dito na letra da música *Feriado Nacional*?

2. Contexto histórico-discursivo da música sertaneja: reescrituração

Uma das manifestações culturais do ser humano é a música, ela é utilizada como expressão de sentimento, de desabafo, e em comemorações coletivas e até mesmo ouvidas em momentos de solidão. É por isso que, muitas vezes relacionamos estilos musicais a determinados países. Esse imaginário ecoa, construindo efeitos de identidades relacionadas a determinadas nações. O Brasil, por exemplo, é visto como o país do samba, já quando falamos em Tango fazemos referência à Argentina e assim por diante.

No entanto, no Brasil, nem todos apreciam o Samba, dentre os mais variados estilos musicais ouvidos por aqui está à música sertaneja, que conforme as considerações de Edvan Antunes (2012) *De Caipira a Universitário*, não se pode contar a história da música sertaneja sem antes mencionar como a viola chegou ao Brasil, pois este instrumento musical está profundamente ligado à formação desse estilo que, em sua origem, era rural. Muito antes de desembarcar em nosso país, esse instrumento já fazia parte da vida dos portugueses. A viola se originou do instrumento árabe alude.

O autor ressalta que a Viola chegou ao Brasil em 1500, ano da chegada dos portugueses, trazida pelos jesuítas e colonos, com a finalidade de animar a vida daqueles aventureiros que, separados de suas famílias faziam da música a sua companhia. Como podemos perceber a Viola e Caboclo sempre andaram juntos, uma vez que foram eles que a

nacionalizaram, construindo aqui cópias fiéis dos instrumentos vindos de Portugal, com isso nasceu à viola caipira brasileira.

De acordo com Antunes (2012), a mistura do som da Viola com os ritmos trazidos pelos colonizadores, como as toadas, cantigas, viras, valsinhas e modinhas, somados aos cantos religiosos indígenas, gerou uma música típica do interior de São Paulo que, com o tempo, se espalhou para outras regiões do país. Já no final do século XIX essa sonoridade era associada às pessoas do interior e conhecida como “música caipira”.

Levaremos em conta na origem do ritmo sertanejo as seguintes reescrituras que aparecem na obra do autor Antunes (2012), música caipira, sertanejo raiz, sertanejo romântico e sertanejo universitário. Essa sequência temporal de nomes que funciona em Antunes vai de encontro com algumas questões discutidas em *Semântica do Acontecimento*, de Eduardo Guimarães: “Assim é fundamental observar como o nome está relacionado pela textualidade com outros nomes ali funcionando sob a aparência da substituíbilidade” (GUIMARÃES, 2002, p. 27). Observamos o modo como essa questão funciona em Antunes, ao atribuir nomes para o sertanejo: caipira deriva para o sertanejo raiz; sertanejo raiz deriva para o sertanejo romântico; sertanejo romântico deriva para o sertanejo universitário, estas (os nomes) serão compreendidas como um processo de designação “Da mesma maneira que as referências feitas com um nome, ou as referências feitas por outros nomes, como substitutivos do nome, em um texto, são também elementos constitutivos da designação” (GUIMARÃES, 2002, p. 27).

Essa forma de designação é retomada em Guimarães como reescrituração. De acordo com o autor a reescrituração é o processo pelo qual se predica algo a um reescriturado. Compreendemos, conforme salienta Guimarães, que a reescrituração é um processo de deriva que ocorre no texto “[...] não há texto sem o processo de deriva de sentidos, sem reescrituração” (GUIMARÃES, 2002, p. 28). Assim sendo, pode-se tomar a reescrituração enquanto uma operação de atribuições de sentidos da designação.

A reescrituração é uma operação que significa, na temporalidade do acontecimento, o seu presente. A reescrituração é a pontuação constante de uma duração temporal daquilo que ocorre. E ao reescrever, ao fazer interpretar algo como diferente de si, este procedimento atribui (predica) algo ao reescriturado. E o que ele atribui? Aquilo que a própria reescrituração recorta como passado, como memorável. (GUIMARÃES, 2002, p. 28)

Diante do que foi exposto, o contexto histórico da música sertaneja em Antunes (2012) é construído a partir da reescrituração, ou seja, a partir das derivas. A primeira designação que

aparece em Antunes (2012) é o termo “caipira” que, segundo o autor, é originário da palavra tupi Kaa-pira, que significa “cortador de mato” e era assim que os índios guainás do interior de São Paulo chamavam os colonizadores, caracterizado com seu jeito de falar que ainda está viva. A pronúncia do caipira sofreu influência do português arcaico.

O autor ressalta que um dos primeiros estudiosos a relatar algo sobre a música feita pelos caipiras do passado foi o escritor e ativista cultural Cornélio Pires (1884-1954), nascido na cidade de Tietê (SP), através dos seus 24 livros voltados para a temática caipira. No final do século XIX a cidade de São Paulo mostrava cada vez mais ares de riqueza e modernidade, com um grande número de imigrantes europeus e asiáticos, e também com a chegada das primeiras indústrias se tornando uma grande metrópole. Todo esse crescimento faz surgir uma elite paulistana mais identificada com os valores europeus, e que preconceituosamente desdenhava do homem do campo. O mesmo fenômeno se repetia com a elite do interior, que negava o caipira, trazendo-o como bobo e atrasado. Essa concepção do caipira começou a mudar a partir de 1910 através de Cornélio Pires com a chegada do rádio em nosso país. Ele teve a ideia genial que transformaria a música caipira em um produto de grande aceitação popular e que ao longo do tempo, revelaria o talento de milhares de cantores, compositores, instrumentistas e arranjadores, além de vender milhões de discos.

Entre os cantores que mais se destacaram na música caipira está “Jorginho do Sertão”, com a música “Tristeza do Jeca”, de Angelino de Oliveira, regravada por vários artistas dos mais variados estilos musicais, entre eles Zeca Baleiro, Luiz Gonzaga, Maria Bethania, Caetano Veloso, Paulo Sérgio e Gilliard. No processo de reescrituração do caipira para o sertanejo aparece no fato daquela ser baseada na vida do campo e na simplicidade do povo, como podemos ver no verso da música “Tristeza do Jeca”.

*Eu nasci naquela serra
Num ranchinho beira chão
Todo cheio de buraco
Aonde a lua faz clarão...*

Compreende-se que nesse processo de designar o estilo musical de caipira, essa designação marca uma relação com o seu “presente do acontecimento”, que remete aos valores da natureza, do campo. Essas são as condições para se pensar o funcionamento do estilo musical caipira: a relação do estilo com as condições de produção imediata.

O “presente do acontecimento” desse estilo musical sofre derivações com o surgimento da designação sertanejo. De acordo com o que escreve Antunes, o termo sertanejo surgiu por

volta de 1940. Este termo pode ser compreendido como uma reescrituração da “música caipira”. Conforme o autor (2012) a criação dessa expressão “música sertaneja” é atribuída ao cantor e compositor Diogo Mulera, que era diretor da gravadora Chantecler. Ele dizia que as duplas que gravavam tangos, boleros e rancheiras não cantavam mais música caipira e sim sertaneja. Compreendemos essa deriva como um gesto imposto pelas condições de produção dos sentidos, um imbricamento entre o real da linguagem e da linguagem com o real.

Tido como novo estilo musical, o sertanejo se caracteriza pela composição simples e melancólica das músicas, que é bem semelhante à música caipira, mas com uma diferença: é marcado como um ritmo mais dançante. E foi aí que surgiu a dupla pioneira desse novo estilo musical, “Tonico e Tinoco”, até hoje a dupla é lembrada como uma das melhores duplas de todos os tempos da música sertaneja.

Essas duplas pioneiras fortaleceram a música sertaneja com seus talentos e todas elas contribuíram para sua evolução. Foram o alicerce que possibilitou o surgimento de inúmeras outras duplas e compositores de talento que ajudaram a música caipira a se transformar em sertaneja, fechando assim um primeiro ciclo muito importante.

De acordo com Antunes (2012), no início dos anos 1960 o Brasil vivia um surto de desenvolvimento, impulsionado pela construção de Brasília, e com isso vieram também às mudanças na sociedade e na música. O rock chegava ao Brasil com total força, trazendo os Beatles, Rolling Stones e outras bandas, os jovens brasileiros acompanhavam atento o que se passava lá fora e criaram aqui um movimento parecido com o rock que ficou conhecido como Jovem Guarda, com isso a música sertaneja começou a perder seu espaço. A partir de então, conforme relatado por Antunes, era necessário fazer uma mudança do ponto de vista musical e estético, que criasse um fato novo capaz de trazer novamente à música sertaneja as paradas de sucesso das rádios da época.

Então nos idos dos anos de 1980 ressurgiu com uma nova promessa de sucesso para esse estilo musical o sertanejo romântico, mas que surge também uma divisão entre “música sertaneja romântica e música sertaneja raiz”, aquela que preservava uma temática rural e estava ligada à vida no campo e aos valores do caipira. Enquanto isso, o outro gênero musical, com uma abordagem mais “urbana”, aproximou-se de vez do romântico, falando de relacionamentos complicados e conflitos. Esses são outros efeitos produzidos pelo sertanejo romântico, dado que as condições de produção imediata são outros nesse contexto de linguagem. De acordo com Antunes (2012), o gênero dava agora uma guinada rumo as grandes metrópoles, acompanhando a crescente migração que levava todos os anos milhares de pessoas do campo para a cidade.

Os espaços na mídia dedicados à música sertaneja, que antes eram escassos, começaram a surgir, com a chegada das novas duplas como Leandro e Leonardo, Chitãozinho e Chororó, Zezé de Camargo e Luciano e João Paulo e Daniel, entre outras duplas de sucesso. Considerada como um dos clássicos da música sertaneja romântica é a música de Zezé de Camargo e Luciano “É o amor”.

Já nos anos de 2000, conforme observa-se em Antunes (2012), há outro gesto de reescrituração, relacionado a uma nova transformação nesse novo estilo musical, em que mais uma vez o mesmo gesto se repete, e instala-se uma nova ordem discursiva entre o sertanejo romântico e o agora chamado sertanejo universitário. E dos precursores desse novo estilo, de muito sucesso, é a dupla sertaneja Bruno e Marrone, tendo como a música “Feriado nacional” um novo estilo de alcance nacional, tendo como feito “inaugural” uma gravação em forma de “acústico”. Quanto ao sertanejo universitário, Antunes (2012, p. 89) apresenta algumas considerações: em geral, o sertanejo universitário destaca-se pelas músicas empolgantes, de fácil memorização e bastante interação com o público. Quase sempre, as músicas são tocadas em versões “pseudo-acústicas” e os CDs são shows ao vivo, com uma participação relevante do público.

Segundo Antunes (2012) o surgimento do sertanejo universitário tem uma forte ligação com a melhora das condições econômicas do país, que permitiu o acesso à universidade para milhares de jovens brasileiros vindos do interior, do “sertão”, tendo que viver em repúblicas, esses jovens traziam seus violões para o campus universitário, e se reuniam em barzinhos para cantar velhos clássicos da música sertaneja.

Nesse caso, compreendemos que o modo como é designado o sertanejo universitário guarda uma relação histórica com o sertanejo romântico, que funciona como uma deriva do sertanejo raiz, e este se identifica com o estilo musical caipira. Essas reescriturações se devem à identificação entre esses estilos musicais “O interessante desta deriva é que ela se dá exatamente nos pontos de estabelecimentos de identificação de semelhanças, de correspondências, de igualdade, de retificações” (GUIMARÃES, 2002, p. 28).

Como podemos observar o sertanejo universitário reescreve aspectos dos outros sertanejos: duplas, violões, composições; mas com uma diferença, suas músicas são um reflexo direto do seu tempo (condições de produção imediata) e por isso falam de amores rápidos, relacionamentos sem compromisso, festas e baladas, vida agitada e urbana, como é observado em nosso material de estudo, que se encontra no site *Letrasdemúsica.com*.

SITE: 1

FERIADO NACIONAL

Bruno e Marrone
Compositores: Nildomar Dantas/ivan Medeiros
Lançamento: 2000.

Hoje é sexta-feira
Dia de "bebemorar"
Cair na gandaia
Não ver a noite passar
Sábado cerveja, um churrasco
E a galera me espera
Desce uma, duas, três
Quem ficar embriagado
Paga seis...

Tapa na ressaca
Prá curtir o domingo
Um beijo na menina
Prá não morrer de paixão
No bar, na esquina
A galera me espera
Ih! Já era!
E na segunda-feira
Continua tudo igual
É feriado nacional...

Brasileiro é praia
Futebol, badalação
Samba, rock e rap

Reggae, forró e baião
Moda sertaneja
Prá dançar arrasta-pé
Em festa de peão
Só chove chuva de mulher...(2x)

Pára! Deixa dessa
De querer ir pro Japão
Miami e Nova York
Você vai ficar na mão
Pele bronzeada
Esse jeito de cigano
Soy latino-americano
Por lá não tem cachaça
Feijoada e carnaval
Tudo é sem graça
E esse clima tropical
Não tem igual...

Brasileiro é praia
Futebol, badalação
Samba, rock e rap
Reggae, forró e baião
Moda sertaneja
Prá dançar arrasta-pé
Em festa de peão
Só chove chuva de mulher...(2x)

Em festa de peão
Só chove chuva de mulher!

Além desse site, observamos que a letra aparece formatada de igual modo em outros sites bastante visitados, com algumas diferenças peculiares, a ser observadas na análise. Os seguintes sites são do Vagalume e o Kboing.

SITE: 2

Letra Vagalume

Feriado Nacional

Bruno e Marrone
Compositor: Nildomar Dantas/ivan Medeiros

Hoje é sexta-feira dia de "bebemorar"
Cair na gandaia não ver a noite passar

Sábado cerveja, um churrasco e a galera me espera

Gláucia Alves Barbosa

Desce uma, duas, três e quem ficar
embriagado....paga
seis

Tapa na ressaca pra curtir o domingo
Um beijo na menina pra não morrer de
paixão
No bar da esquina a galera me espera e
já era
E na segunda-feira continua tudo
igual....Feriado
Nacional

Brasileiro é praia, futebol, badalação
Samba, rock, rap, reggae, forró e baião
[2x]
Moda sertaneja pra dançar arrasta pé
Em festa de peão só chove chuva de
mulher

Para, deixa dessa de querer ir pro Japão
Miami e Nova York você vai ficar na

SITE: 3

Letra Kboing

Bruno e Marrone - Feriado Nacional

Hoje é sexta-feira
Dia de "bebemorar"
Cair na gandaia
Não ver a noite passar
Sábado cerveja, um churrasco
E a galera me espera
Desce uma, duas, três
Quem ficar embriagado
Paga seis...

Tapa na ressaca
Prá curtir o domingo
Um beijo na menina
Prá não morrer de paixão
No bar, na esquina
A galera me espera
Ih! Já era!
E na segunda-feira
Continua tudo igual
É feriado nacional...

mão
Pele bronzeada, esse jeito de
cigano.....soy latino
americano
E lá não tem cachaça, feijoada e
carneval
Tudo é sem graça e esse clima
tropical....não tem
igual

Brasileiro é praia, futebol, badalação
Samba, rock, rap, reggae, forró e baião
Moda sertaneja pra dançar arrasta pé
Em festa de peão só chove chuva de
mulher

Brasileiro é praia, futebol, badalação
Samba, rock, rap, reggae, forró e baião
Moda sertaneja pra dançar arrasta pé
Em festa de peão só chove chuva de
mulher

Brasileiro é praia
Futebol, badalação
Samba, rock e rap
Reggae, forró e baião
Moda sertaneja
Prá dançar arrasta-pé
Em festa de peão
Só chove chuva de mulher...(2x)

Pára! Deixa dessa
De querer ir pro Japão
Miami e Nova York
Você vai ficar na mão
Pele bronzeada
Esse jeito de cigano
Soy latino-americano
Por lá não tem cachaça
Feijoada e carneval
Tudo é sem graça

E esse clima tropical
Não tem igual...

Brasileiro é praia
Futebol, badalação
Samba, rock e rap
Reggae, forró e baião

Moda sertaneja
Prá dançar arrasta-pé
Em festa de peão
Só chove chuva de mulher...(2x)

Em festa de peão
Só chove chuva de mulher!

Compreende-se que as letras se repetem praticamente do mesmo modo, inscritas em uma ordem linguístico-discursiva. Desse modo, propomos analisar e refletir o sertanejo universitário pela perspectiva discursiva, tomando como material de estudo o funcionamento linguístico da letra *Feriado Nacional*. Partimos do princípio de que não é da classificação que entendemos o sertanejo universitário, mas do seu funcionamento discursivo.

3. “Feriado Nacional”: paráfrase, memória e incompletude

Como foi apresentado no segundo capítulo deste trabalho, o sertanejo universitário surgiu inicialmente como o próprio nome já diz, em festivais de música das universidades. Em virtude de ter surgido dentro de um contexto universitário seu público alvo são os jovens estudantes. Apresentaremos o seguinte recorte para o desenvolvimento da análise.

Hoje é sexta-feira
Dia de "bebemorar"
Cair na gandaia
Não ver a noite passar
Sábado cerveja, um churrasco
E a galera me espera
Desce uma, duas, três
Quem ficar embriagado
Paga seis...

Nesse funcionamento discursivo, os sentidos escapam e ressignificam/instituem/fortalecem o imaginário de que sexta é dia de festa. Além disso, festa para quem? De acordo com o contexto social, uma relação com o não-dito, relaciona-se aos trabalhadores e universitários brasileiros, já que durante a semana a “farra” e a “festa” ficam impossibilitadas de ocorrer para aqueles que trabalham e

estudam.

Além disso, nesse primeiro verso há uma temporalidade sequencial dos dias da semana “sexta-feira e sábado”; e de modo regular, essa temporalidade é parafraseada no segundo verso “domingo e segunda-feira”. Essa parafrase reforça os efeitos de que esse imaginário se constitui a partir do trabalhador e do universitário, ambos tirando proveito da segunda feira para continuar a festar, já que na letra da música o feriado nacional ocorre numa segunda-feira.

E o fato de na letra, outros dias da semana não aparecerem: terça, quarta e quinta, não constitui a presença de uma ausência, um sintoma? Como e de que modo seriam os efeitos da música se estes dias aparecessem na letra enquanto dias de trabalho e de estudo? A quantidade de dias de festas (4 dias): sexta, sábado, domingo e segunda; em relação aos dias de trabalho (3 dias): terça, quarta e quinta; que efeitos aí se significam?

Com relação à primeira questão, compreendemos que a ausência desses dias: terça, quarta e quinta, funcionam como dias de trabalho e estudo, diferente dos efeitos produzidos a partir da sexta, sábado, domingo e segunda, em que os dias de farras e festas não coincidem com os dias de trabalho. *E na segunda feira continua tudo igual é Feriado Nacional*, faz funcionar um estereótipo dos valores sociais fortemente marcados na letra, em que dias de trabalhos não são dias de festas.

Se na letra *Feriado Nacional* incluísse terça, quarta, quinta, os efeitos que aí se produzissem seriam os de estranhamento, dado o contexto social em que a letra se inscreve: dias da semana são de trabalhos, de estudos, e não dias para festas e farras. Nesse caso, por mais estranho que seja esse novo estilo, o *Feriado Nacional* se constitui por esse exterior que regula o seu dizer. Terça, quarta e quinta se significam pelo motivo de haver aí a contradição: não é dito na letra devido não ser dias de festas, mas se diz enquanto uma relação de diferença entre os dias de festas e os dias de trabalho/estudo. É uma ausência, um sintoma que se diz pelo não dito na letra *Feriado Nacional*. Podemos compreender que a letra faz funcionar sentidos de que o brasileiro que trabalha e estuda são comprometidos com os seus deveres nos dias de trabalhar e estudar, pois há um efeito de respeito aos dias que se deve trabalhar: terça, quarta e quinta, dias estes dito pelo não-dito na letra da música.

Podemos pensar a partir da letra também o motivo pelo qual ela traz a segunda-feira como mais um dia para continuar a festar. Já que esse dia para muitos é visto como o pior da semana, nada de balada, festa, ou seja, temos que voltar à rotina de trabalhar e

estudar. E como compreender esse confronto de imaginário de segunda-feira já dado pelo social numa relação de contradição com os efeitos instalados/produzidos pela letra da música *Feriado Nacional*? Devemos compreender pelo fato de que não é qualquer dia da semana, mas a letra o traz como o dia do *Feriado Nacional*, e isso significa muito, pois esta não é apenas uma segunda-feira qualquer, dia de voltar à rotina do trabalho/estudo, mas a de continuar festando. Nesse contexto discursivo, os efeitos que se produzem nesse enunciado *E na segunda-feira continua tudo igual...* produzem outros efeitos como: um dia comum de muito trabalho, ressaca, chato – passa a ser um dia de muita diversão e alegria. *Feriado Nacional* numa segunda abre possibilidades de várias interpretações, levando-se em conta quem enuncia e o contexto imediato do dizível. Compreendemos com isso que os sentidos das palavras se constituem conforme as regiões do dizível em que elas se inscrevem. Em outro verso:

Brasileiro é praia
Futebol, badalação
Samba, rock e rap
Reggae, forró e baião
Moda sertaneja
Prá dançar arrasta-pé
Em festa de peão
Só chove chuva de mulher...(2x)

há efeitos de sentidos que parte do contexto sócio-histórico que o discurso produz, pois ao tratar sobre o tema festa, farra e feriado, o brasileiro aparece definido pelo elemento linguístico “é”, produzindo uma homogeneidade daquilo que é ser brasileiro: praia, futebol e badalação. E do mesmo modo podemos compreender no seguinte verso

Pára! Deixa dessa
De querer ir pro Japão
Miami e Nova York
Você vai ficar na mão
Pele bronzeada
Esse jeito de cigano
Soy latino-americano
Por lá não tem cachaça
Feijoada e carnaval
Tudo é sem graça
E esse clima tropical
Não tem igual...

E com outras palavras, *não tem igual repete brasileiro é*, que o Brasil é diferente dos países citados logo acima, em que o Brasil se define de um modo x diferente de outros países, que se define de modo y, produzindo um efeito de homogeneidade do sujeito brasileiro.

Além desse gesto de leitura, compreendemos na própria materialidade da letra que o Brasil é um país que possui uma vasta diversidade cultural, sendo enfatizadas por festa de peão, praias, rock, futebol, badalação, feijoada e carnaval. De um lado a homogeneidade funciona como se o brasileiro fosse ligado à festa, através das paráfrases compreendidas nos versos da letra. E de outro lado temos a heterogeneidade funcionando pelos efeitos diferentes produzidos em várias palavras, dentre as quais destacamos: *praia, futebol, badalação, feijoada e carnaval*. Como observado, a estrutura da letra se repete do mesmo modo em outros versos, em que se encontram características de elementos linguísticos comum do estilo universitário: *bebemorar, Cair na gandaia, galera, embriagado, Paga seis...*

Em *bebemorar*, por exemplo, observa-se a utilização das aspas “bebemorar” nas letras encontradas em três sites. De que modo e como as aspas se constituem e significa nessa convenção da escrita? As aspas, conforme a tradição gramatical funciona como uma pontuação cuja finalidade, neste caso, é destacar alguma parte de um texto, distinguindo-a do restante. A palavra “bebemorar” produz um estranhamento ao nível do discurso, no que se refere ao

[...] confronto dos diferentes processos discursivos entre escrita/oralidade vaza para um politicamente correto também em relação à materialidade significante, mediante a formatação de um dizer cuidado, policiado. O limite do acirramento dessa tensão entre escrita/oralidade está suposto na ausência de marcas materiais de oralidade, no modo como essa falta produz um efeito de escrita como caricatura da própria escrita (ALMEIDA, 2013, p.9).

Conforme a citação, compreendemos que “bebemorar” é grafada como um dizer cuidadoso, policiado, pois se dá na tensão da escrita/oralidade. A escrita, compreendida nesse contexto de discussão, relaciona-se a língua imaginária, oficial, a língua de Estado. Ao instituir um modo tido como “correto” de falar e de escrever, esses efeitos da língua imaginária, também compreendida como discurso da escrita regula o dizer da letra da música *Feriado Nacional*. O dizer da letra, por se inscrever no discurso da

escrita, ao enunciar *bebemorar* esse dizer aparece grafada entre aspas em função do estranhamento desse código linguístico em não se inscrever no discurso da escrita.

Como podemos observar nos três sites que citamos, essa palavra *bebemorar* está grafada de igual modo e, nesse contexto imediato, relaciona-se com baladas, com a vida urbana agitada, com os jovens, com barzinhos, enfim com a vida contemporânea. Parafraseando esse dizível como, por exemplo, “beber e comemorar”, outros efeitos se instalam, como uma reunião mais reservada, uma festa de casamento, aniversário etc. Pode-se compreender que os dizeres se dão pela inscrição na memória; *bebemorar* e *beber e comemorar* são filiações discursivas que mantêm o mesmo e produz o diferente, mantêm-se o mesmo pela paráfrase, e produz outros efeitos devido às condições imediatas de produções não serem as mesmas. Desse modo, não se pode considerar *bebemorar* como uma classificação do neologismo.

Conforme Orlandi, podemos compreender que o sentido não está estabelecido pela propriedade na língua, mas dependem das relações constitutivas das formações discursivas. Ou seja, o sentido das palavras é determinado pelas relações entre a língua, sujeito e história “Por aí podemos perceber que as palavras não têm um sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem” (ORLANDI, 2000, P.43). Na primeira estrofe, recortada, há vários elementos linguísticos que institui efeitos de festa, farra, bebedeira.

Além das palavras, observa-se que as pontuações funcionam como se regulassem o dizer, uma tentativa de representar a linguagem verbal, ou seja, a letra está numa relação intrínseca com o ritmo, o dito e não-dito [...] *a pontuação faz parte da marcação do ritmo entre o dizer e o não-dizer* (ORLANDI, 2008, p. 111).

Dentre os sinais de pontuação utilizados elencamos aqui a reticência do primeiro verso. Como podemos observar no enunciado; *paga seis...* deixa os efeitos de sentidos em aberto, permitindo que o ouvinte faça suas interpretações. Segundo Orlandi, as reticências são signos de silêncio, presença de uma ausência anunciada. Um acréscimo radical que abre para tudo, para qualquer coisa, ora, existe muita discursividade a ser interpretada nesse enunciado, assim como nos enunciados dos versos seguintes, *É feriado nacional..., não tem igual..., só chove chuva de mulher...*, as reticências se dão na incompletude, pelo acréscimo.

E para finalizar as considerações sobre os elementos linguísticos da/na letra, retomamos a seguinte variação nos três materiais retirados dos sites quanto ao seguinte verso:

SITE 1: É feriado nacional;

SITE 2: É Feriado Nacional;

SITE 3: É feriado nacional.

Observa-se que as paráfrases *feriado nacional/Feriado Nacional* apresentam uma pequena distinção. Em que medida essa distinção produz diferentes efeitos para a letra da música Feriado Nacional? Nota-se no primeiro e no terceiro site os elementos linguísticos são grafados com letras em minúsculas. Já no segundo são grafados com letras em maiúsculas. Historicamente, as letras iniciais em maiúsculas são tidas como referentes aos nomes próprios, ou algo específico, diferenciado, único. Já as letras minúsculas, referem-se aos nomes ou denominações comuns. Enquanto letra minúscula *feriado nacional* nos **SITE 1** e **3**, os efeitos produzidos oferecem relevâncias às farras, festas, na segunda-feira *feriado nacional*. No **SITE 2**, as letras grafadas em maiúscula produzem efeitos de relevância e de destaque à segunda-feira = *Feriado Nacional*, dia de farra e festa. Quanto a isso, conforme Orlandi (2008, p. 164):

As formas no discurso – formas materiais, marcas linguístico-históricas – são assim vestígios de processos mais complexos que elas atestam no texto. Falar em “Carta da Terra” (com maiúscula e não minúscula) já deixa vestígios de gestos de interpretação que empurram este processo de significação para certas regiões de sentidos e não outras. Sabemos, pela nossa experiência de analistas, que o sentidos podem ser outro.

De acordo com Orlandi (2008), as formas materiais como *feriado nacional/Feriado Nacional*, produzem determinados efeitos conforme a sua forma material aberto para o linguístico-histórico.

4 – Considerações conclusivas

Compreendemos que a letra *Feriado Nacional* se diz pela língua nacional e faz funcionar um imaginário de brasileiro que curte farra, cerveja, futebol e etc. Portanto ao mesmo tempo em que o brasileiro é homogeneizado para a festa/farra, nos dizeres

produzidos pela música outros efeitos passam a caracterizar o brasileiro: futebol, praia, badalação, samba, e etc.

Outra questão pertinente na letra é que pelo dito tem-se os efeitos de muita festa durante os quatro dias da semana: sexta, sábado, domingo e segunda. Segunda-feira é tido como um dia incomum: feriado nacional. Pelo não-dito, terça, quarta e quinta também se significam, mas como dias de trabalho, este sendo valorizado e respeitado pela incompletude, independente de o brasileiro gostar ou não de trabalhar.

Dessas questões discutidas, compreendemos que na letra *Feriado Nacional* o brasileiro universitário e trabalhador aparecem comprometidos com os deveres comuns dos dias da semana: terça, quarta e quinta, dia de trabalho e de estudo, não-dito, mas que se significam pela ausência, enquanto um sintoma. O seguinte enunciado *E na segunda-feira continua tudo igual* reforça os valores sociais, ideológicos que se materializam na letra: segunda é dia de trabalho, porém, enquanto *Feriado Nacional* passa a ser dia de festa e cerveja.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Eliana de. *Narrativa em cordel: uma relação entre literatura e religião*. PRELO. 2013.

GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica do Acontecimento: um estudo enunciativo da designação* / Eduardo Guimarães : Campinas, SP: Pontes, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso : princípios e procedimentos* / Eni P. Orlandi. – Campinas, SP : Pontes, 4ª edição, 2002.

_____. *Discurso e Texto: formação e circulação dos sentidos* / Eni P. Orlandi – Campinas, SP : 3ª Edição Pontes Editores, 2008.

_____. 1942. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico* / Eni P. Orlandi. – 6ª Edição, Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2007.

_____. Sobre a escrita. In: *Escritos: escrita, escritura, cidade (I)*. Escritos 5. Publicação do Laboratório de Estudos Urbanos LABEURB – NUDECRI - UNICAMP. 1999. Projeto Temático. Apoio Fapesp.

PÊCHEUX, Michel, 1938 – 1983. *O discurso : estrutura ou acontecimento* / Michel Pêcheux ; tradução Eni Pulcinelli Orlandi. – Campinas, SP : Pontes, 1990.

