

DISCURSIVIDADES PRESENTES EN LAS LETRAS DE LAS CANCIONES EVANGÉLICAS

Thiago Barbosa Soares¹

Resumen: Este artículo tiene como objetivo investigar cómo la discursividad presente en las letras de las canciones góspel se (re)produce a partir de mecanismos que son responsables de crear efectos de sentido derivados no sólo del discurso religioso, sino de otros que circulan en la sociedad. Siendo el propósito de este artículo investigar cómo la discursividad presente en las letras de canciones góspel -es decir que la musicalidad y la estructura compositiva de las canciones deben ser estudiadas según criterios específicos que no caben aquí, que es (re)producida a partir de mecanismos encargados de crear efectos de sentidos provenientes no sólo del discurso religioso, sino de la relación con otros discursos que circulan en la sociedad, utilizamos, para tal propósito, el marco teórico y metodológico del Análisis del Discurso para así analizar las letras de tres canciones góspel, a saber: "Una canción de amor para ti" (Catedral), "El tiempo" (Oficina G3) y " Resucítame" (Aline Barros)². En ellas describimos e interpretamos el funcionamiento de los sentidos que circulan en el entorno social, considerando las circunstancias en las que emergen. Para ello, empleamos los conceptos de discurso, condiciones de producción, preconstruido, formación discursiva, interdiscurso/intradiscurso, entre otros, con el fin de verificar una determinada red discursiva, su alcance, interconexión y, sobre todo, la imbricación de estas formaciones discursivas que delimitan los sentidos religiosos en las canciones góspel. Se pudo comprobar, entre otros resultados, que las letras de las canciones aquí analizadas se inscriben en un universo mediático en el que ganaron o siguen ganando protagonismo. Además, se percibe que las propias condiciones de producción y surgimiento de las canciones se materializan en las letras. Así, aliado a los elementos de la vida cotidiana, el discurso religioso adquiere cada vez más un nuevo impulso.

Palabras clave: Análisis del discurso. Música góspel. Discurso religioso.

DISCURSIVITIES PRESENT IN LYRICS OF GOSPEL SONGS

Abstract: This article aims to investigate how the discursivity present in gospel song lyrics is (re)produced from mechanisms responsible for creating effects of meanings that come not only from religious discourse, but from others circulating in society. As the aim of this article is to investigate how the discursivity present in gospel song lyrics - that is to say that the musicality and compositional structure of the songs need to be investigated according to specific criteria that do not fit here - is (re)produced from responsible mechanisms. By creating effects of meanings not only from religious discourse, but from the relationship with other discourses circulating in society, we used, for this undertaking, the theoretical-methodological framework of Discourse Analysis to analyze three lyrics of gospel songs, namely, "One love song for you" (Catedral), "O tempo" (Oficina G3) and "Ressuscita-me" (Aline Barros). In them we describe and interpret the functioning of circulating meanings in the social environment, considering the circumstances in which they emerge. For that, we used the concepts of discourse, production

¹ Doutor em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (2018). Professor nos cursos de graduação em Letras e de pós-graduação stricto sensu em Letras da UFT. ORCID <<http://orcid.org/0000-0003-2887-1302>> Email: thiago.soares@mail.uft.edu.br.

² Traducción libre de: "Uma canção de amor pra você" (Catedral), "O tempo" (Oficina G3) e "Ressuscita-me" (Aline Barros).

conditions, pre-constructed, discursive formation, interdiscourse/intradiscourse, among others, in order to verify a given discursive network, its scope, interconnection and, above all, the imbrication of these discursive formations that delimit religious meanings in gospel music. It was possible to verify, among other results, that the lyrics of the songs analyzed here are inserted in a media universe in which they gained prominence or still win. In addition, it is perceived that the very conditions of production and emergence of the songs that materialize in the lyrics. Therefore, allied to the elements of everyday life, the religious discourse gains more and more a new verve.

Keywords: Discourse Analysis. Gospel music. Religious discourse.

DISCURSIVIDADES PRESENTES EM LETRAS DE MÚSICAS EVANGÉLICAS

Resumo: Este artigo objetiva investigar como a discursividade presente em letras de músicas gospel é (re)produzida a partir de mecanismos responsáveis por criar efeitos de sentidos oriundos não apenas do discurso religioso, mas de outros circulantes na sociedade. Por ser o objetivo deste artigo investigar como a discursividade presente em letras de músicas gospel – isso quer dizer que a musicalidade e a estrutura composicional das canções precisam ser investigadas conforme critérios específicos que aqui não cabem – é (re)produzida a partir de mecanismos responsáveis por criar efeitos de sentidos oriundos não apenas do discurso religioso, mas da relação com outros discursos circulantes na sociedade, utilizamos, para tal empreendimento, o referencial teórico-metodológico da Análise do Discurso para analisarmos três letras de músicas gospel, a saber, “Uma canção de amor pra você” (Catedral), “O tempo” (Oficina G3) e “Ressuscita-me” (Aline Barros). Nelas descrevemos e interpretamos o funcionamento de sentidos circulantes no seio social, considerando as circunstâncias em que emergem. Para tanto, empregamos os conceitos de discurso, de condições de produção, de pré-construídos, de formação discursiva, de interdiscurso/intradiscurso, entre outros, a fim de verificarmos dada rede discursiva, sua abrangência, interligação e, sobretudo, a imbricação dessas formações discursivas que delimitam sentidos religiosos em músicas gospel. Foi possível constatar, dentre outros resultados, que as letras das músicas aqui analisadas estão inseridas em um universo midiático no qual ganharam destaque ou ainda ganham. Além disso, percebe-se que as próprias condições de produção e emergência das canções que se materializam nas letras. Portanto, aliado aos elementos da vida cotidiana, o discurso religioso ganha cada vez mais uma nova verve.

Palavras-Chave: Análise do Discurso. Música gospel. Discurso religioso.

1. PALABRAS INICIALES

"La vida sin música sería un error" (NIETZSCHE, 2012, p. 23). Esta es una afirmación de valor inexorable para atribuir a la música un carácter eminentemente profundo para el hombre y, por tanto, para la sociedad. Por ejemplo, en el ambiente militar de las Fuerzas Armadas, los gritos y cánticos, acompañados o no de instrumentalización, pretenden reflejar un espíritu aguerrido preparado para afrontar las adversidades del destino. Sobre esto, Soares dice

que "Presente en el medio social, prácticamente desde siempre, la música se integró a los medios de comunicación con la llegada de la radio (1922, en Brasil) y desde ese momento adquirió aún más relevancia" (SOARES, 2018, p. 31). La música, después de ganar mayor amplitud con los diferentes medios de difusión, se incorpora cada vez más a los segmentos sociales que le dan entrada. Al respecto, Dias afirma:

El estudio de la música como mercancía puede resaltar un producto cultural con características muy especiales. Su capacidad para sensibilizar a las personas puede provocar reacciones del más amplio espectro: de la angustia a la diversión, del cuestionamiento a la pasividad, de la libertad al encierro (DIAS, 2008, p. 35)³.

El amplio acceso a la música también ha ganado espacio en las iglesias cristianas. Por tratarse de un ámbito relativamente restringido cuya circulación de sentidos apunta casi siempre a una mayor estabilidad y menor polisemia, la música se establece allí como una posibilidad de evangelizar, de llevar la palabra de Dios a quienes la necesitan o a quienes la quieren. Precisamente por eso el término en inglés *gospel*, ya está totalmente incorporado al portugués brasileño, es el resultado del proceso de aglutinación de *God* y *spell*, es decir, palabra de Dios en la mejor versión posible del significado de la lengua anglicana para la luso-tropical. Con sus propios rasgos particulares, el *gospel* se centra en el proceso de evangelización que inicia en los templos, y que continua constantemente fuera de ellos. En este contexto de producción heterogénea, Bandeira afirma que el *gospel*:

Es definido como aquel que surgió en el medio evangélico pentecostal y neopentecostal brasileño y en las iglesias renovadas en la década de 1980, caracterizada menos por una estética específica y más por el contenido religioso (alabanza o adoración a Dios, contenido bíblico, etc.) y puede utilizar diversos ritmos como funk, forró, axé-music, pagode, rock (BANDEIRA, 2017, p. 204)⁴.

Por lo tanto, como podemos percibir inicialmente, el *gospel*, aunque es una música de evangelización, parece, ante todo, tener contenido, pero, desde el punto de vista estético, no hay una forma preestablecida o definida, ya que se apoya de las formas de producción musical vigentes en la sociedad, deslizándose posiblemente hacia una especie de "música-mercancía".

³ Traducción libre de: O estudo da música-mercadoria pode evidenciar um produto cultural de características muito especiais. Sua capacidade de sensibilizar as pessoas pode levar a reações do mais largo espectro: da angústia ao divertimento, do questionamento à passividade, da liberdade à clausura. (DIAS, 2008, p. 35).

⁴ Traducción libre de: Assim, ela é definida como aquela que surgiu no meio evangélico brasileiro pentecostal, neopentecostal e das igrejas renovadas na década de 1980, caracterizada menos por uma estética específica e mais pelo conteúdo religioso (de louvor ou adoração a Deus, de teor bíblico, etc.) podendo se utilizar de ritmos variados como o funk, o forró, a axé-music, o pagode, o rock (BANDEIRA, 2017, p. 204).

Desde este punto de vista, la posibilidad de conjunción entre los sentidos que circulan dentro de los templos evangélicos con los sentidos que se transmiten fuera de ellos parece ser un punto de contacto en las construcciones de las letras musicales, de modo que hay en la discursividad de los cantos evangélicos mucho que describir en relación con su funcionamiento y, en consecuencia, interpretado bajo la óptica del discurso.

Siendo el propósito de este artículo investigar cómo la discursividad presente en las letras de canciones góspel -es decir que la musicalidad y la estructura compositiva de las canciones deben ser estudiadas según criterios específicos que no caben aquí, que es (re)producida a partir de mecanismos encargados de crear efectos de sentidos provenientes no sólo del discurso religioso, sino de la relación con otros discursos que circulan en la sociedad, seleccionamos, para tal fin tres canciones de esta categoría: "*Una canción de amor para ti*" (*Catedral*), "*El tiempo*" (*Oficina G3*) y "*Resucítame*" (Aline Barros). Se seleccionaron para este estudio porque son las más reconocidas entre sus respectivos grupos musicales que, a su vez, han representado durante mucho tiempo a las bandas más famosas en el medio evangélico, según la información ofrecida por el buscador Google. Para emprender el deseado análisis de estas letras, nos apoyaremos en el reconocido aparato teórico y conceptual del Análisis del Discurso.

2. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

Escogimos para examinar la discursividad de determinadas canciones góspel, el referente teórico y metodológico del Análisis del Discurso cuyo objetivo principal es la descripción e interpretación del funcionamiento de los textos que circulan en la sociedad, con el fin de considerar las circunstancias en las que surgen y se transmiten⁵. El aparato conceptual del Análisis del Discurso ha ido tomando forma y ganando contenido desde el nacimiento de su campo disciplinar para discurrir hacia otros, contribuyendo al desarrollo de otras áreas y recibiendo aportes críticos por parte de éstas (SOARES, 2020a). Haciendo uso de una interdisciplinariedad entre la Lingüística, las Ciencias Sociales y el Psicoanálisis, el Análisis del Discurso produce una serie de nociones-conceptos para emplearlos en la comprensión de los más variados tipos de textos.

Al tener este conocimiento, hicimos un recorte en el instrumental teórico para movilizarlo en los análisis de los tres temas de góspel, *Una canción de amor para ti*, *El tiempo*

⁵Artículo derivado del proyecto de investigación titulado "*O sucesso midiático como ponte para o sucesso político*" con número de registro 3441 en la Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação da UFT.

y *Resucítame*, ya que la red discursiva de conceptos es muy amplia y al mismo tiempo esta interligada, de modo que éstos forman, al ser aplicados, una luz sobre los demás en un camino sucesivo de conceptos que se remiten entre sí. Así, propusimos la proyección de los conceptos de discurso, condiciones de producción, preconstruido, formación discursiva, interdiscurso/intradiscurso, como las principales nociones a poner en marcha en los análisis.

El concepto de discurso que hemos adoptado se refiere al proceso por el cual los significados encadenados en la producción de la unidad textual forman efectos a menudo contrarios al lenguaje y fundamentalmente a las condiciones de producción en las que se generan. Tal caracterización se deriva de la formulación de Pêcheux (2010, p. 81, comillas del autor) que afirma que el discurso es "un efecto de sentidos" entre los puntos A y B". Ahora bien, "esto supone que es *imposible analizar un discurso como un texto*, es decir, como una secuencia lingüística cerrada en sí misma, sino que es necesario referirlo a un *conjunto de posibles discursos* (PÊCHEUX, 2010, p. 81, énfasis del autor). Y así,

A través de un proceso ideológico tácito, diferentes palabras y expresiones pueden transfigurar el mismo sentido en un juego estratégico de relaciones parafrásticas, determinando una especie de consenso que elimina las diferencias generalmente conflictivas (SOARES, 2016, p. 1083)⁶.

De ahí que se entienda que el discurso debe confrontarse necesariamente con sus condiciones de producción, es decir, con la historicidad de que los sentidos traen efectos. La exterioridad de lo que es dicho aporta al texto características "semántico-retóricas" (PÊCHEUX, 2010, p. 78) del proceso de producción de sentidos que se ponen en juego cuando se enuncia. Y es que, más allá del uso del lenguaje, los sujetos participan simbólicamente en la construcción de lo que se dice. Ante esta perspectiva de producción, Orlandi señala que "En un discurso, no sólo están representados los interlocutores, sino también la relación que mantienen con la formación ideológica" (ORLANDI, 2011, p. 125). Es precisamente a partir de esta concepción que Soares afirma que "Las formaciones ideológicas están vinculadas a producir sentidos, o, mejor dicho, a definir conceptos relativamente evidentes sobre un determinado dato, paralelamente, ocultan otras posibilidades de sentido para el mismo dato" (SOARES, 2020b, p. 15).

⁶ Traducción de libre de: Através de um processo ideológico tácito, palavras, expressões diferentes podem transfigurar o mesmo sentido num jogo estratégico de relações parafrásticas, determinando uma espécie de consenso apagador de diferenças que geralmente são conflituosas (SOARES, 2016, p. 1083).

A su vez, las formaciones ideológicas están incorporadas a la formación discursiva. Esto "determina lo que puede y debe decirse (articulado en forma de pronunciamiento, sermón, de panfleto, de exposición, de programa, etc.), desde una posición dada en una situación determinada" (PÊCHEUX, 2011, p. 73, énfasis del autor). Esto es, en efecto, decir que "las palabras cambian su sentido según las posiciones que tienen quienes las usan" (PÊCHEUX, 2011, p. 73). Podemos, por tanto, entender las formaciones discursivas como complejos que se relacionan entre otras formaciones discursivas que, de este modo, conforman el interdiscurso, es decir, las "regiones de lo decible". Para exponer dichas regiones, Orlandi explica:

Las formaciones discursivas son diferentes regiones que cortan el interdiscurso (lo decible, la memoria del decir) y que reflejan las diferencias ideológicas, el modo en que las posiciones de los sujetos, sus lugares sociales representados en ellas, constituyen sentidos diferentes. Lo decible (el interdiscurso) se divide en diferentes regiones (las diferentes formaciones discursivas) desigualmente accesibles a los diferentes locutores (ORLANDI, 2007, p. 20-21)⁷.

El interdiscurso es, entonces, el lugar en el que son depositados los sentidos constitutivos de las formaciones discursivas y, según ese funcionamiento, su materialización en los textos que circulan en la sociedad ocurre a través de varias posibilidades, entre ellas, está lo preconstruido. Este concepto es descrito por Soares de la siguiente manera: "Lo preconstruido se manifiesta en ciertas particularidades lingüísticas y/o sintácticas de la secuencia gramatical, es decir, lo que puede ser analizado lingüísticamente, como las oraciones relativas, que recuperan fragmentos de discursos anteriores" (SOARES, 2020b, p. 18). Desde este ángulo, lo preconstruido puede aparecer en el nivel lingüístico de formulación de textos, por lo que su aparición está condicionada al intradiscurso. Esto, a su vez, es la materialidad de lo formulado en el interdiscurso, la textualización del discurso y el anclaje de las propiedades discursivas.

Es a través del acceso al intradiscurso presente en las letras de las canciones de góspel que podemos encontrar las formaciones discursivas preconstruidas que se atribuyen en el interdiscurso, y que representan virtualmente las condiciones de producción de (efectos de) sentidos ya enunciados. Concluidas los indicios de nuestro aparato teórico-conceptual, pasamos a realizar la descripción e interpretación del funcionamiento de las letras; *Una canción de amor*

⁷ Traducción libre de: As formações discursivas são diferentes regiões que recortam o interdiscurso (o dizível, a memória do dizer) e que refletem as diferenças ideológicas, o modo como as posições dos sujeitos, seus lugares sociais aí representados, constituem sentidos diferentes. O dizível (o interdiscurso) se parte em diferentes regiões (as diferentes formações discursivas) desigualmente acessíveis aos diferentes locutores. (ORLANDI, 2007, p. 20-21).

para ti, *El tiempo* y *Resucítame*, seleccionadas para este estudio por ser las más conocidas en sus respectivos grupos musicales, según el buscador Google. También destacamos que, además del uso de la metodología y conceptos del Análisis del Discurso aquí expuestos, utilizaremos la marcación en cursiva de los elementos del eje intradiscursivo analizado, ya que de esta forma las repeticiones con este tipo de particularidad siempre tratan de la retomada del interdiscurso.

3. ANÁLISIS: DISCURSIVIDAD EN LAS CANCIONES GÓSPEL

3. 1. Una canción de amor para ti

La canción que se va a analizar pertenece al grupo Catedral. Según Wikipedia, Catedral es un grupo de rock cristiano que comenzó en 1988 en Río de Janeiro. En la década de los 90 ganó protagonismo en el panorama musical nacional por tener una amplia temática abordada en sus composiciones y también por contar con un vocalista, Joaquim Cezar Motta, cuyo timbre está muy cerca del famoso Renato Russo. La letra seleccionada para integrar el conjunto de análisis aquí realizado es *Una canción de amor para ti* de 1999. Según Wikipedia, esta canción fue una de las más reproducidas en todas las radios del país, siendo un éxito entre el público diverso. A continuación, la letra de la canción sin las repeticiones de versos presentes en su ejecución vocalizada.

Con tanta indiferencia/En un mundo de contrastes/La guerra y el hambre van de la mano del dolor/La vida y su sentido/La fuerza de la verdad/Todo lo que vivimos no es nada sin amor/ Todo es demasiado tarde cuando no queremos ver; para no vivir/Es imposible caminar solo, así que no me digas que el mundo va mal/Hoy no quiero ni leer el periódico/Sólo quiero escribir una canción de amor para ti/Hay jóvenes en las esquinas/Con drogas en la mochila/Viviendo una libertad artificial/La vida y su misterio/La fuerza del deseo/Sin maquillaje, la libertad está en el corazón (CATEDRAL, *Uma canção de amor pra você*)⁸.

El título de la canción es uno de los auxiliares de lectura que tenemos de la formación de sentidos en ella, sin embargo, al pertenecer al ámbito religioso, el título ya está orientado por una determinada formación discursiva que implica un sentido predeterminado. El nombre *Una canción de amor para ti* además de la formación discursiva religiosa es simplemente una

⁸ Traducción libre de: Com tanta indiferença/Num mundo de contrastes/Guerras e fome andam lado a lado com a dor/A vida e seu sentido/A força da verdade/Tudo que a gente vive não é nada sem amor/Tarde demais quando não se quer ver, Pra não viver/É impossível andar só, então/Não me diga que o mundo anda mal/Hoje eu nem quero ler o jornal/ Só quero escrever uma canção de amor pra você/Há jovens nas esquinas/Com drogas nas mochilas/Curtindo uma liberdade artificial/A vida e seu mistério/A força do desejo/Sem maquiagem, a liberdade está no coração (CATEDRAL, *Uma canção de amor pra você*).

canción hecha para la persona amada. El amor libidinal, fuente de los deseos físicos, no participa en los sentidos producidos por una letra evangélica o, cuando participa, necesita atenuarse hasta convertirse en el amor sublime destinado por las fuerzas metafísicas responsables del buen funcionamiento del mundo y, por tanto, del amor entre las personas destinadas a este amor. La construcción sintagmática de *Una canción de amor para ti* juega con preconstrucciones de otras formaciones discursivas para crear un juego en el que hay una cierta ambigüedad del sentido de amor para el otro, porque el enunciatario puede efectivamente no ser cualquier persona, sino la entidad llamada Dios o incluso una de sus representaciones, Cristo.

Por lo que podemos observar inicialmente en el título, *amor para ti* no está referido a Dios, está destinado al otro en su sentido más amplio y, en consecuencia, hace otra delimitación de este posible sentido del amor para el otro, es decir, el amor fraterno. Según esta perspectiva, tenemos entonces dos posibles enunciados que, en cierta medida, podrían incluso complementarse, ya que, según una de las mejores interpretaciones del evangelismo, el amor al prójimo es una de las formas de comprobar el amor a Dios. Sin embargo, la posibilidad de existencia de enunciados complementarios no es suficiente para recortar o incluso delimitar los sentidos producidos dentro de la composición aquí analizada. Por lo tanto, es realmente necesario que observemos la formulación intradiscursiva y su relación con el eje interdiscursivo para que podamos observar y comprender el funcionamiento de los efectos de sentido según los cuales la música adquiere significado.

Cuando nos encontramos con el siguiente sintagma argumentativo del amor *Todo lo que vivimos no es nada sin amor* que promueve la regimentación de *Con tanta indiferencia/ En un mundo de contrastes/ La guerra y el hambre van de la mano del dolor/La vida y su sentido/La fuerza de la verdad*, entendemos como una preconstrucción a la formulación que subyace a *Todo lo que vivimos no es nada sin amor*, es decir, todo es amor. Una forma de subestimar que se lleva dentro algo que podemos abordar como un cliché. Este fenómeno lo explican Perelman y Olbrechts-Tyteca como: "En efecto, el cliché es a la vez fondo y forma. Es un objeto de acuerdo que se expresa regularmente de una manera determinada, una expresión estereotipada que se repite" (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 187). La repetición tiene, entre otros propósitos, la búsqueda por masificar un conocimiento o una necesidad que, a su vez, es una organización discursiva de un determinado poder regulador.

La repetición en forma de cliché parece componer el fondo del discurso político y del discurso religioso para que el público de modo general lo entienda; la repetición es también

estructura para que todos converjan a los mismos fines y propósitos, tanto en un ámbito, como en otro, dado que uno rige desde las relaciones en un mundo físico y observable y el otro según las relaciones en un mundo metafísico y sólo descrito. La belleza del enunciado *Todo lo que vivimos no es nada sin amor* revive la formación discursiva evangélica según la cual el precepto del amor cristiano entre las criaturas es fundamental para la construcción del sentido del comportamiento y, sobre todo, para la propia necesidad existencial del ser humano.

Las condiciones de producción de la canción analizada son evidentemente diferentes si se compara con los primeros escritos evangélicos o con sus comentarios más antiguos, pero el efecto de sentido encapsulado en el amor parece ignorar el tiempo y el espacio para seguir siendo inexorablemente el mismo. Amor que va más allá de los contrastes últimos de las diferencias existentes en sociedades profundamente desiguales para ponerse como solución providencial (de nada, porque es de todo). Aunque esto sea cierto, no borra el hecho de que el amor por sí solo no es un transformador social. Aparentemente el mantener un estado de inocencia conforma el cuerpo discursivo del evangelismo cuya matriz es un amor universal que surge de un amor supraterrrenal. Sin embargo, las condiciones de producción de este discurso son diferentes de las condiciones de existencia del propio individuo, que está necesariamente sometido a la sociedad, una estructura compleja que está organizada por oposiciones y contrastes desde su inicio.

Otro anclaje interdiscursivo, entre el discurso religioso y el discurso romántico, presente en la letra de la canción, se refiere a retomar un viejo argumento, que sigue siendo muy fuerte hoy en día, que afirma que las noticias son uno de los males del mundo, sin que se difunda ninguna información "feliz" o capaz de aportar felicidad. La desinformación juega, entonces, una de las figuras de la canción cuando el yo lírico dice: así que *no me digas que el mundo va mal/Hoy no quiero ni leer el periódico/Sólo quiero escribir una canción de amor para ti*. En otras palabras, pedir que se aleje el mal a través de un simple y cotidiano acto de no leer el periódico, parecería algo extraño si no fuera por el fundamento discursivo religioso envuelto en un aura ingenua de romanticismo simple. Cuando se realiza el rescate de una preconstrucción en el interdiscurso se hace a través de la relación entre las marcas intradiscursivas *el mundo va mal y leer el periódico*, parece haber una confrontación de las condiciones internas de emergencia de la canción con las condiciones externas, inevitablemente siempre arrojando luz sobre las primeras.

Ignorar que *el mundo va mal* puede ser también una de las formas en que el discurso religioso se instala de forma irremediable como observación de un mundo superior. Según el

discurso religioso cristiano, se vive en un mundo en el que hay sufrimiento para llegar a otro en el que no habrá más sufrimiento. Para entender mejor este funcionamiento del discurso religioso, Dias afirma:

El plano temporal está formado por cosas pequeñas, minúsculas. En ella, lo individual coexiste con lo circunstancial, donde se encuentran las contradicciones. En este plano, en la vida cotidiana, se enfrentan todos los problemas y dificultades. En la "realidad terrenal" están las estructuras económicas, políticas y sociales; están las perturbaciones derivadas de las tensiones que se producen entre estas estructuras. También en el plano temporal está el Estado. Allí se encuentran los desafíos y obstáculos de la "acción evangelizadora" (DIAS, 1987, p. 46, comillas del autor)⁹.

La misma mirada oblicua se dirige a las cosas cotidianas en un perfil muy bajo, como podemos ver al examinar el pasaje: *Hay jóvenes en las esquinas/Con drogas en la mochila/Viviendo una libertad artificial/*. La libertad que aquí se entiende como artificial, según el interdiscurso presente en la canción, se refiere al uso de las llamadas drogas ilícitas. Ahora bien, significa que hay una libertad que no es artificial y, por tanto, es una libertad real. Probablemente la descripción de esta libertad, que pertenece al plano espiritual, reside en la construcción subjetiva: la libertad está en el corazón. En esta dirección, la atribución de lo superficial a un concepto absolutamente abstracto se remonta a la argumentación de Platón sobre la teoría de las formas, de modo que el discurso religioso se apropia de ella de forma argumentativa para decir lo que es superficial y lo que es profundo, lo que es abstracto y lo que es concreto, lo que es y lo que no es. Frente a la opacidad de la construcción argumentativa verificada en *Una canción de amor para ti*, se puede comprobar que, en buena medida, el discurso religioso se apropia de esta posibilidad para crear sentidos con cierta adhesión social. ¿Son diferentes los mecanismos discursivos empleados en la canción *El Tiempo*?

3. 2. El Tiempo

La composición musical *El Tiempo* pertenece a la banda Oficina G3 que se funda en el año de 1987, según información de Wikipedia, se clasifica como metal cristiano, rock cristiano, siendo contemporánea con el surgimiento de Catedral. La temática que permea sus canciones

⁹ Traducción libre de: O plano temporal é formado pelas coisas pequenas, minúsculas. Nele, o indivíduo convive com o circunstancial, onde se situam as contradições. Neste plano, no cotidiano, todos os problemas e dificuldades são enfrentados. Na "realidade terrestre" estão as estruturas econômicas, políticas e sociais; estão as perturbações provenientes das tensões que ocorrem entre essas estruturas. Também no plano temporal se situa o Estado. Os desafios e os obstáculos à "ação evangelizadora" aí se encontram. (DIAS, 1987, p. 46, aspas do autor).

se diversifica, al igual que el grupo Catedral, por lo que sus letras conllevan un tipo de construcción discursiva muchas veces ambigua, ya que pueden ser interpretadas fuera del ámbito eclesiástico, es decir, los sentidos construidos en las canciones están atravesados por formaciones discursivas relativamente distintas. La canción "*El Tiempo*", según la descripción del dominio virtual Wikipedia, es una de las composiciones de mayor popularidad del grupo. Siendo esta una de las razones para su selección. A continuación, la letra de la canción *El Tiempo* sin las repeticiones de versos presentes en su ejecución vocalizada.

El viento toca mi cara/Recordándome que el tiempo se va con él/Llevando en sus alas mis días/Esta vida que pasa/Mis certezas, mis conceptos/Mis virtudes, mis defectos/Nada puede detenerlos/El tiempo se va/Pero algo siempre me mantendrá/Tu amor, que un día encontré/Mis sueños, el viento no puede llevarse/ La esperanza, la encontré en tus ojos/Mis sueños, la arena no los enterrará/Porque la vida vino a mí cuando te encontré/En tus brazos, el tiempo no importa/Sólo hay el momento para soñar/Y el miedo que siempre está en la puerta/Cuando estoy contigo/Él no puede entrar (OFICINA G3, *O Tempo*)¹⁰.

La canción anterior toma el concepto abstracto de tiempo como una figurativización de algo que no permanece igual al margen de sus condiciones de existencia. La progresión argumentativa que supone el uso del viento como tema inicial de la letra gana otra vinculación cuando se trata del ítem lexical *tiempo* que, además de una rima con viento cuya sonoridad es algo común, tiene en su principio semántico algo de viento, porque hay una especie de conmutabilidad entre ambos ítems lexicales, ya que el viento, como el tiempo, está inevitablemente en constante movimiento. El tiempo y el viento están dispuestos de tal manera que sus propiedades semánticas les permiten recorrer el camino temático del tiempo como algo efímero.

Ahora bien, como la formación discursiva religiosa no podía dejar de manifestarse como guía argumentativa de una lírica emergente en el ámbito eclesiástico, llegamos, desde el eje de la construcción lingüística, al eje del formato interdiscursivo y nos encontramos con el siguiente pasaje: *esta vida que pasa*, que, a su vez, se articula al verso *Mis certezas, mis conceptos/Mis virtudes, mis defectos/Nada puede detenerlo*. Al señalar la vida como pasajera, el yo lírico presenta su filiación a la concepción de la vida como trascendente al momento presente. En el

¹⁰ Traducción libre de: O vento toca o meu rosto/Me lembrando que o tempo vai com ele/Levando em suas asas os meus dias/Desta vida passageira/Minhas certezas, meus conceitos/Minhas virtudes, meus defeitos/Nada pode detê-lo/O tempo se vai/Mas algo sempre eu guardarei/O teu amor, que um dia eu encontrei/Os meus sonhos, o vento não pode levar/A esperança, encontrei no teu olhar/Os meus sonhos, a areia não vai enterrar/Porque a vida recebi ao te encontrar/Nos teus braços não importa o tempo/Só existe o momento de sonhar/E o medo que está sempre à porta/Quando estou com você/Ele não pode entrar (OFICINA G3, *O Tempo*).

interdiscurso percibimos el fundamento de la vida pasajera también como una vida de pruebas, dificultades y sufrimientos, un paso a una vida perenne de paz, felicidad y armonía.

La vida pasajera siempre se había utilizado como base de una argumentación forjada en el discurso religioso según la cual la vida actual no es más que un momento antes de la vida eterna, y es en esta vida donde el creyente debe volcar sus energías. La encapsulación interdiscursiva de la vida pasajera en la letra de la canción *El Tiempo* retoma y refuerza lo que siempre había sido deseado por el discurso religioso, es decir, trazar el objetivo de esta vida como la vida futura, lo que en sí mismo asigna una disfunción argumentativa casi nunca percibida y cuando se percibe se lanza al existencialismo banal. En el hilo del discurso, el paso de la vida es como el paso del tiempo, indeleble. Dentro del discurso religioso, San Agustín inició varias reflexiones sobre el tiempo y en una de ellas manifiesta:

Dios mío, haz que los hombres perciban, que conozcan en un ejemplo de poca importancia lo que tienen en común las cosas grandes y las pequeñas. Esto es cierto, y nunca diría que el giro que da esta pequeña rueda de madera constituye el día; pero tampoco podría el filósofo, cuya opinión transcribo, afirmar que el giro de la rueda no es el tiempo (AGOSTINHO, 2012, p. 349)¹¹.

El modo en que el pensador platónico lleva el tiempo a sus reflexiones afirma su filiación al discurso de las relaciones entre los objetos del mundo para que conozcamos lo que son; en otros términos, su método de comprensión del mundo no es otro que el de la dialéctica. Desde este punto de vista interdiscursivo, tenemos condiciones para reconocer que la fuerza de las palabras gira en torno a la exterioridad de otros enunciados que sepultan sus efectos a lo largo de los desplazamientos realizados por la operación de una determinada formación discursiva, como es el caso de la religiosa. Orlandi, sobre la operación del discurso, afirma que "Necesariamente está determinado por su exterioridad, todo discurso remite a otro discurso, presente en el por su necesaria ausencia" (ORLANDI, 2012, p. 30).

El mecanismo argumentativo de la dialéctica no parece ser explícito cuando lo examinamos en el intradiscurso de la canción *El Tiempo*, pero, si tomamos como punto final la observación de una ambigüedad constitutiva del decir, encontramos un tipo de dialéctica sutil cuyo efecto es la aproximación de otras formaciones discursivas además de la religiosa. En los

¹¹ Traducción libre de: Meu Deus, concede aos homens que percebam, que conheçam em um exemplo de pequena importância o que as coisas grandes e pequenas têm de comum. Isso é verdade, e eu jamais diria que a volta realizada por essa pequena roda de madeira constitui o dia; mas o filósofo, cuja opinião transcrevo, também não poderia pretender que a volta da roda não é tempo. (AGOSTINHO, 2012, p. 349).

siguientes fragmentos *El tiempo se va/Pero algo siempre me mantendrá/Tu amor, que un día encontré*; es posible ver que su amor permanece con el paso del tiempo, sin embargo, el mismo referente sintáctico puede apuntar a alguien, a un amor entre personas, y/o al amor por una entidad metafísica, Dios. El mismo fenómeno se identificó en la letra de *Una canción para ti*, que juega con preconstrucciones de otras formaciones discursivas, porque tanto una letra como la otra se construyen según la perspectiva cristiana de la formación discursiva religiosa cuya operacionalidad dialéctica apunta fundamentalmente al mundo superior o al ser todopoderoso.

La efectividad de la figura construida en la relación entre el tiempo y el viento cuyo efecto estructura la dialéctica que hemos visto, da paso al encadenamiento de la relación entre el tiempo y el viento cuyo efecto estructura la dialéctica que hemos visto y que, a su vez, abre los márgenes para la llamada licencia creativa cuyo argumento no puede ser refutado, ni tocado, pues es el *nonsense*. En palabras de Orlandi: "La 'falta de sentido' es donde apunta el lugar de la ruptura" (ORLANDI, 1990, p. 83). *Mis certezas, mis conceptos / Mis virtudes, mis defectos / Nada puede detenerlos* son versos que conciernen al tiempo y, por tanto, también al viento y, por eso mismo, acaban desliziéndose hacia el *nonsense*.

La falta de sentido constitutiva es, en muchos casos, uno de los componentes de la licencia poética que estructura una creatividad textual, pero en la lírica, el tiempo parece ser un componente discursivo del propio discurso religioso que, si se observa con atención, además de demostrar problemas argumentales fundamentales, lleva en sí mismo el *nonsense* que exige del sujeto religioso la fe preconstruida. Se trata de un operador poderoso de sujeción al discurso religioso, de modo que supera todos los límites de la lógica existencial de los hechos y establece una lógica cuya representación es inobservable. No hay herramientas argumentativas posibles para encontrar en la fe algún tipo de apoyo, ya que sin este tipo de operador el discurso religioso estaría aún más cerca del discurso político.

Dado que el discurso religioso imprime en su formación discursiva la fe como preconstrucción total, no puede fijarse sólo en los hechos o en los misterios que exigen su empleo, por lo que la textualidad de la música fluye, tras el *nonsense*, en el amor. Por eso, en los versos, *Pero algo siempre me mantendrá/Tu amor, que un día encontré* hay la vaporización del tiempo que va a la concretización del amor, porque es duradero, perpetuo. El vínculo creado entre el tiempo y el viento para solidificar la fuerza de la vida que aporta a la letra de la canción uno de los componentes más poderosos de este vínculo, es decir, el amor capaz de enfrentarse a todo para hacerse presente incluso ante una inestabilidad de la vida misma, que no es más que un átomo de transitividad. A partir de esto, se puede comprobar lo que Perelman y Olbrechts-

Tyteca afirman sobre "La contratación de estos vínculos inmateriales, de estas armonías y solidaridades invisibles, caracteriza una concepción poética o religiosa, en una palabra, romántica, del universo" (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 378).

El romanticismo parece ser uno de los rasgos que caracterizan la virtualización de las relaciones y, sobre todo, la valoración de la propia vida. La idealización como lema de la extraordinaria potencia que encierra un amor trascendental repercute en la (re)producción del efecto de un sujeto agobiado. En los pasajes *Mis sueños, el viento no puede llevarse/ La esperanza, la encontré en tus ojos/ Mis sueños, la arena no los enterrará/ Porque la vida vino a mí cuando te encontré* hay tanto la recepción de la vida, como un regalo divino, como el enfrentamiento al ineludible paso y deterioro de la vida. El compromiso con los sueños parece venir del don de ganar la vida, pues hay un encuentro que proporciona la esperanza necesaria para soñar. En el hilo del discurso religioso, la vida pasajera no impide que el sujeto con necesidad de sueños obtenga la esperanza de cumplir sus deseos, porque después de encontrar la verdad de la vida misma puede vivirla sin miedo. La vida caracterizada como presente configura los sueños como silencios necesarios de las condiciones pasajeras en una sociedad profundamente desigual.

3. 3. Resucítame

La letra de la canción que se analiza a continuación pertenece a la cantante de góspel Aline Barros. Según Wikipedia, la cantante solista comenzó su carrera en 1992 ganando protagonismo por actuar en varios programas de televisión y recibir nominaciones a varios premios musicales nacionales e internacionales. A diferencia de Catedral y Oficina G3 que son grupos, Aline Barros es la vocalista de sus propias composiciones musicales. Además, a diferencia de las dos bandas que tienen en sus letras una construcción discursiva dirigida a un público amplio, hay, en este caso, una mayor densidad religiosa, por lo que siempre se retoman pasajes bíblicos y pasajes inscritos en la materialidad textual de las canciones, por ejemplo, en *Resucítame*. La composición, que se encuentra a continuación sin las repeticiones de versos presentes en su ejecución vocalizada, es una de las más conocidas de Aline Barros, como se puede verificar en la herramienta de búsqueda de Google, razón por la cual fue seleccionada para la elaboración de este análisis.

Maestro, necesito un milagro/Transformar mi vida, mi estado/Hace tiempo que no veo la luz del día/Tratan de enterrar mi alegría/Tratan de ver mis sueños cancelados/Lázaro escuchó tu voz/Cuando esa piedra fue removida/Después de cuatro días revivió/Maestro, No hay otro que pueda hacer/Que sólo Tu nombre tenga todo el poder/ Necesito tanto un milagro/Quita mi piedra/Llámame por mi nombre/Cambia

mi historia/Resucita mis sueños/Transforma mi vida/Haz un milagro/Tócame en esta hora/Llámame/Resucita/Tú eres la vida misma/Tú eres el Hijo de Dios/Que me levanta para vencer/Señor de todo lo que hay en mí/Ya oigo Tu voz/Llamándome a vivir/Una historia de poder (ALINE BARROS, *Ressuscita-me*)¹².

La composición textual de la canción apela a la figurativización de un caso conocido del texto bíblico, la resurrección de Lázaro, para aportar una estética de mayor impacto a la audiencia, al tiempo que difunde el discurso religioso actualizando una narración evangelizadora. *Resucítame*, más allá del nombre de la canción, es una guía de lectura a partir de la cual podemos percibir muchas relaciones de sentido construidas dentro de la letra. De este modo, podemos percibir el funcionamiento enunciativo según el cual la letra se convierte en una especie de paráfrasis del evangelio de Juan en el que se describe el caso de Lázaro de Betania resucitado cuatro días después de su muerte. Así, se puede entender la proposición de Pêcheux y Fuchs: "La producción de sentido es estrictamente inseparable de la relación de paráfrasis entre secuencias, de modo que la familia parafrástica de estas secuencias constituye lo que podría llamarse la "matriz del sentido"(PÊCHEUX; FUCHS, 2010, p. 166-167, comillas de los autores).

El vínculo entre el eje de la formulación y el eje de la posibilidad (es decir, el intradiscurso y el interdiscurso) recuerda en el texto anterior, el evangelio de Juan, siendo este uno de los principales organizadores de sentidos en la letra de la canción. Sin embargo, las condiciones de producción de un texto son efectivamente distintas de las condiciones de producción del otro. La textualidad de la letra acaba actualizando lo que constituye su propio marco de sentidos y (re)produce ciertas condiciones enunciativas para validar la petición de resurrección. *Resucítame* es también, más allá de la figura creada a partir del texto bíblico, una petición que su yo lírico hace a quien a menudo llama *Maestro, hijo de Dios, señor de todo en mí*. La petición dirigida a Cristo es una de las formas a través de las cuales se establece la narratividad de la letra y, al mismo tiempo, el vínculo entre enunciador y enunciatario, que es fundamentalmente un trabajo intertextual/interdiscursivo de retoma de sentidos.

¹² Traducción libre de: Mestre, eu preciso de um milagre/Transforma minha vida, meu estado/Faz tempo que eu não vejo a luz do dia/Estão tentando sepultar minha alegria/Tentando ver meus sonhos cancelados/Lázaro ouviu a Sua voz/Quando aquela pedra removeu/Depois de quatro dias ele reviveu/Mestre, não há outro que possa fazer/Aquilo que só o Teu nome tem todo poder/Eu preciso tanto de um milagre/Remove a minha pedra/Me chama pelo nome/Muda a minha história/Ressuscita os meus sonhos/Transforma a minha vida/Me faz um milagre/Me toca nessa hora/Me chama para fora/Ressuscita-me/Tu És a própria vida/A força que há em mim/Tu És o Filho de Deus/Que me ergue pra vencer/Senhor de tudo em mim/Já ouço a Tua voz/Me chamando pra viver/Uma história de poder (ALINE BARROS, *Ressuscita-me*).

Pues bien, si la relación parafrástica en este caso se refiere a la intertextualidad existente entre un texto bíblico y la canción en cuestión, es fundamental, entonces, que analicemos el funcionamiento de esta matriz estructural de paráfrasis y examinaremos sus posibles efectos de sentido. Quizás lo que más llama la atención en la letra de *Resucítame* es su posible fuerza de adhesión por parte del público, ya que hay en su proceso de enunciación una profunda relación entre el enunciador lírico y el enunciatario, de manera que éste parece colocarse constantemente en el lugar de responsable de la enunciación.

Para que este recurso sea utilizado, se recurre a la anticipación como fuente a partir de la cual se establece la conexión del lugar del enunciado con el del enunciador. En otros términos, es la "anticipación del receptor, en la que se basa la estrategia del discurso" (PÊCHEUX, 2010, p. 83). Precisamente, en consonancia con esta perspectiva pecheutiana, Orlandi afirma: "A través de la anticipación, el locutor experimenta el lugar de su oyente desde su propio lugar: es la forma en que el locutor representa las representaciones de ser interlocutor y viceversa" (ORLANDI, 2011, p. 126). Este recurso se percibe, sobre todo, en lo que respecta a la petición de resurrección en la canción que pone en conjunción los lugares del yo y del tú, pudiendo este último asumir el espacio del primero. *Quita mi piedra / Llámame por mi nombre / Cambia mi historia / Resucita mis sueños* son versos, entre otros, que permiten una organización discursiva según la cual cada oyente de la canción toma para sí tanto la petición de resurrección como las peticiones de ser llamado por su nombre, de que le cambien la historia, etc.

De hecho, se puede decir que todas las letras, o al menos una gran parte de ellas, se refieren a la petición de un milagro que a veces se alude a la transformación de la vida, en ocasiones a la resurrección, pero, sea cual sea, siempre se convierte en peticiones al Maestro (*Transforma mi vida/Haz un milagro/Tócame en esta hora/Llámame/Resucítame*) Al trazar la relación de orientación de la lectura del título con la estructura textual de la canción, observamos que, tras una primera parte en la que se alude al pasaje bíblico de la resurrección de Lázaro de Betania, todos los versos y sus repeticiones son peticiones. Como hemos observado, existe la anticipación de la recepción de la composición musical que permite al enunciatario ponerse en el lugar del enunciador, haciéndole responsable de pedir. Así, aumenta la adhesión de los sujetos, sobre todo si están afiliados a la misma formación discursiva.

Así, dentro de la formación discursiva religiosa, la figura principal de la letra cobra sentido en la vida cotidiana a través de la metáfora. La canción *Resucítame* metaforiza lo que es una renovación de la vida, una renovación de las creencias, una renovación de los sueños.

La resurrección de Lázaro, además de evangelizar como contemplación de los poderes extraordinarios del Maestro, subvenciona la creación metafórica de una nueva vida, una vida transformada por el milagro de hacer revivir lo que ya no tenía vigor. *Quita mi piedra/Llámame por mi nombre/Cambia mi historia* son pasajes, entre otros, que ratifican que "no es sólo la naturaleza de las palabras utilizadas, sino también y sobre todo las construcciones en las que estas palabras se combinan" (PÊCHEUX, 2011, p. 73).

La resurrección como metáfora marca los sentidos de la letra, sin embargo, hay en su estructura compositiva un enemigo responsable de un mal, en este caso, el entierro de la alegría y los sueños, como se puede ver en los siguientes fragmentos: *Tratan de enterrar mi alegría/Tratan de ver mis sueños cancelados*. En estos fragmentos intradiscursivos, el interdiscurso retoma el funcionamiento del discurso religioso según el cual siempre hay enemigos a los que enfrentarse. La formación discursiva religiosa parece existir en el tiempo oponiéndose a un tipo de formación no religiosa. Los enfrentamientos fueron violentos y el discurso emprendido en nombre de Dios sirvió históricamente para justificar una innumerable serie de crímenes, algunos de los cuales están retratados en los registros de la historia, otros olvidados por ella. La misma formación discursiva que lleva en su interior afirmaciones sobre un amor infinito lleva también un tipo de solipsismo marginal. Como afirma Lenoir, "los crímenes y masacres perpetrados en nombre de Dios son innumerables. ¿Cómo se explica esta violencia? A pesar de sus mensajes de amor, misericordia y fraternidad, todas las religiones tienen, en efecto, las manos manchadas de sangre (LENOIR, 2013, p. 169).

La historicidad siempre deja sus huellas en la constitución de los discursos. No sería diferente en el discurso religioso, sobre todo porque ha reunido a partir de diversas condiciones de producción características relativamente cercanas al discurso político, que siempre mantiene un adversario como oponente a vencer. Los versos que aparentemente no quieren significar más que un conflicto interno, se refieren al tipo de condición de confrontación existente en la matriz de producción de sentidos del discurso religioso. *Tratan de enterrar mi alegría* y *Tratan de ver mis sueños cancelados* condicionan la lucha espiritual (una resurrección por mérito) a la lucha empírica contra las adversidades causadas por los malvados; refuerzan la necesidad de oponer fuerzas; actualizan la estética del conflicto. Todo ello con la belleza y el vigor de una de las canciones más famosas del góspel nacional.

PALABRAS FINALES

Las condiciones de producción de las letras, por ser relativamente concernientes a las mismas circunstancias históricas, hacen aflorar algo de lo que componen cada una de ellas tocando el núcleo de sus formaciones discursivas. Si tomamos las letras, sin compostura musical, como posibilidades de ejecución sonora con arreglos instrumentales en eventos que tienen al público como interlocutor, nos referimos a una especie de ritual. En este sentido, Foucault dice: "Los discursos religiosos, judiciales, terapéuticos y, en parte también, políticos, no pueden disociarse de esta práctica de un ritual que determina para los sujetos que hablan, al mismo tiempo, propiedades singulares y roles preestablecidos". (FOUCAULT, 2009, p. 39).

La mayoría de las bandas góspel surgen en las iglesias y suelen formar parte del ritual litúrgico que tiene lugar en ellas. El espectáculo que estos grupos realizan lleva las marcas propias del ritual que generó su nacimiento. Los cantantes pasan a ser concebidos como voces de evangelización encargadas de avivar los significados contenidos en los textos canónicos, en los servicios/misas, en la vida religiosa. La elaboración de las letras para animar las canciones pasa por el tamiz del discurso religioso con su propia visión del mundo, como podemos ver en las letras de *Una canción de amor para ti*, *El Tiempo* y en *Resucítame*. Sin embargo, observamos una especie de adaptación del discurso religioso a las condiciones de producción relacionadas con el tiempo actual cuyas formaciones discursivas no tienen el mismo supuesto "hermetismo" del pasado.

Es desde esta perspectiva que el discurso religioso trae para sí sentidos de otros campos, movilizándolos para asegurar una mayor visibilidad y, por lo tanto, la posibilidad de ganar adeptos. Al proyectar sus canciones más allá de las iglesias, el discurso religioso se desliza hacia el discurso del éxito mediático (SOARES, 2016), porque este es, entre otros, el discurso de la visibilidad, el discurso de la fama, el discurso de los seguidores. En otros términos, "La sociedad del espectáculo fue capilarizada por el discurso mediático del éxito, legando un entretenimiento dependiente de personalidades descritas por los propios medios de difusión de la información y el entretenimiento como la encarnación del éxito" (SOARES, 2020b, p. 63). Así, ¿cómo sobreviviría el discurso religioso a través de las canciones góspel si no fuera desde su reconfiguración y adecuación a las condiciones actuales de existencia?

La espectacularización del discurso religioso atenúa el impacto de la industria cultural de los bienes de consumo en nuestra sociedad profundamente marcada por las desigualdades que cooptan los discursos políticos y mediáticos. Las letras de las canciones aquí analizadas se inscriben en un universo mediático en el que cobraron o siguen cobrando protagonismo. Las propias condiciones de producción y surgimiento de las canciones que se materializan en las

letras de *Una canción de amor para ti*, *El Tiempo* y *Resucítame* esculpen en sus efectos de sentidos la interrelación entre lo religioso y lo "mundano", entre los planos espiritual y temporal. El juego entre lo exterior y lo interior pertenece eminentemente a la constitución del discurso, sin embargo, éste en el discurso religioso siempre se ha configurado de manera que sea una expulsión de los valores menos sublimes (lo exterior) encaminada a una vida humilde cuyo objetivo es/era la eternidad en el paraíso (lo interior).

Aliado a los elementos de la vida cotidiana, el discurso religioso gana cada vez más un nuevo impulso. Al describir e interpretar el funcionamiento de la discursividad en las canciones de los evangelios, comprobamos que la composición de elementos de la vida común parece ser también estructurante del interdiscurso presente en las letras cuya finalidad puede ser la mayor adhesión del público no religioso. La búsqueda parece no tener fin, pero los recursos para continuarla dicen más de cómo se espera poder emprender el viaje que de cómo terminarlo. En otros términos, la música góspel actualiza, aparentemente a pequeña escala, una "guerra" por otros medios, una lucha interminable, un enfrentamiento por amor. Ahora bien, es todo y cualquier tipo de producción dentro de lo que ya dijo Nietzsche (2012, p. 23): "La vida sin música sería un error".

REFERENCIAS

AGOSTINHO, **Confissões**. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ALINE BARROS. **Ressuscita-me**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cx5LrxkHlew>. Acesso em: 21 ago. 2020.

ALINE BARROS. **Wikipedia**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Aline_Barros. Acesso em: 21 ago. 2020.

BANDEIRA, O. **Música gospel no Brasil**: reflexões em torno da bibliografia sobre o tema. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, vol. 37, n. 2, 2017, p. 200-228.

CATEDRAL, **Uma canção de amor pra você**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w5JeJlaB4hI>. Acesso em: 21 ago. 2020.

CATEDRAL (BANDA). **Wikipedia**, 2012. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_\(banda\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_(banda)). Acesso em: 25 ago. 2020.

DIAS, R. De Deus ao se povo... In. Orlandi Eni (org.). **Palavra, fé, poder**. Campinas, SP: Pontes, 1987, p. 43-51.

DIAS, M. T. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

LENOIR, F. **DEUS**: sua história na epopeia humana. Trad. Véra Lúcia dos Reis. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.

OFICINA G3, **O Tempo**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jxfKNh2-kKM>. Acesso em: 21 ago. 2020.

OFICINA G3, **Wikipedia**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Oficina_G3. Acesso em: 25 ago. 2020.

ORLANDI, E. Palavra de amor. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, vol. 19, p.75-95, jul./dez, 1990.

ORLANDI, E. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, E. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. 6 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

ORLANDI, E. **Interpretação, autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 6 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010, p. 159-249.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bethania S. Mariani *et al.* 4 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 75-116.

PÊCHEUX, M. Língua, linguagens, discurso. In: PIOVEZANI, C.; SARGENTINI, V. (Org.). **Legados de Michel Pêcheux**: inéditos em análise do discurso. Trad. Carlos Piovezani e Vanice Sargentini. São Paulo: Contexto, 2011, p. 63-75.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da argumentação** - a nova retórica. Trad. Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SOARES, T. B. Discurso do Sucesso: sentidos e sujeitos de sucesso no Brasil Contemporâneo. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 45, n. 3, 2016, p. 1082-1091.

SOARES, T. B. **Vozes do sucesso: uma análise dos discursos sobre os vícios e virtudes da voz na mídia brasileira contemporânea.** Tese (doutorado em Linguística) - Universidade Federal de São Carlos, SP: 2018.

SOARES, T. B. 1969, o ano que não terminou: o acontecimento da análise do discurso. *In:* BUTTURI, A. J., BRAGA, S.; SOARES, T. B. (Orgs.). **No campo discursivo:** teoria e análise. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020a.

SOARES, T. B. **Composição discursiva do sucesso:** efeitos materiais no uso da língua. Palmas, TO: EDUFT, 2020b.

Submetido: 12/11/2022

Aceito: 09/10/2023