

Entre o sagrado e o profano no bolero *Solamente una vez*: ressonâncias dialógicas

Luciano Mendes Saraiva¹
Wilder Kleber Fernandes de Santana²
Pedro Farias Francelino³

RESUMO:

O bolero, enquanto gênero discursivo, possibilita releituras com referências múltiplas, isso porque, ao ouvi-lo, muitos apreciadores identificam-se com ele e relacionam as narrativas com suas próprias histórias e experiências. Além disso, defendemos que a música serve como base para diversas situações e representações simbólicas, de modo especial, em contexto religioso, quando a canção atua na transmissão de mensagens de amor e fé, sensibilizando o ouvinte/participante por meio das emoções. Sendo assim, o objetivo desse artigo consiste em analisar, dialogicamente, o bolero *Solamente una vez*, destacando-se os elementos de religiosidade que constituem a canção. O *specificum* de nossa investigação se fundamenta na perspectiva do pensamento de Bakhtin e o Círculo (ou da Análise Dialógica do Discurso, doravante ADD), que se pauta nos pressupostos linguístico-discursivos de Bakhtin (2006), Volóchinov (2018) e Medviédev (2019). Do ponto de vista metodológico, a presente pesquisa se caracteriza como um estudo qualitativo de base interpretativista e caráter descritivo/explanatório (DENZIN; LINCOLN, 2006), apresentando como *corpus* de análise o bolero *Solamente una vez*. Os resultados de nossa pesquisa apontaram para o fato de que, das interpretações que orbitam entre o amor carnal humano e o domínio religioso, a canção referida é construída sob a égide de dois domínios: entre o sagrado e o profano.

PALAVRAS-CHAVE:

Dialogismo;
Gênero;
Discurso religioso;
Bolero;
Solamente una vez.

¹ Professor Adjunto II do Centro de Educação, Letras e Artes (CELA), da Universidade Federal do Acre (UFAC). Docente do curso de Licenciatura em Letras Espanhol. Doutor em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

² Palestrante e Professor no Ensino Superior. Doutor em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba (Proling- UFPB). Mestre em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba (Proling- UFPB).

³ Doutor em Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre em Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

1 Introdução

Estudar, cientificamente, a linguagem, tem se configurado como um ofício magno para diversos pesquisadores brasileiros que procuram demonstrar as especificidades deste campo epistemológico (MARTELOTTA *et al.*, 2010; SARAIVA, 2021; SANTANA; FRANCELINO; VALENTIN, 2022) e suas relações com demais artes/esferas/domínios.

O *specificum* de nossa investigação se fundamenta na perspectiva do pensamento de Bakhtin e o Círculo (ou da Análise Dialógica do Discurso, doravante ADD), um lugar epistemológico de complexas formulações sobre discurso, ideologia, história e sujeito. Esse campo teórico-metodológico nos impulsiona a trabalhar com a linguagem não apenas sob o prisma de elementos morfossintáticos, mas, sobretudo, sob o princípio da exterioridade constitutiva dos enunciados. Sendo assim, ancorados nos pressupostos linguístico-discursivos de Bakhtin (2006), Volóchinov (2018) e Medviédov (2019), compreendemos que os sentidos são plurais, e os enunciados são materializados sócio-historicamente.

Com relação aos fenômenos discursivos constitutivos de nosso estudo, que são a canção e a religião, estes sempre foram uma constante ao longo da história das civilizações, especificamente por meio do canto, configurando-se como elementos imprescindíveis à vivência social, fossem em rituais pagãos, em coros católicos ou protestantes, em manifestações de matriz africana ou ainda em qualquer outra esfera que represente simbologia religiosa (LORENZETTI, 2014). Nesse sentido, defendemos que a constituição musical serve como base para diversas situações e representações simbólicas (BOURDIEU, 1979), de modo especial, em contexto religioso, quando a canção atua na transmissão de mensagens de amor e fé, sensibilizando o ouvinte/participante por meio das emoções. Todavia, quando pensamos em um gênero discursivo como o bolero, apresentado ao mundo como uma canção *romântica* (ROMÁN, 2015; PEREIRA, 2016), seria pouco provável pensar sua narrativa em termos de religiosidade.

Porém, é nesse ponto que se perfaz a problemática de nossa pesquisa: ao atentarmos para os enunciados presentes em algumas canções, como é o caso do bolero *Solamente una vez*, observamos como este gênero possibilita releituras e reacentos, com referências diversas, isso porque, ao ouvi-lo, muitos apreciadores identificam-se com ele e relacionam as narrativas com suas próprias histórias e experiências. Nesse sentido, apesar do aspecto amoroso, diversos outros pontos de vista tornam o bolero universal e, independentemente do tempo ou lugar, sempre haverá uma tensão ao tratar dos amores e dissabores (PEREIRA, 2016).

Sendo assim, o objetivo desse artigo consiste em analisar, dialogicamente, o bolero *Solamente una vez*, destacando-se os elementos de religiosidade que constituem a canção. A esfera discursiva religiosa é, por essência, caracterizada por uma miríade de fios dialógicos (VOLÓCHINOV, 2018), os quais se revestem por uma rede de posicionamentos axiológicos de sujeitos responsivos ativos. Na agenda de Santana (2020), esses sujeitos, sustentados por uma ancoragem dialógico-dialética, são afiliados a contextos e práticas sociais específicas de comunicação social, tais como a expressão de tradições individuais e coletivas da cultura e a caracterização de

estilos do gênero em estudo. Logo, nossa defesa é que, das interpretações que orbitam entre o amor carnal humano e o domínio religioso, a canção referida é construída sob a égide de dois domínios: entre o sagrado e o profano.

Do ponto de vista metodológico, a presente pesquisa se caracteriza como um estudo qualitativo de base interpretativista e caráter descritivo/explanatório (DENZIN; LINCOLN, 2006), apresentando como *corpus* de análise o bolero *Solamente una vez*.

Quanto aos aspectos estruturais, este manuscrito se encontra dividido em 4 seções. A primeira consiste na Introdução, em que trazemos informações gerais a respeito do artigo. A seção nº 2, *Aspectos sócio-históricos e ideológicos no bolero Solamente una vez*, realiza uma discussão histórica em que recorremos a alguns relatos de Agustín Lara sobre José Mojica e o seu desejo de dedicar-se à vida religiosa. A seção nº 3, intitulada *América Latina como espaço para os domínios do religioso*, realiza um debate sobre como o território latino-americano se configurou um *topos* para as manifestações do sagrado. Por sua vez, a quarta seção – *O bolero solamente una vez: uma análise dialógico-discursiva* – constitui a parte analítica, em que incidimos olhares bakhtinianos sobre o *bolero solamente una vez*, defendendo a existência de uma perspectiva religiosa na composição da canção. Após, seguem as considerações finais e as referências.

2 Aspectos sócio-históricos e ideológicos no bolero *Solamente una vez*

Em termos histórico-ideológicos, considerando a caracterização desse gênero no imaginário social como uma canção de amor, pode-se inferir que o bolero se apresenta, predominantemente, como pagão, sobretudo quando realizamos a leitura de suas construções poéticas, que contam com enunciados de afirmação amorosa, de amores intensos, correspondidos ou não, amores adúlteros, contrastando abertamente com o pensamento das religiões de matriz judaico-cristã⁴. Entretanto, apesar da representação atribuída aos povos latino-americanos por intermédio dessas canções, caracterizados como passionais e melodramáticos, não podemos ignorar o fato de que, enquanto signo ideológico, a canção reflete e refrata a realidade de cada esfera, podendo distorcê-la, ratificá-la ou apreendê-la de um ponto de vista específico (VOLÓCHINOV, 2018 [1929]).

Esse modo de enxergar/avaliar o objeto sinaliza para a possibilidade de produção de múltiplos discursos, outorgando ao compositor o ensejo de construir enredos que revelam ou ocultam algumas faces, exploradas pelo mercado cultural, como é o caso do amor romântico, apagando outras temáticas de cunho sociocultural, tais como machismo, identidade de gênero, regimes ditatoriais, política, racismo, e, ainda, religiosidade (SEMÁN, 2016).

A canção *Solamente una vez* é um exemplo pertinente para desvelarmos as múltiplas facetas do bolero e sua capacidade de refração, isso porque a narrativa, marcada pelo sentimentalismo, que para muitos ouvintes, reflete um amor entre um casal apaixonado, em nossa leitura, distancia-se dessa temática do amor carnal e trata da religiosidade, elemento marcante nas/das culturas e identidades dos povos latino-americanos (KARNAL, 2010).

⁴ Ao longo desta produção, todas as vezes em que aparecerem termos análogos (religião, religiosidade, prática religiosa etc.), estaremos nos fundamentando nesta concepção.

Muito além de uma bela canção “romântica”, em que as realidades são captadas através da emoção e do sentimento, *Solamente una vez*, ritmada pela suavidade do bolero, foi escrita pelo cantor e compositor mexicano Agustín Lara⁵, no ano de 1941. Considerando a data de composição, constata-se que sua produção ocorreu em pleno período da Segunda Guerra Mundial, um momento atravessado por tensões e adversidades inerentes a um contexto bélico, o que resultou, inclusive, na separação de casais, alguns deles muito jovens, outros no início de suas vidas conjugais. Esses sujeitos, repletos de sonhos, foram submetidos ao distanciamento, pois muitos homens marcharam para a guerra, deixando seus entes queridos e, lamentavelmente, alguns deles não tiveram a sorte de voltar. Esse cenário contribuiu para que *Solamente una vez* se tornasse uma das canções mais populares, pois sua temática dialogava com a realidade de muitos sujeitos daquela época.

Efetivamente, o clima de guerra, dor, separação e adversidades, decorrente do evento bélico, desencadeou momentos de muitas reflexões e mudanças para os povos latinos, tanto no seio familiar, quanto nos âmbitos artístico e cultural, quando as sociedades tiveram que se adequar às novas realidades. Naquele período, competia aos meios de comunicação a tarefa de acompanhar e divulgar os avanços da guerra, por meio do rádio e dos jornais escritos, enquanto o cinema atuava como uma vitrine dando visibilidade aos países que lutavam, projetando suas ideologias, alinhadas às perspectivas de modernidade e progresso, fatos que legitimavam as ações imperialistas dos Estados Unidos (GARCIA, 2004), além de colocar em evidência os países latino-americanos que a eles se aliaram, dentre os quais destacamos o Brasil e o México.

Foi nesse contexto, especificamente no ano de 1940, que José Mojica⁶, um dos mais representativos astros mexicanos, que atuou como cantor e ator de cinema, perdeu sua mãe em decorrência de uma grave enfermidade, episódio que mudou drasticamente sua vida, quando o artista desenvolve depressão. Convém destacar que, apesar da trajetória repleta de prestígio e fama, que lhe possibilitou estabilidade financeira e patrimônios por meio de sua arte, Mojica estava oprimido por um sentimento de vazio, razão pela qual ele renuncia à vida artística para dedicar-se à religiosa.

A partir da canção *Solamente una vez*, Agustín Lara relata a história de José Mojica e o seu desejo de dedicar-se à vida religiosa, utilizando-se de uma narrativa que requer sensibilidade na leitura e conhecimento sobre a vida do personagem central, que renuncia a vida mundana em detrimento do seu ideal divino, razão pela qual atribuímos o título *Entre o sagrado e o profano no bolero Solamente una vez: ressonâncias dialógicas*. Todavia, não podemos deixar de destacar que a religião é uma esfera ideológica, por meio da qual os aspectos culturais da imagem dos povos latinos são refratados, fato que ressalta a natureza do signo ideológico (VOLÓCHINOV, 2018 [1929]), pois a religião pode adquirir valores simbólicos e sociais que atuam exercendo relações de poder, por meio da doutrina religiosa.

⁵ Segundo Román (2015), Agustín Lara, também conhecido como *El flaco de oro*, foi o mais importante compositor mexicano de boleros, motivo pelo qual existe uma vasta produção biográfica, com um número expressivo de artigos dedicados à vida e obra do artista, constituindo-se um importante legado hemerográfico, com catálogos de jornais e outras publicações valiosas.

⁶ José Mojica empezó su carrera operística em 1914. Teniendo veintidós años alternó con el mítico tenor Enrico Caruso. A partir de su primera película, *El precio de un beso*, se convirtió en uno de los más grandes galanes mexicanos en Hollywood. Se olvidó de su fama y su elevado patrimonio em 1942 para ingresar en el convento franciscano de Cuzco (Perú) con el nombre de Fray José Francisco de Guadalupe (ROMÁN, 2015, p. 54).

No tocante ao tema, retomamos as questões de identidades culturais apontadas por Hall (2005), quando o estudioso ultrapassa o aspecto linguístico, englobando outros que são intrínsecos ao nosso pertencimento, como aspectos culturais étnicos, raciais, religiosos, regionais e/ou nacionais, elementos que, implícita ou explicitamente, podem ser encontrados no bolero. Em nossa leitura, o tema tratado na canção *Solamente una vez* é a religiosidade, assunto que merece destaque neste estudo, haja vista ser uma temática que é constitutiva da história e, desde o início, tem contribuído para as formações identitárias e culturais dos sujeitos latino-americanos.

Quanto ao aspecto da transculturalidade, notadamente, *Solamente una vez* foi uma canção que entrou para a história do bolero, atingindo um expressivo número de ouvintes. Diante de tamanha repercussão, cantores de diversas nacionalidades regravam a composição de Agustín Lara. Dentre as personalidades, destacamos o cantor Roberto Carlos, um dos principais ícones da música romântica no Brasil (PEREIRA, 2016), e a cantora Nana Caymmi, uma das principais intérpretes do gênero bolero (MEMÓRIA GLOBO, 2020), além de outros cantores latinos renomados como Lucho Gatica, Luis Miguel e Los Panchos. Em contexto europeu, damos destaque para os cantores italianos Andrea Bocelli e Patrick Dimon, que ao interpretarem a canção em espaços diversos, levam traços da cultura latino-americana, o que fortalece a canção enquanto um elemento importante no processo de transculturalidade das culturas e identidades.

3 América Latina como espaço para os domínios do religioso

No que se refere, especificamente, à América Latina, assunto deste trabalho, podemos afirmar que se trata de um espaço continental predominantemente católico, e majoritariamente cristão, fato que reflete diretamente nos costumes dos povos que integram os mais diversos espaços latino-americanos. De acordo com Zanatta (2017), a expansão ibérica ocorreu simultaneamente com o catolicismo, mediada pela união da cruz e da espada, do trono e do altar, um fato que perdurou por séculos e que trouxe influências no processo de constituição dos Estados-Nações na América Latina, resultando no fato de muitos países adotarem o catolicismo como religião oficial.

Como uma forma ilustrar a extensão do catolicismo na América Latina, respaldamo-nos em estudos de Oro e Ureta (2007). Segundo esses estudiosos, os países latino-americanos são predominantemente religiosos, de modo que dos 20 países que integralizam o território, 13 fazem referência a Deus nos preâmbulos das respectivas constituições, com exceção de Cuba, Uruguai, República Dominicana, Chile, Colômbia e México, ambos de fala espanhola, e o Haiti, de fala francesa. Portanto, considerando os dados, pode-se perceber a importância destinada à igreja, sobretudo a católica, que irá contribuir na composição das culturas e identidades dos povos que ali residem.

De acordo com Oro e Ureta (2007), a igreja católica possui a maior representatividade em números de fiéis em comparação com outras religiões. Segundo os autores, a Venezuela constitui o país mais católico da América Latina, com 96% dos seus habitantes expressando seu vínculo religioso a essa religião. Seguido de Bolívia e República Dominicana, com 95% de católicos; Equador, com 94%; Argentina com 92% e Paraguai com 90% de identificações católicas, cada um; Chile com 89%; Peru e México com 88%; Panamá com 85%; El Salvador com 83%; Colômbia com 81,7% e Haiti com 80%; Costa Rica com 76,3%; Brasil com 73,6%; Nicarágua com 72,9%; Guatemala com

60%; Uruguai com 52% e Cuba com 40% da população adeptos à religião católica (ORO; URETA, 2007).

Entretanto, vale destacar que, nas últimas décadas, o catolicismo vem perdendo espaço para outras religiões, sobretudo para a protestante. Ao discorrer sobre essa temática, Sanchis (1998, p. 22) defende que um dos principais fatores corresponde ao fato de “os presidentes eleitos serem adeptos ao protestantismo”. Este é um dado importante para destacar a pluralidade religiosa existente na América Latina, além de permitir que sejam traçados novos perfis identitários para os povos latino-americanos.

É importante destacar a capacidade da grande mídia de refratar significados para a canção, dando-lhe um tom valorativo de amor carnal. Além da instigante narrativa tratada na canção, ao selecioná-la para este estudo, tivemos como motivação o fato de ela ter integralizado a trilha sonora de diversas telenovelas e séries brasileiras, a exemplo de *Sassaricando* (1987), *Laços de Família* (2000), *América* (2005) e *Amazônia* (2007), o que a torna um objeto de análise significativo para reafirmar a capacidade que os meios de comunicação de massa têm de contribuir no processo de transnacionalização e desterritorialização da música (CANCLINI, 2015), fatores que contribuem para a transculturalidade.

É nesse sentido que o bolero, vinculado às telenovelas, de alguma maneira, constrói uma cartografia no imaginário do amor romântico na América Latina, ao fazer parte da trilha sonora das telenovelas brasileiras que foram vendidas e apresentadas em países latinos e não latinos, levando consigo traços que são vinculados ao povo brasileiro e aos demais dos povos latino-americanos, como o caráter passional e melodramático. É nesse sentido que, de forma equivocada e reducionista, alguns estereótipos auxiliam na criação de uma identidade nacional para os povos latinos, ainda que não consigam representar a grande maioria desses povos, pois, em consonância com a tendência transgressora da Linguística Aplicada, reconhecemos a identidade como um elemento que está em constante transformação (MOITA LOPES, 2006).

Ademais, se partirmos da teoria da desaprendizagem como possibilidade de conhecimento (FABRICIO, 2006), predispomo-nos a repensar os estereótipos criados para classificar povos. Nesse sentido, ao desaprender a noção de negatividade atribuída à mestiçagem e apostar na fluidez e nos entre espaços como um modo privilegiado de construção de conhecimento sobre a vida contemporânea” (FABRÍCIO, 2006, p. 62), poderemos adentrar em novas perspectivas que possam, minimamente, se aproximar de uma identificação mais aceitável para os povos latino-americanos, isso porque perceberemos culturas e identidades que perpassam os traços passional e melodramático, apresentando também um sujeito familiar e religioso, elementos para serem incorporados no arsenal que classificam aqueles povos.

Ademais, durante as filmagens de *Melodias de América*, Mojica confessou à cantora Ana María González⁷, uma das principais intérpretes das canções de Agustín Lara, que aquele seria seu último filme, pois desejava entrar para um convento franciscano. Essa declaração é reforçada quando o colaborador e colunista do jornal *Chicago Tribune*, Oscar Müller Creel (2019), em vídeo disponível no YouTube, aventa que Agustín Lara, ao saber da renúncia do ídolo do *mundo business*, dos holofotes e dos cenários artísticos, escreve a canção *Solamente una vez* como uma forma de homenagear o amigo e compatriota que resolvera abdicar do conforto mundano e

⁷ A primeira intérprete da canção *Solamente una vez*, que mais tarde ganhou versão em inglês e fez parte da trilha sonora de filmes em Hollywood.

dedicar-se ao fortalecimento de sua espiritualidade, como forma de lutar contra a depressão resultante da perda materna, como podemos constatar na canção em tela.

4 O bolero *solamente una vez*: uma análise dialógico-discursiva

Antes de adentrarmos à análise, cabe destacar que as contribuições de Bakhtin, Volóchinov e Medviédev demarcam a importância da perspectiva dialógico-discursiva da linguagem para fundamentar gêneros diversos, como é o caso da poesia e do romance. Para Bakhtin, os gêneros, além de possuírem conteúdo temático, estilo e forma composicional, são constituídos de elementos expressivos, o que, para Medviédev, é perpassado por sentidos e ideologias (MEDVIÉDEV, 2016 [1928]).

Sendo assim, apresentamos a canção:

Solamente una vez

*Solamente una vez,
amé en la vida,
Solamente una vez,
y nada más.*

*Una vez, nada más en mi huerto
brilló la esperanza,
La esperanza que alumbra el camino
de mi soledad.*

*Una vez nada más,
si entrega el alma,
Con la dulce y total,
renunciación.*

*Y cuando ese milagro realiza
el prodigio de amarse,
Hay campanas de fiesta que cantan
en el corazón (Agustín Lara, 1941)*

A canção em estudo é composta por quatro estrofes com quatro versos cada uma, que não seguem métrica padrão. A terceira e a quarta estrofe se repetem, totalizando seis estrofes ao ser cantada. Na ótica de Román (2015), nas mais diversas interpretações, havia uma tendência dos musicistas em alongar as sílabas, um recurso comum na canção bolero, alternando-se de acordo com a performance de cada artista, ao imprimir sua característica vocal particular no momento de cantá-la, pois como destaca Román (2015), o alongamento das vogais é recurso utilizado em frases de impactos como forma de prolongar a dor e o sofrimento do eu-lírico.

Enquanto uma construção discursivo-narrativa, a canção em tela pode ensejar múltiplas interpretações. Uma delas, considerando a faceta profana do bolero, sugere um contraste entre relacionamentos, passados e atuais, elementos frequentes nas composições do gênero musical, quando o amor atual é sempre o último e verdadeiro, o que dá margem para o enunciado *Solamente una vez*. Todavia, optamos por uma leitura que leva em consideração uma perspectiva religiosa, circunstância em que o sujeito poético se entrega ao amor divino, buscando experimentar mudanças significativas em seu modo de vida. Entretanto, trata-se de uma esfera que vai sendo

desvelada sutilmente, de forma que os sentidos múltiplos que a corroboram vão sendo construídos aos poucos.

Sendo assim, vamos iniciar pela primeira estrofe da canção:

*Solamente una vez,
amé en la vida,
Solamente una vez,
y nada más.*

Na primeira estrofe, no trecho *Solamente una vez, amé en la vida*, o eu-lírico anuncia uma experiência única com o amor, sugerindo que, mesmo sendo um artista renomado, com acesso a todo tipo de atenção e lazer, admirado por fãs, ainda assim, sentia-se solitário. No entanto, ao encontrar este amor, que preenche o vazio e não deve ser substituído por nada e nem ninguém, o eu-lírico se remete ao caráter único e irrepetível do amor, pois nada mais poderia se comparar a esse sentimento.

Román (2015) destaca que o compositor Agustín Lara era um sedutor incorrigível, que se envolveu em muitas aventuras amorosas, algumas delas tornaram-se inspiração para suas composições, um dado que reforça as palavras de Fischer quando afirma: “A arte é o meio indispensável para a união do homem com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (FISCHER, 2007, p. 13). Tendo em vista a canção ser um fenômeno artístico, ao compor *Solamente una vez*, o artista, a partir de um espaço poético, apropria-se do discurso de outrem sobre a redenção e o amor divino para a construção da narrativa (CREEL, 2019), destacando a importância desse sentimento na vida de um sujeito, que faz a diferença, transformando a vida daquele que o experimenta, como podemos perceber na segunda estrofe.

*Una vez, nada más en mi huerto
brilló la esperanza,
La esperanza que alumbra el camino
de mi soledad*

Na segunda estrofe da canção, nos versos *Una vez, nada más en mi huerto, brilló la esperanza*, o termo *huerto* está associado a um espaço no mosteiro, destinado à plantação de hortaliças, onde os monges cultivam parte de seus alimentos, simbolizando, portanto, um lugar produtivo. Por analogia, em nossa leitura, o *huerto* refere-se à vida de Mojica, personagem central da canção, uma vida que havia perdido o brilho e o sentido após a morte de sua mãe, a quem este era muito apegado e dedicava-se a trabalhar para dar-lhe uma vida digna e de conforto.

No tocante à direção semântica, Volóchinov aponta que a linguagem não é um ato de enunciação proveniente de um único sujeito, mas consiste no “[...] produto de interação entre dois indivíduos socialmente organizados [...]” (VOLÓCHINOV, 2018 [1929], p. 206). Consoante ao pensamento do teórico, Bakhtin (2006 [1979]) pontua que “[...] cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade do campo de comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2006 [1979], p. 297). Assim, “Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes [...]” (BAKHTIN, 2006 [1979], p. 297).

Sabendo-se o quanto Agustín Lara era admirador e conhecedor de peculiaridades de José Mojica, entendemos que o compositor se utiliza da metáfora *huerto* para referir-se ao cultivo do amor materno, como ao das plantas que servem de

alimento ao homem. Assim, o terreno para o cultivo das plantas seria a horta e para o cultivo do amor no coração, que novamente torna-se fértil com a substituição do amor materno pelo amor ágape⁸ ou divino.

É oportuno frisar que José Mojica nunca havia constituído família e a depressão fez com que, paulatinamente, o artista fosse se distanciando dos holofotes. De acordo com Crell (2019), sua mãe era a principal razão de seguir na vida artística, e com a ausência em decorrência da morte, por muito tempo o artista teve por companhia a solidão e o vazio. Entretanto, ao cultivar essa nova vida, nutrindo-se de oração, penitência e ajuda ao próximo, consagrando-se definitivamente na vida religiosa, sua vida, ou seu *huerto* sofre importantes mudanças, pois o eu-lírico denota ter encontrado acalento e uma nova razão para seguir em frente. Essa observação se concretiza no verso *La esperanza que alumbra el camino, de mi soledad*, referindo-se ao amor por/de Deus.

Os ensinamentos e a doutrina que professam Deus como a luz que ilumina o caminho no Antigo Testamento bíblico e cuja materialidade se dá com o nascimento de Jesus, no Novo, estão manifestados tanto na lei mosaica, nos salmos e profetas quanto nos evangelhos e cartas paulinas. No Salmo de n. 119, verso 105, por exemplo, Davi entoava, acerca dos escritos sobre Deus: “Lâmpada para os meus pés é a tua palavra, e luz para o meu caminho”. Tais escritos veterotestamentários entram em rito de concordância com declarações evangelísticas e epistolares de João, tais quais: “Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens” (JOÃO 1. 3-4) e “E o testemunho é este: que Deus nos deu a vida eterna; e esta vida está em seu Filho (1 JOÃO 5. 11).

No campo de emoções ao qual está vinculado o bolero, vale destacar a força discursiva – em uma perspectiva religiosa – do enunciado *alumbra mi camino*, visto que, a partir dele, o eu-lírico sinaliza para um caminho iluminado pela esperança, embora, apesar de não desconsiderar completamente a saudade causada pela ausência do amor materno, aponta para a continuidade da caminhada, sustentada pelo amor de Deus. Assim, no verso *La esperanza que alumbra el camino, de mi soledad*, o eu-lírico não anula a escuridão de sua caminhada, mas esclarece que a esperança é a luz que o permite prosseguir, considerando que a *esperanza*, de acordo com a narrativa de Paulo de Tarso⁹, configura-se um sentimento em que não há confusão.

Compreende-se, aqui, que o cancionero está fundamentado na perspectiva bíblica de concepção do amor divino: “E a esperança não traz confusão, porquanto o amor de Deus está derramado em nossos corações pelo Espírito Santo que nos foi dado” (ROMANOS, 5:5)¹⁰. Nesse sentido, ao receber esse derramamento do amor de Deus em seu coração, o eu-lírico preenche o espaço povoado pela solidão e volta a ter esperança.

Nos versos da terceira estrofe, o eu-lírico evidencia não só como esse amor atua na vida do sujeito, mas como a entrega a esta experiência deve ocorrer, fazendo alusão à *alma*, elemento que aparece com certa frequência tanto na canção bolero,

⁸ A língua grega detém as três principais acepções do Amor: Eros, Fília e Ágape. O primeiro, geralmente, é relacionado ao amor sexual; o segundo, à amizade e, o último, a um amor espiritual (MOREIRA QUADROS, 2011).

⁹ Paulo de Tarso, também chamado de apóstolo Paulo ou São Paulo, foi um dos mais influentes escritores, teólogos e pregadores do cristianismo, cujas obras compõem parte significativa do Novo Testamento bíblico.

¹⁰ Bíblia sagrada, versão revista e atualizada, traduzida por João Ferreira de Almeida. Carta do apóstolo São Paulo aos Romanos, capítulo 5, versículo 5.

quanto no discurso religioso. *Una vez nada más,/ si entrega el alma,/ Con la dulce y total,/ renunciación.*

No enunciado *Una vez nada más, si entrega el alma, con la dulce y total, renunciación*, observamos fragmentos de um discurso religioso, sobretudo, quando consideramos que o eu-lírico se refere de forma implícita ao amor de Deus como o único, puro e verdadeiro, um amor que convoca uma entrega de corpo e da alma. Essa perspectiva é reforçada quando anuncia a forma como deve ocorrer essa entrega, com *dulce y total, renunciación*, um comportamento que aparece na canção de forma muito apropriada, pois materializa atitudes do artista quando abriu mão da fama, patrimônio e dinheiro para experimentar uma vida humilde e de devoção à igreja.

Em reconhecimento da multiplicidade dos atributos prestados à alma e dos sentidos que esta adquiriu dentro da base bíblica judaico-cristã e teológica (e suas ramificações) ao longo de séculos, há vertentes que compreendem a alma como sinônimo de espírito; outras atestam que são elementos distintos, possuindo cada uma sua essência e função na vida. Na linha interpretativa de Sabbag (2009, p. 26), “O significado primário de alma é de princípio de vida e também de estados de consciência, ou seja, diz respeito à vida interior de um indivíduo”. Aqui o contexto que mais se aproxima é a alma como lugar de sentimentos e vitalidade, a exemplo do termo utilizado para descrever o sentimento de Jônatas por seu amigo Davi: “E Sucedeu que, acabando ele de falar com Saul, a alma de Jônatas se ligou com a alma de Davi; e Jônatas o amou como à sua *própria alma*” (1 Samuel 18.1).

Na arena discursiva da produção de José Mojica, entram em cena atitudes como obediência, castidade e pobreza, além da necessidade de distanciar-se das relações profissionais e pessoais conquistadas com muito esforço ao longo de sua carreira, mas que não foram suficientes para conferir-lhe uma vida plena e feliz.

No que tange ao discurso religioso, podemos compreender que o enunciado *dulce y total, renunciación* representa a decisão de José Mojica em abdicar da vida profana e dedicar-se exclusivamente à sua aliança com Deus, uma mudança que ocorreu quando o artista passa por um processo de alteridade na convivência com os demais padres franciscanos, pois em abordagem bakhtiniana, o princípio alteritário corresponde a essa possibilidade de renovação, haja vista que a linguagem (os discursos) e os sujeitos que a mobilizam têm seus sentidos produzidos por um processo de interconstituição (BAKHTIN, 2006 [1979]).

Nesse sentido, afirma Bakhtin que não existe possibilidade de o sujeito defender sua posição sem correlacioná-la a outras posições no embate dialógico, onde valores sociais contraditórios entram em choque.

De acordo com Guinsburg (2011), esse essencialismo corrobora para o afloramento de aspectos positivos como a subjetividade, o modo particular como cada ser humano compreende os seus sentimentos e pensamentos, atuando como inspiração para a fé, o sonho, a paixão, a saudade e o amor.

Com efeito, o vocábulo *alma*, utilizado pelo eu-lírico, está indissociavelmente ligado ao discurso religioso, no âmbito da composição do ser humano enquanto uma criação divina. Na narrativa bíblica, no livro de Gênesis, o homem é corpo, alma e espírito. Deus fez o corpo físico, do pó da terra, soprou-lhe o espírito nas narinas – fôlego de vida – e o homem se tornou alma vivente. Ainda, segundo a narrativa bíblica, a alma é a mente, o intelecto; a sede das emoções, dos sentimentos, o que faz o

homem diferente dos animais irracionais – criaturas de Deus – pois somente o homem recebeu o “fôlego de vida” soprado pelo próprio Deus em suas narinas (GÊNESIS, 2,7)¹¹.

No enunciado *Una vez nada más, si entrega el alma, con la dulce y total, renunciación*, inferimos que o eu-lírico entregou a sua alma ao divino e pressupõe que tudo o que havia sido construído na alma – corpo sociocultural – passa a ser renunciado. Nessas instâncias axiológicas, os desejos, as paixões, as vontades e os demais elementos que outrora foram componentes do arcabouço discursivo da sua alma são renunciados para que a ação de nova linguagem possa gerar novas reações, representações e, portanto, novos discursos. Para Bakhtin essa ação configura-se como orientação dialógica. O estudioso da linguagem afirma que:

Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (BAKHTIN, 1990, p. 88).

Balizados pelo discurso religioso, constatamos a renúncia do eu-lírico/sujeito à vida mundana, e isso só é possível pelo novo repertório do qual ele se permitiu participar, através das interações sociodiscursivas que advêm com uma vida no mosteiro ou na atuação como padre. O discurso alheio é apropriado na própria condição de existência de Mojica, quando abdica dos desejos da carne (GÁLATAS 5. 19-21), e assume o lugar enunciativo do religioso, primando por uma vida espiritual (1 CORÍNTIOS 2.15). A menção à *alma*, implica dizer que essa nova vida é marcada por novos sentimentos, ao renunciar os prazeres mundanos, que poderia se configurar um grande sacrifício, haja vista ser apresentado no enunciado como *dulce*, não do ponto de vista do sabor, mas feito com humildade e a doçura no coração.

Na quarta estrofe, o sujeito poético expõe sua percepção sobre o milagre do amor próprio, do reconhecer-se e aceitar-se como um sujeito necessitado de uma motivação para ser feliz, e ao não contentar-se com uma situação não mais aprazível, busca novas perspectivas e sentidos para a sua vida, destacando não só a importância de o indivíduo amar-se, mas, como esse ato reverbera no seu interior, de uma expressividade tão intensa, garantindo alegria e paz para o seu coração.

Y cuando ese milagro realiza
el prodigio de amarse,
Hay campanas de fiesta que cantan
en el corazón.

No enunciado *Y cuando ese milagro realiza, el prodigio de amarse, hay campanas de fiesta que cantan, en el corazón*, o eu-lírico sinaliza para a compreensão de quando se atinge a paz interior, a ponto de conseguir o feito de amar-se, é porque alcançamos um alto nível de intimidade com Deus, tudo será melhor, pois, segundo o discurso religioso, ele atenderá todas as necessidades e os desejos do coração do sujeito que se entrega a esse amor. Convém destacar que o termo “*milagre*” é, frequentemente, utilizado no discurso religioso para referir-se a *conquistas*, também chamada de *vitórias*, desde as mais simples às mais complexas.

¹¹ Bíblia sagrada, versão revista e atualizada, traduzida por João Ferreira de Almeida, livro de Gênesis, capítulo 2, versículo 7.

A visibilidade de um espaço como a igreja, com os sinos, que na canção estão representados pela palavra *campana*, possuem algumas funções específicas que variam desde o convite para a missa, a alegria de um nascimento, o festejo do santo da paróquia, até a triste notícia da morte de um membro da comunidade.

Ao atribuir à palavra sino um símbolo de alegria, compreende-se a intenção do compositor em selecionar o termo *campana* e, mais ainda, de compor o verso *hay campanas de fiesta que cantan en mi corazón*, com o intuito de dar ao ato um caráter de festejos e alegrias, posto que para o eu-lírico os sinos operam como músicas que cantam e acalmam o coração. Esses elementos reforçam a ideia que José Mojica tomou uma decisão acertada e significativa ao entregar-se à vida religiosa, pois como já apontado, o ex-artista e, posteriormente padre, conseguiu não só encontrar a paz, mas o amor verdadeiro, razão pela qual o seu coração está em festa.

Na canção, o milagre a que se refere o eu-lírico aponta para a manifestação divina da renúncia às coisas mundanas para uma vida pautada na devoção aos dogmas da igreja. Assim, até mesmo a decisão de declinar dos prazeres e paixões, definidos pelo discurso religioso como carnisais, é uma ação miraculosa de Deus.

Nessa linha de pensamento, podemos dizer que a arte musical, ao tematizar a religiosidade, traz consigo as marcas do poder/saber a que Foucault (2012) menciona em sua Ordem do discurso. O teórico francês assinala que o discurso religioso dialoga com a noção de doutrina. Para Foucault (2012),

A doutrina liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros; mas ela se serve, em contrapartida, de certos tipos de enunciação para ligar indivíduos entre si e diferenciá-los, por isso mesmo, de todos os outros (FOUCAULT, 2012, p. 41).

Foucault estava apontando para a importância da relação entre a individualidade e a coletividade para a constituição dos sujeitos, ainda que estes se deparem, constantemente com a voz autoritária, que não lhes permite réplicas. Sobre isso, torna-se válido reforçar a máxima aristotélica de que o homem é um animal social, e para corroborar esta fronteira, tem-se a necessidade de utilizar bens simbólicos na interação e comunicação do sujeito com os outros membros do seu contexto social. Na religião católica, por exemplo, o uso litúrgico dos sinos é bastante extenso. Cada gesto, imagem e som exercem um significado específico e possuem um valor evocativo.

Considerações finais

O pensamento de Bakhtin e o Círculo (ou da Análise Dialógica do Discurso, doravante ADD) tem influenciado pesquisadores vinculados a diversas esferas, tais como a linguística, as artes e a narratologia. De igual modo, nos coloca num lugar social que propicia o desenvolvimento de diferentes reflexões, neste caso, direcionadas à literatura e à religião, especificamente a produção poética que se dá nessas fronteiras.

O discurso religioso, como qualquer outro, é um lugar de dispersão, pois ele ultrapassa o espaço institucional dos templos e se dissemina pelas mais diversas formas de gêneros discursivos que circulam na sociedade, pelos quais o sujeito envolve e é envolvido por meio da palavra, a exemplo do que ocorre com os fiéis, a partir da arte musical e dos sentimentos e emoções que a canção pode despertar.

Partindo desse prisma, podemos inferir que a doutrina está relacionada a um conjunto de princípios ou dogmas de uma determinada religião, isto é, fundamentos que ao estabelecer normas e proibir, exercem relações de poder. Contudo, também opera no sentido de unir sujeitos que compartilham concepções sobre a vida humana, pensamentos sobre a relação do homem com o divino, elementos importantes para definir as atitudes perante a vida e em relação ao outro, pois ao mesmo tempo que diferenciam sujeitos, também podem caracterizá-los do ponto de vista de sua religiosidade.

Os resultados de nossa pesquisa apontaram para o fato de que, das interpretações que orbitam entre o amor carnal humano e o domínio religioso, a canção referida é construída sob a égide de dois domínios: entre o sagrado e o profano.

Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1979]. p.3-20.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2015.

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Artmed, 2006.

FABRÍCIO, Branca Falabella. Linguística aplicada como espaço de “desaprendizagem” – Redescrições em curso. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.) **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GARCIA, Tânia Maria. **O it verde e amarelo de Carmen Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP & A, 2006.

KARNAL, Leandro. Catolicismo na América Latina: período da conquista e da colonização. In: SILVA, E. M.; BELLOTTI, K. K; CAMPOS, L. S. **Religião e sociedade na América Latina**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

LORENZETTI, Michelle Arype Girardi. **Formar-se e ser formador: rotas formativas musicais de religiosos no contexto católico brasileiro na perspectiva da sociologia da**

educação musical e da vida cotidiana. 2019. 236 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música – Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/193128>>.

MARTELOTTA, Mário Eduardo et al., **Manual de linguística.** Linguística-Conceitos básicos, 2011.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários:** introdução a uma poética sociológica. Tradutoras: Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2016 [1928].

MOITA LOPES, Luiz Paulo. Introdução. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). Por **uma linguística aplicada indisciplinar.** São Paulo: Parábola, 2006.

OSCAR MÜLLER CREEL (Canal do Youtube). **Solamente una vez.** La historia de una canción. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Jc_d091BtvM. Acesso em 25.07.2023.

ORO, Ari Pedro; URETA, Marcela. Religião e política na América Latina: uma análise da legislação dos países. In: **Horizontes Antropológicos,** Porto Alegre, ano 13, n. 27, p. 281-310, jan./jun. 2007.

PEREIRA, Simone L. ¿Qué bolero? Questões sobre narrativa, escutas, migrações, identidades. In: MARTA ULHÔA e SIMONE L. PEREIRA (Org.) **Canção Romântica:** intimidade, mediação e identidade na América Latina. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letras e imagem, 2016.

ROMÁN, Manuel. **Bolero de Amor:** histórias de la canción romântica. Sant Salvador: Ed. Milenio, 2015.

SANCHIS, Pierre. Desencanto e formas contemporâneas do religioso. **Ciencias Sociales y Religión,** Porto Alegre, n. 3, p. 27-44, 2000.

SANTANA, Wilder Kleber Fernandes. Estudos Linguísticos Que Se Inscrevem Dialogicamente: Reacentuando Bakhtin e o Círculo. **Revista Gatilho** (PPGL/ UFJF. Online), V. 18, P. 53-68, 2020.

SANTANA, Wilder Kleber Fernandes; FRANCELINO, Pedro Farias; VALENTIN, Daniel. Aspectos discursivos e socioideológicos no poema “Prometeu”, de Goethe: uma contrapalavra à tragédia grega. **Alfa: revista de linguística** (UNESP. online), v. 66, p. 1-15, 2022.

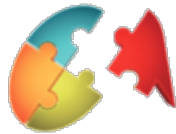
SANTANA, Wilder Kleber Fernandes; FRANCELINO, Pedro Farias; VALENTIN, Danielyson Queiroz. **Aspectos Discursivos e Sociológicos no poema Prometeu, de Goethe:** uma contrapalavra à tragédia grega. **ALFA: REVISTA DE LINGUÍSTICA** (UNESP. ONLINE), v. 66, p. 1-15, 2022

SARAIVA, Luciano Mendes. O gênero canção como conteúdo analítico de relações interculturais e políticas no ensino de línguas estrangeiras modernas. In: Wilder Kleber

Fernandes de Santana; Éderson Luís Silveira. (Org.). **Educação e Múltiplas Linguagens: Olhares Transdisciplinares**. 1ed. São Carlos: Pedro & João, 2021, v. 3, p. 42-55.

SEMÁN, Pablo. Mediaciones y habilitaciones en la interpretación del género musical romántico. In: MARTA ULHÔA e SIMONE L. PEREIRA (Org.) **Canção Romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina**. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letras e imagem, 2016.

VOLOCHÍNOV, Valentin. (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem - Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo – Ensaio introdutório de Sheila Grillo. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018 [1929].



Between the sacred and the profane in bolero Solamente una vez: dialogic resonances

ABSTRACT:

Bolero, as a discursive genre, allows re-readings with multiple references, because, when listening to it, many appreciators identify and relate the narratives with their own stories and experiences. In addition, we argue that the musical constitution serves as a basis for various situations and symbolic representations, especially in a religious context, when the song acts in the transmission of messages of love and faith, sensitizing the listener/participant through emotions. Therefore, the objective of this article is to analyze, dialogically, the bolero Solamente una vez, highlighting the elements of religiosity that constitute the song. The specificum of our investigation is based on the perspective of Bakhtin's thought and the Circle (or Dialogic Discourse Analysis, henceforth ADD), which is based on the linguistic-discursive assumptions of Bakhtin (2006), Voloshinov (2018) and Medvedev (2019). From the methodological point of view, this research is characterized as a qualitative study with an interpretive base and a descriptive/explanatory character (DENZIN; LINCOLN, 2006), presenting the bolero Solamente una vez as the corpus of analysis. The results of our research pointed to the fact that, from the interpretations that orbit between human carnal love and the religious domain, the referred song is built under the aegis of two domains: between the sacred and the profane.

KEYWORDS:

Dialogism;
Gender;
Religious discourse;
Bolero;
Only once.