

CAMPO LEXICAL, MODALIZAÇÃO E MASSIFICAÇÃO DO DISCURSO RELIGIOSO

*Edna Maria F. S. Nascimento e Maria Célia Leonel**

RESUMO: Consideramos que a seleção e a organização do campo lexical de um texto é um dos mecanismos de construção da referencialização. Assim sendo, levantamos de um texto literário e de textos da mídia lexemas que, empregados de forma retórica, fundam a mensagem que se quer transmitir. A análise desses lexemas, como integrantes de campos lexicais que se inter-relacionam na superfície textual, e da modalização, representante da voz do sujeito enunciativo, permite-nos identificar os diferentes discursos que subjazem ao texto. Na narrativa literária, a celebração religiosa é discursivamente construída como espetáculo para um público restrito; nos textos da imprensa, como espetáculo de massa.

PALAVRAS-CHAVE: Campo lexical; modalização; massificação; mídia.

Nossa concepção teórica fundamenta-se nos ensinamentos de Saussure (1970), que, ao postular o caráter iminente da língua, instaura a impossibilidade de recorrer-se a um referente externo (objeto do mundo dito real), levando a semiótica de base hjelmsleviana a inscrever, entre suas preocupações, não o problema da verdade, mas o do dizer verdadeiro, o da veridicção.

* Universidade Estadual Paulista - UNESP

Propomos a hipótese de que um dos mecanismos de veridicção é a seleção e a organização do campo lexical elaborada por um sujeito enunciador que, no ato enunciativo, recorta a linguagem, produzindo um referente interno ao texto, ou seja, sua referencialização.

A referencialização implica a produção de uma referência, ou seja, aquilo a que uma coisa se refere, aquilo que conta ou relata. Para referir-se, contar, o homem utiliza signos que, pelo fato de serem signos, são um *valer por*. A concepção tradicional de signo tende a equipará-lo a significante, entendendo que o referente é o próprio objeto, elemento que se situa fora da língua. Nessa acepção, o signo vale pelo objeto.

Saussure, no famoso *Curso de lingüística geral*, publicado em 1916, postula o signo como uma unidade dupla, composta de significado e significante, opondo essa unidade lingüística à visão tradicional, que a concebia como unidade de uma única face: o significante que tinha como referente um elemento do mundo natural. Diz Saussure (1970: 97) em relação a essa concepção: “primeiro o objeto, depois o signo, o que negaremos sempre”. De fato, a consideração tradicional cai por terra, se observarmos que há substantivos que não têm referente no mundo natural, como sereia, minotauro ou amor, ódio. Ao conceber o signo como unidade de duas faces, Saussure deixa de lado a falácia do objeto. O significado, a que corresponde um significante, é um componente psíquico, mental e, portanto, lingüístico, nada tendo a ver com a realidade, que é extralingüística. A língua é entendida, por Saussure, como um sistema de signos. Com a inclusão do significado na concepção do signo lingüístico, insere-se o conceito dentro do sistema lingüístico, conferindo à semântica um lugar no interior da lingüística. Nessa concepção de língua, o signo é fruto de um contrato fiduciário e a língua equivale a um dicionário comum a todos. O conceito a que se refere uma unidade lingüística é congelado em estado de língua, cobrindo a função referencial ou denotativa da linguagem. A língua é, por conseguinte, um sistema, um código comum que o falante não pode alterar.

Como sabemos, o objetivo de Saussure não foi construir uma teoria semântica, mas uma teoria mais geral que desse conta da língua como um todo. Construindo as bases de uma lingüística que pretende estudar a língua “por si própria ou como um fim em si” (Saussure, 1970: 25) e que mais tarde será denominada estrutural, os ensinamentos do mestre genebrino permitiram que seus sucessores desenvolvessem estudos que, em geral, dizem respeito às formas da língua: a fonologia e a morfologia.

Desde que o sentido também se tornou pólo de atração da lingüística, o problema do referente passa a ser colocado sob novas bases científicas que buscam examinar sua construção em uma dimensão maior do que a frase.

A semiótica da escola de Paris fundamentando-se, basicamente, em Saussure e na leitura de Hjelmslev sobre a obra do mestre genebrino, retoma a questão do referente. Se lembrarmos que a semiótica não estuda a realidade cultural, mas busca construir um conhecimento da realidade fenomênica, tal como se espelha nos diferentes sistemas que a recriam – uma modelização do mundo, um simulacro da realidade, instituída pela sociedade que criou esses sistemas – vemos que ela tem como ponto de partida a concepção de signo do lingüista de Genebra, que, ao postular o signo como uma unidade de duas faces, elimina a falácia do objeto, como foi dito. Ampliando a noção de signo de Saussure, Hjelmslev descreve-o como composto de figuras, ou seja, de traços sêmicos. Para Hjelmslev, o signo é uma unidade de configuração e a língua, um sistema de figuras, não-signos, que, ao se combinarem, produzem signos. Na concepção hjelmsleviana, o significado impõe-se, não como uma unidade fechada, pré-construída, estática, e a língua não é considerada como um sistema de signos, como podemos supor na concepção saussuriana. É a partir de figuras e não de signos que podemos dar conta da estrutura interna da linguagem, ou seja, de sua álgebra. Para o lingüista dinamarquês – diferentemente do lin-

güista genebrino, que concebia a significação como uma relação fixa, um produto, um acordo convencional entre significante e significado, e a língua como um sistema de signos – a língua é um sistema de figuras que produz signos ao estabelecer uma relação de solidariedade entre plano de expressão e plano de conteúdo. O signo é, portanto, resultado de uma função semiótica ou semiose, propriedade de criar signo, que se efetua no momento do ato da linguagem em processo, nada tendo a ver com a realidade extralingüística (Hjelmslev, 1975: 62). Sendo o signo composto de figuras, ele não é apenas representação, ou seja, só denotado. Se, para um plano de expressão, houver mais de um conteúdo, temos conotação, ou, ao contrário, se dois planos de expressão equivalem ao mesmo conteúdo, metassemiótica. O signo pode ser descrito em funcionamento nas três dimensões da linguagem: a denotada ou representacional, isto é, relativa ao conteúdo previsto na língua, a conotada ou retórica ou poética, ou seja, relativa a um subcódigo autônomo, e a relativa à própria linguagem, ou à tradução para um subcódigo social, numa dimensão metassemiótica ou metalingüística.

As três semióticas ampliam a visão monolítica do significado do signo de Saussure. O conteúdo não é fixo, nem se refere *a priori* a um objeto como na acepção tradicional. Se lembrarmos que para Hjelmslev signo equivale a texto, e texto é a expressão de um conteúdo conformado sob qualquer linguagem, essas três semióticas dizem respeito ao funcionamento *sui generis* de qualquer linguagem, verbal, visual etc.

A tridimensionalidade referencial que Hjelmslev propõe para o signo, além de ratificar a posição de Saussure de banir o objeto das preocupações da linguagem, explica a significação não como um acordo preestabelecido, mas como um acordo a se fazer pela junção de figuras dos planos de que se compõem as linguagens. A imanência de qualquer sistema é, portanto, postulada com mais clareza por Hjelmslev. Ao considerar a autonomia, o caráter ima-

nente da língua e, pela mesma razão, a impossibilidade de recorrermos a referente externo, a teoria saussuriana, reforçada por Hjelmslev, possibilitou à semiótica inscrever entre suas preocupações o problema da veridicção e das condições de produção de verdade.

Essa mudança de recorte epistemológico significa reconhecer que qualquer discurso constrói seu próprio referente interno. O objeto de interesse deixa de ser, por conseguinte, o referente dado *a priori* e passa a ser os mecanismos utilizados pelo sujeito enunciadador para produzir efeitos de realidade. Segundo Greimas (s.d.), no *Dicionário de semiótica*, o exame do procedimento da criação de ilusão referencial, denominado por ele referencialização, visa a descrever as referências estabelecidas entre o enunciado e a instância de enunciação – referencialização externa – e a rede das referências no interior do enunciado, referencialização interna. A primeira diz respeito aos dêiticos, que não têm sentido senão em relação às circunstâncias de enunciação, e são preenchidos por antropônimos, cronônimos e topônimos; a segunda refere-se à anaforização e à cataforização, mecanismos pelos quais o discurso, apoiando-se em si mesmo, retoma unidades lingüísticas já produzidas anteriormente com a finalidade de construir um contínuo referencial.

Em sentido lato, para Greimas (s.d.), anáfora é uma relação de identidade parcial que se estabelece no discurso, no eixo sintagmático, entre dois termos, servindo para vincular dois enunciados, dois parágrafos etc. Há anáfora quando um termo condensado, ou denominação, retoma uma expansão sintagmática anterior. Essa mesma relação semântica é denominada, por Greimas (s.d.), catáfora, quando o termo retomado precede, no discurso, o termo em expansão. Para esse autor, a anaforização é um dos principais procedimentos que permitem ao enunciador estabelecer e manter a isotopia discursiva, ou seja, as relações interfrasais.

À diferença das anáforas e das catáforas que, no interior dos discursos, remetem a unidades, ou a segmentos dados, os dêiticos são elementos lingüísticos que se referem à instância de enuncia-

ção. Mais recentemente, Denis Bertrand (1985) chama as referências dêiticas, por remeterem para fora do discurso, de referencialização, isto é, construção de valores referenciais, e atribui o nome referencialização às anáforas e catáforas semânticas, conjunto de processos internos ao tecido discursivo. São as estratégias de referencialização e referencialização que geram a ilusão referencial (aquilo que o texto constrói) ou o efeito de sentido de “realidade” ou de “verdade”. Dessa forma, o “verdadeiro” passa a ser visto como um efeito de sentido do discurso, fruto de operações de veridicção, excluindo-se, portanto, qualquer relação com o referente externo.

O sujeito enunciador não é, pois, aquele que produz um discurso verdadeiro, mas aquele que cria um efeito de sentido de “verdade”. A veridicção ou o dizer verdadeiro é um fazer verdadeiro por parte do sujeito enunciador, que é responsável pela totalidade do discurso. Ao se colocar como sujeito do discurso, nessa concepção, como afirma Greimas, o sujeito enunciador constrói um subcódigo autônomo, ou seja, uma nova semiose na acepção hjelmsleviana. O significado não é, portanto, fixo, mas fruto de novas relações estabelecidas pelo ato enunciativo. Aquilo a que se refere um texto é um semema construído, fruto de mecanismos de referencialização e de referencialização.

Tomamos tais parâmetros para demonstrar como se constrói a massificação do discurso religioso em textos de um periódico nacional a partir do exame da seleção e da organização do campo lexical, visto como um dos mecanismos de construção de referencialização. Para melhor comprovar nossa hipótese, estabelecemos uma comparação com um trecho de *O mulato* de Aluísio Azevedo (s.d.), apresentado no livro de Francis Vanoye (1981: 34-35) em adaptação de especialistas brasileiros justamente para o estudo de campos semânticos e campos lexicais, noções complexas que o livro, didaticamente, distingue de modo simplificado. Esse trecho é aproximado de reportagens de Eduardo Junqueira publicadas na revista *Veja* (1998) e de comentários da seção “Gente” do mesmo periódico (*Veja*, 1999).

O trecho de Aluísio Azevedo (s.d.: 284) é o seguinte:

Rescendia por toda a catedral um aroma agreste de pitangueira e trevo cheiroso. Pela porta da sacristia lobrigavam-se de relance padrecas apressados, que iam e vinham na carreira, vestindo as suas sobrepelizes dos dias de cerimônia. Havia na multidão um rumor impaciente de platéia de teatro. O sacristão, cuidando dos pertences da missa, andava de um para o outro lado, ativo como um contra-regra quando o pano de boca vai subir.

Afinal, à deixa fanhosa de um padre muito magro que aos pés do altar desafinava uns salmos de ocasião, a orquestra tocou a sinfonia e começou o espetáculo. Correu logo o surdo rumor dos corpos que se ajoelhavam; todas as vistas convergiam para a porta da sacristia; fez-se um sussurro de curiosidade, em que se destacavam ligeiras tosses e espirros, e o cônego Diogo apareceu, como se entrasse em cena, radiante, altivo, senhor do seu papel e acompanhado de acólito que dava voltas frenéticas a um turíbulo de metal branco.

E o velho artista, entre uma nuvem de incenso, que nem um deus de mágica, e coberto de galões e lantejoulas, como um rei de feira, lançou, do alto da sua solenidade, um olhar curioso e rápido sobre o público, irradiando-lhe na cara esse vitorioso sorriso dos grandes atores nunca traídos pelo sucesso.

Do trecho levantamos lexemas que, empregados de forma sinonímica e associativa, fundam a mensagem que se quer transmitir, sendo responsáveis pelo efeito de construção da referencialização e da veridicção textual. O exame dos diferentes campos lexicais, que se inter-relacionam na superfície textual, permite-nos identificar as isotopias representativas dos diferentes discursos que permeiam o texto.

Os semanticistas que tratam da teoria dos campos lexicais principiam seus estudos, algumas vezes, pela noção, não desenvol-

vida por Saussure, mas por ele proposta, de que cada palavra constitui o centro de uma *constelação associativa*.

Contribuição fundamental, na trilha de Saussure, para esse tema é a de Trier, que considera o vocabulário de um estado lingüístico sincrônico como uma totalidade semanticamente articulada, estruturada em campos lexicais que mantêm relação de coordenação ou hierarquia. A concepção de articulação baseia-se em determinadas considerações, como a de que o significado de cada palavra depende do significado das vizinhas conceptuais ou de que, para o entendimento do signo léxico individual, é necessário pensar-se no campo de signos léxicos como conjunto.

Em nossa análise, baseamo-nos na definição de campo lexical de Geckeler (1976), que retoma os dois autores citados. Sua definição de campo lexical (Geckeler, 1976: 295) insere-se num ponto de vista estrutural e é uma retomada de E. Coseriu (1973). O campo lexical é um paradigma lexical originado pela distribuição de um contínuo de conteúdo lexical em diferentes unidades. Tais unidades são dadas na língua como palavras, que reciprocamente se opõem de modo imediato a partir de traços distintivos de conteúdo.

Geckeler acredita que o termo campo é quase opaco e apropriado para a designação de um sub – ou microssistema léxico. O lexema é também definido por ele (Geckeler, 1976: 297), na esteira de E. Coseriu, como uma unidade de conteúdo lexical que se exprime no sistema lingüístico.

Outras considerações interessantes para nosso trabalho são as de Lyons (1980: 206), como:

Os campos são realidades vivas intermediárias entre as palavras individuais e a totalidade do vocabulário; como partes de um todo, partilham com as palavras a propriedade de estarem integradas numa estrutura mais vasta (*sich ergliedern*) e, com o vocabulário, a propriedade de se encontrarem estruturados em termos de unidade mais pequenas (*sich ausgliedern*).



Lyons (1980: 211) acredita ainda que os princípios determinantes da estrutura lexical aplicam-se igualmente às palavras concretas e às abstratas.

São as unidades, portanto, que funcionam em um campo lexical. O arquilexema corresponde ao significado total de um campo lexical, representando, como denominador comum, a base semântica de todos os membros do campo.

Na passagem de Aluísio Azevedo, utilizada para comparar a produção discursiva pelo recorte do campo lexical, observamos que o sujeito enunciador trabalha com dois campos lexicais,¹ agrupados sob dois arquilexemas: o da liturgia cristã e o das artes cênicas.

Referem-se ao campo lexical religioso, como já mostrara a adaptação do livro de Vanoye (1981: 35), *catedral, sacristia, sobrepelizes, cerimônia, sacristão, missa, padre, altar, salmos, cônego, acólito, turíbulo, incenso*. O campo lexical das artes cênicas é composto de figuras do mundo natural de duas ordens: teatral, como *platéia, teatro, pano de boca, deixa, orquestra, sinfonia, entrar em cena, papel, artista, público, atores, contra-regra* e circense, como: *deus de mágica, galões e lantejoulas, rei de feira*.

Cada um desses lexemas, em estado de dicionário, representando um saber compartilhado pelos falantes da língua portuguesa, tem um significado em estado de língua. Considerando esse conteúdo fixo, a partir do que propõem os semanticistas, é que separamos esses lexemas em dois blocos estanques representativos de dois recortes do mundo natural, o da religião e o das artes cênicas. A junção desses dois campos lexicais em um único texto é

¹ Na adaptação de *Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita* (1981), realizada por Clarisse Madureira Sabóia, Ester Miriam Gebara, Haquira Osakabe e Michel Laud, recortam-se, nesse texto, três campos lexicais que se inter-relacionam: o da liturgia, o do espetáculo e o das palavras de carga pejorativa. Conforme nossa análise, há apenas dois campos lexicais; o terceiro, o das palavras pejorativas, representa modalização disfórica da voz do sujeito enunciador.

utilizada pelo sujeito enunciador para compor seu universo de referencialização, ou seja, a referencialização interna. A partir de conteúdos de lexemas já existentes na língua portuguesa, em estado extradiscursivo, o sujeito enunciador, no processo do discurso, estabelece equivalências discursivas, agrupando esses dois campos sob o arquilexema *espetáculo*.

A cerimônia religiosa equivale, intradiscursivamente, a espetáculo de artes cênicas graças à intervenção de um sujeito que se apropria dos lexemas pertencentes a campos lexicais distintos e que, por processos retóricos, aproxima conteúdos de diferentes campos lexicais, tornando-os, na construção desse texto, sinônimos.

O lexema *sacristão* é comparado a *contra-regra*. O sema intersector da comparação entre o representante do campo religioso e o do campo das artes é a *atividade*:

O sacristão, cuidando dos pertences da missa, andava de um para outro lado, ativo como um contra-regra quando o pano de boca vai subir.

Os *fiéis*, pelo burburinho reinante, são metaforizados como *platéia impaciente*, e o *cônego*, por sua postura, metamorfoseia-se em *artista*:

Havia na multidão um rumor impaciente de platéia de teatro.

[...] e o cônego Diogo apareceu, como se entrasse em cena, radiante, altivo, senhor de seu papel [...].

Completam a metamorfose do *cônego*, os epítetos *velho artista*, *deus de mágica*, *rei de feira* e a descrição de suas vestes sacras como vestimentas profanas:

E o velho artista, entre uma nuvem de incenso, que nem um deus de mágica, e coberto de galões e lantejoulas, como um rei de feira, lançou, do alto de sua solenidade, um olhar curioso sobre o público, irradiando-lhe na cara esse vitorioso sorriso dos grandes atores nunca traídos pelo sucesso.

Essa junção de lexemas de dois campos metamorfoseia a cerimônia religiosa em um espetáculo, primeiramente teatral, depois circense. Dois campos lexicais que em estado de língua são distintos, intradiscursivamente, passam a construir a mesma referencialização: o espetáculo religioso como profano.

Não é só a escolha de lexemas de dois tipos de artes cênicas, teatral, gênero mais nobre, e circense, gênero mais popular, que torna a cerimônia religiosa, gradativamente, um espetáculo profano, mas também a escolha de lexemas disfóricos como *padrecas, fanhosa, desafinava, frenéticas, cara, velho, salmos de ocasião*. Com esse arranjo discursivo, o sujeito enunciador imprime uma isotopia pejorativa ao espetáculo, conferindo-lhe um novo efeito de veridicção: a cerimônia da liturgia cristã não é uma cerimônia religiosa, ela é um espetáculo de arte cênica popular, circense, no qual os *paramentos são galões e lantejoulas* e o *cônego, um rei de feira, um ator nunca traído pelo sucesso*.

Na reportagem recente de Eduardo Junqueira (1998: 115-116), publicada pela revista *Veja*, o sujeito enunciador recorta os mesmos campos lexicais para produzir o efeito de veridicção: o da liturgia católica e o das artes cênicas. O excerto que segue demonstra esse fato:

Tudo o que cerca o padre Marcelo Rossi se conta por números seguidos de muitos zeros. Alguns exemplos: suas missas, no Santuário do Terço Bizantino, um galpão de 20 000 metros quadrados, antiga fábrica na Zona Sul de São Paulo, reúnem até 60 000 católicos. Por mês, os fiéis em frente ao altar so-

mam meio milhão de almas. Quatro vezes por semana, eles chegam em caravanas de ônibus, a pé e até em carros caros. Espremem-se para ver de perto os louvores do Padre Marcelo. Do ponto de vista formal, são missas impecáveis. A liturgia segue à risca as determinações do Concílio Vaticano II. Ritos iniciais, liturgia da palavra, liturgia eucarística, comunhão e ritos finais. Está tudo lá, pronto para passar pelo crivo do católico mais ferrenho. Mas quando o padre Rossi irrompe no palco, quer dizer, no altar, sob aplausos e assobios da plateia, não é difícil perceber que se está diante de um evento diferente. Cada celebração é um megaespetáculo. São 15 000 hóstias distribuídas por missa. Na organização, trabalham 940 voluntários, quase sempre arregimentados entre fiéis da diocese de Santo Amaro. Diante da multidão, o padre Rossi é o rei da homilia. Canta, dança, prega de forma didática. Abusa das parábolas e dos diálogos com a plateia. Nada que lembre o ar sisudo de boa parte das missas convencionais.

Acompanhado pelos músicos da banda Ministério da Libertação, o padre engata uma música atrás da outra. Vai para a frente do altar, rodeado por seis coroinhas, e começa o que chama de “aeróbica do Senhor”. São coreografias que lembram o filme *Mudança de Hábito*, em que um grupo de freiras agita multidões com gingados moderninhos. O padre balança os braços, levanta as pernas, dá voltas e pulinhos. Os fiéis saem da missa como espectadores de um concerto de rock. “Fico exausta e feliz. Sempre que volto, trago mais alguém”, diz a comerciante Maria Clara de Almeida, 39 anos. O efeito multiplicador da missa é impressionante. Há um ano, a paróquia de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, na Zona Sul de São Paulo, ficou pequena para abrigar a multidão que procurava as celebrações. O padre Rossi resolveu fazer missas extraordinárias – são quatro por semana –, em um galpão que funcionava como casa de shows. Em pouco tempo, também ficou pequeno. Aí ele foi para a fábrica.

No trecho, referem-se ao campo lexical religioso, os seguintes lexemas: *Padre, missas, católicos, fiéis, almas, altar, louvores, liturgia, liturgia da palavra, liturgia eucarística, comunhão, altar, celebração,*

hóstias, diocese, parábolas, coroinhas, Senhor, freiras, paróquia, celebração, padre.

Dizem respeito ao campo lexical das artes cênicas, os lexemas: *palco, aplausos, assobios, platéia, megaespetáculo, canta, dança, músicos da banda, aeróbica do Senhor, coreografias, filme, gingados, espectadores, concerto de rock, casa de shows.*

Ocorre também no texto uma forte modalização por intensificação, emprestando à reportagem um caráter hiperbólico e construindo a referencialização não da missa como espetáculo, mas como megaespetáculo: *galpão de 20.000 metros quadrados, 60.000 católicos, meio milhão de almas, caravanas de ônibus, 15.000 hóstias, 940 voluntários, multidão, seis coroinhas.*

A grandiosidade do megaespetáculo-missa marca-se, também, pela gradação do espaço: *paróquia, galpão, fábrica.* O tom quantitativo e intensificador é sintetizado pelas afirmações do sujeito enunciador: “Tudo o que cerca o padre Marcelo Rossi se conta por números seguidos de muitos zeros. [...] O efeito multiplicador da missa é impressionante”.

Essa modalização intensiva recebe, por parte do sujeito enunciador, como no caso do trecho de Aluísio Azevedo, uma modalização pejorativa: *rei da homília, gingados, moderninhos, pulinhos. Rei da homília* corresponde, de certa forma, a *rei de feira* do texto literário examinado.

Nos dois textos que comparamos, o mesmo recorte lexical associa dois discursos que, no nível da manifestação, parecem díspares, mas, no nível profundo, expressam a isotopia do espetáculo. No entanto, os mesmos campos lexicais escolhidos que metaforizam o ato litúrgico como espetáculo, apresentam diferenças entre o texto literário de 1881 e o da mídia de 1999, ou seja, de pouco mais de um século.

No trecho de Aluísio Azevedo, o cônego Diogo é o ator principal e praticamente o único; só ele, em sua onipotência, detém a cena, como vimos no segmento destacado do trecho selecionado.

A separação entre o ator e o público, como sabemos pela época em que se dão os fatos relatados no romance, é devida também à língua empregada – o latim – língua sagrada, desconhecida dos fiéis ignaros. Seu uso torna o cônego semelhante a Deus. Essa sacralização pela língua é assim comentada em trecho de “São Marcos” da coletânea *Sagarana* de Guimarães Rosa (1967: 236):

É que a população de Calango-Frito não se edifica com os sermões do novel pároco Padre Geraldo (“Ara, todo o mundo entende...”) e clama de saudades das lengas arengas do defunto Padre Jerônimo, “tinham muito mais latim”...

Quanto ao espaço onde se desenrola o espetáculo, sabemos ainda pela descrição do ato litúrgico em *O mulato* (s.d.) que ele é fechado: é a casa do senhor, o templo divino.

No espetáculo religioso do fim de nosso milênio, de acordo com a mídia impressa, a língua empregada pelo padre-ator é o português, fato que o equipara ao público: sua fala, com termos do cotidiano, é entendida. O cunho sagrado de antes é quebrado, e o ator-padre deixa de estar próximo do divino para estar próximo dos homens. A interação entre o ator-protagonista que *balança os braços, levanta as pernas, dá voltinhas e pulinhos* e o público é grande, já que a *multidão* o acompanha, também cantando e dançando em nome do Senhor, sentindo-se *exausta e feliz*. Portanto, o público de fiéis não é apenas mero espectador. Nessa nova postura do ritual religioso, o espaço da igreja é figurativizado pela imprensa como a *boite de Deus* e o padre Marcelo como o *profeta da missa aeróbica*.

A missa deixa o templo divino pelo galpão da fábrica e sua parte dançante – a *aeróbica do Senhor* –, desce à festa profana, com a música “Erguei as mãos”, *grande suesso* de Padre Marcelo, “o maior fenômeno da indústria fonográfica brasileira no ano passado, com 3 milhões de CDs vendidos”, aquecendo, como nos diz Junqueira (1999: 59) em outro texto da mesma revista:

[...] a folia pré-carnavalesca de norte a sul do país.

Erguei as mãos...

Os animaizinhos subiram de

Dois em dois

Os animaizinhos subiram de

Dois em dois

O elefante e os passarinhos

Como os filhos do Senhor – e lá vai a turba se requebrando numa coreografia inspirada nos animais.

No desfile das escolas de samba cariocas, a *aeróbica do Senhor* atinge também a Marquês de Sapucaí, conforme reportagens de jornais e revistas sobre o carnaval de 1999. Em outra matéria da mesma revista *Veja* (1999: 91), da qual destacamos os dois textos de Eduardo Junqueira, na seção “Gente” – cujo título, polissemicamente malicioso, “Erguei as mãos e chacoalhai os pandeiros”, remete ao nome da matéria da semana anterior “Erguei as mãos” (*Veja*, 1999: 59) – que trata também dos *trepidantes eventos momecos*, lemos:

Em São Paulo, comandou a ferveção o show-man do Senhor, padre Marcelo Rossi: do alto de um autêntico trio elétrico, ele puxou um cordão de 70.000 fiéis-foliões, ao som de hits como *Erguei as mãos* e *Segura na mão de Deus*.

Há, em ambos os textos analisados – e também nos citados – uma semelhança no recorte dos campos lexicais. Permanece mesmo a modalização pejorativa. Todavia, a diferenciar os textos separados por um século, está a modalização da intensificação, manifestada também em termos próprios do que vimos chamando de artes cênicas – do *espetáculo* para o *megaespetáculo*, do *teatro* para o *concerto de rock* e a *casa de shows*, da *orquestra* e da *sinfonia* para os *músicos da banda* e a *aeróbica do Senhor*. As únicas voltas

frenéticas, as que o acólito dava a um *turíbulo de metal branco* do texto de Aluísio Azevedo, são substituídas pelas *voltas e pulinhos* do padre na reportagem de Eduardo Junqueira (1998).



Padre Marcelo:
trio elétrico,
multidão e
convite global

Diferenciando o discurso da mídia do texto literário, temos ainda a introdução do texto visual que referenda a construção do *padre carismático*, isto é, da orientação carismática da igreja católica romana, como uma estrela no palco, comparando-o a ídolos populares também construídos pela mídia impressa e televisiva: Valéria Valenssa (há anos *pedalíssima globeleza* na vinheta símbolo do carnaval global), Carla Perez (*musa do tchan*), Tiazinha (*curvilínea musa encarnada em dominadora sádica*). Sem os paramentos eclesiásticos, com roupa de um mortal comum, apenas com o colarinho símbolo de ministro religioso, o padre-ator, de nome Marcelo Rossi, aparece no palco à frente da multidão, em primeiro plano, comandando e conclamando a massa

com um microfone na mão.

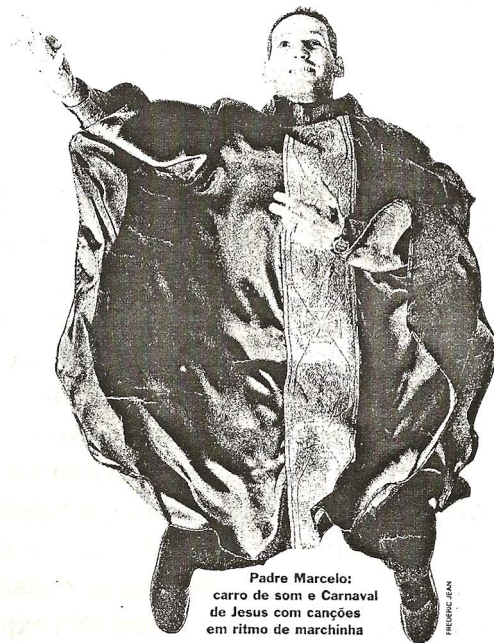
A legenda da ilustração da seção “Gente”, intitulada “Erguei as mãos e chacoalhai os pandeiros”, em gradação ascendente, demonstra a irradiação do discurso religioso: *trio elétrico, multidão e convite global*.

Se o padre-ator tira a batina, os homens comuns, por sua vez, querem vesti-la. Os paramentos do padre são transformados em material de consumo no carnaval, de modo que o discurso religioso acopla-se ao discurso mercantil. A vestimenta litúrgica é comercializada como fantasia, como qualquer material profano, serpentina, confete, de uma festa pagã (Veja, 1999: 59):

Percebendo o potencial carnavalesco do religioso, algumas lojas de aluguel de fantasia confeccionaram roupas à imagem e semelhança da batina verde – a da capa do CD – do padre.

A batina verde, também capa do CD do clérigo, é reproduzida na matéria da *Veja* (1999: 59) “Erguei as mãos”, que tem como subtítulo *Versões da música de padre Marcelo embalam os foliões no Carnaval*.

O verde e o dourado brilhantes fazem frente às plumas e paetês das fantasias carnavalescas. Completa a vestimenta religiosa o terço bizantino empunhado pelo padre na mão direita. A legenda, que enfatiza o carro de som e o ritmo das marchinhas, contextualiza verbalmente o carnaval de Jesus. No texto visual, as cores vibrantes, o movimento saltitante do padre produzem o mesmo efeito.



Padre Marcelo:
carro de som e Carnaval
de Jesus com canções
em ritmo de marchinha

Se a primeira ilustração pode ser lida como a representação da humanização do padre, figurativizada pelo desvestimento da batina, visto, portanto, como mais próximo do discurso do povo, da massa, na segunda, os paramentos são transformados em fantasia, metamorfoseando o ser que a usa em padre, como ilustra a matéria da *Veja* (1999: 59) “Erguei as mãos”, citando a fala de um folião ex-seminarista que comenta, em tom de brincadeira, ter assumido o discurso religioso:

Recentemente, num desses bailes pré-folia, o empresário paulista e ex-seminarista Ademar Ebone, de 37 anos, virou padre Marcelo. “Centralizei as atenções”, diverte-se. “Todos queriam que eu celebrasse casamentos e desse bênçãos. ”

Os textos analisados são exemplos de situações análogas nas quais os lexemas que compõem um campo lexical funcionam como subcódigos da língua e em que, como tal, representam uma visão de mundo presentificada nos discursos atualizados, numa determinada sociedade.

A isotopia dos dois textos, construída pela equivalência de lexemas de dois campos lexicais, funde dois discursos em um único: o religioso e o das artes cênicas, discursos que, no nível da aparência, mostram-se como díspares, mas que, no nível da essência, têm muita semelhança, pois ambos não passam da manifestação da arte de persuasão, termo intersector o qual permite que o ato religioso seja metaforizado como espetáculo. O que diferencia os dois textos é a modalização. No segmento de Aluísio Azevedo, os termos pejorativos constroem a missa como um espetáculo de arte cênica popular e o texto da reportagem da mídia impressa, modalizado também pela intensificação, caracteriza um megaespetáculo popular. Na mídia, a veridicção construída pela escolha do campo lexical e da modalização intensiva expressa, referendada pelo texto

visual, um megaespetáculo que figurativiza uma nova postura do discurso religioso: o da persuasão em massa.

RÉSUMÉ: Nous considérons que l'organisation du champ lexical d'un texte est l'un des mécanismes de construction de la référentialisation. Prenant un texte littéraire et des textes des médias, nous y avons, donc, fait le relevé de lexèmes qui, employés en procédés rhétoriques, fondent le message qu'on veut transmettre. L'analyse de ces lexèmes qui sont les intégrants de champs lexicaux qui ont des relations réciproques sur la surface textuelle, et de la modalisation, qui représente la voix du sujet énonceur, nous permet d'identifier les différents discours qui sont sous-jacents au texte. Dans le récit littéraire, la célébration religieuse est discursivement construite comme spectacle pour un public limité; dans les textes de presse, comme spectacle de masse.

MOTS-CLÉ: Champ lexical; modalisation; massification; média.

Bibliografia

- AZEVEDO, A. (s.d.) *O mulato*. Rio de Janeiro: Tecnoprint.
- BARTHES, R. (1964) *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix.
- BENVENISTE, E. (1976) *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Nacional/Edusp.
- _____. (1989) *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes.
- BERTRAND, D. (1985) *L'espace et le sens: Germinal d'Émile Zola*. Paris: Hads-Benjamins.
- COSERIU, E. (1973) *Sincronía, diacronía e história: el problema del cambio lingüístico*. Madrid: Gredos.
- GECKELER, H. (1976) *Semántica estrutural y teoría del campo léxico*. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, A. J. (1975) *Sobre o sentido*. Petrópolis: Vozes.
- _____. (1976) *Semántica estrutural: pesquisa de método*. São Paulo: Cultrix/Edusp.

- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. (s.d.) *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix.
- GUIRAUD, P. (1980). *A semântica*. Rio de Janeiro: Difel.
- HJELMSLEV, L. (1975) *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- JUNQUEIRA, E. (1999) Erguei as mãos. *Veja*, São Paulo, p. 59, 17.fev.
- _____. (1998) Uma estrela no altar. *Veja*, São Paulo, p. 114-20, 4.nov.
- LYONS, J. (1980) *Semântica*. Lisboa: Presença.
- ROSA, J. G. (1967) São Marcos. In: _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio. p. 221-51.
- SAUSSURE, F. (1970) *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix.
- VANOYE, F. (1981) Campos semânticos e campos lexicais. In: _____. *Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita*. 2. ed. Trad. e adap. de C. M. Saboia et al. São Paulo: Martins Fontes. p. 34-5.
- VEJA (1999) "Erguei as mãos e chacoalhai os pandeiros". São Paulo, p. 90-1, 24.fev.