

"A IGREJA DO DIABO" E O DISCURSO DO CARNAVAL

Zília Mara Scarpari Schmidt e Edson Rosa da Silva

I — INTRODUÇÃO

Nosso estudo fundamenta-se nos conceitos bakhtineanos sobre a carnavalização.¹

Para melhor entender este procedimento literário e como ele se atualiza no conto *A Igreja do Diabo*, de Machado de Assis, convém partirmos das definições de monologismo, dialogismo e polifonia.

O universo de toda criação monológica se caracteriza por uma unidade de acento ideológico. Neste mundo homofônico, tudo está subordinado à última palavra de seu criador. Uma única consciência organiza e interpreta o mundo criado, um mundo compacto e de significação única, onde os seres são reificados. Por isso, na narrativa clássica, monológica, os personagens são planos, possuem contornos bem definidos e nunca transcendem seus traços típicos. Os diálogos refletem uma luta de vozes aparente, pois é o autor implícito que monopoliza o centro do discurso. A inter-relação de consciências não existe. Tudo se encerra num espaço fechado, subordinado a um campo de visão único.

Kristeva² explica o processo monológico baseando-se na definição saussuriana de paragrama poético. O paragrama poético de que fala Saussure em *Anagrammes* se estende de zero a dois. O zero denota, representa uma espécie de grau zero da escritura. O um é o "interdito" lingüístico, psíquico, social. É Deus, o totalitarismo, a hierarquia. Segundo Kristeva, é a lógica de um sistema baseado em 0-1 que caracteriza o discurso monológico. O sujeito assume o papel de 1, isto é, de Deus e ignora a palavra do outro. O monologismo é portanto absolutista, teológico, dogmático, causal, científico, linear.

1 BAKHTINE, M. (1970 a e b)

2 KRISTEVA, J. (1969) p. 150 e seguintes.

Se ele comporta uma oposição, esta fica a nível diádico e maniqueísta.

A carnavalização bane todo discurso monológico de sua estrutura, que está baseada num esquema essencialmente dialógico.

O **dialogismo** implica o aparecimento do **2**, ou seja, a interação do **eu** (1) e do outro (2), abolindo portanto a lógica de um sistema na base de 0-1. O dialogismo está baseado numa lógica relativista, de analogia e oposição não exclusiva. Segundo Bakhtine, as relações dialógicas podem estabelecer-se tanto em enunciados completos como na palavra isolada, desde que nela duas vozes se afrontem dialogicamente.

É importante sublinhar que o dialogismo não se confunde com a dialética hegeliana. Esta pressupõe uma luta e uma projeção, o que, afinal, não transcende a lógica da causalidade, aristotélica. O dialogismo absorve a dialética, substituindo-a por um conceito de revelação. Não visa a nenhum avanço, mas a uma harmonia que implica uma idéia de ruptura como modo de transformação. No processo dialógico, as consciências, as vozes se afrontam, mas sem qualquer síntese. O que encontramos é, antes, uma coexistência de consciências anti-éticas, num mundo plural, onde tudo é estruturado de modo a deixar a oposição dialógica sem solução. Daí se conclui que o dialogismo se manifesta plenamente numa criação polifônica.

A **polifonia** se define então com a reunião de materiais absolutamente heterogêneos, como uma pluralidade de centros de consciência não reduzidos a um denominador comum ideológico. Na visão artística do universo polifônico não existe o devir, mas a coexistência e a interação. O mundo é visto e pensado não em termos de tempo, mas de espaço. Coexistência, justaposição, interação e simultaneidade, eis as palavras-chaves da polifonia.

O discurso em que dialogismo e polifonia se atualizam inteiramente é o discurso do carnaval.

Por **carnavalização** entende-se a influência do carnaval na literatura, e nos diferentes gêneros.

O "diálogo socrático" e a "sátira menipéia" são dois gêneros dos fins da Antiguidade clássica já marcados pela visão carnavalesca do mundo. Mas, é no Renascimento, sobretudo nas obras de Boccaccio e Rabelais, que a carnavalização literária se realiza em toda a sua plenitude.

No ritmo carnavalesco anulam-se todas as distâncias entre o homem e o mundo e os homens entre si, estabelecendo-se um "contato livre e familiar", em oposição às relações sócio-hierárquicas da vida diária. O universo carnavalesco é um mundo às avessas, marcado pela excentricidade, pela profanação ou rebaixamento dos valores consagrados, pela reunião dos contrários, pelas alianças desiguais.

As imagens carnavalescas, fundadas no oxímoro, conjugam semas antitéticos: o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sublime e o grotesco, a tragédia e a comédia, a sabedoria e a estultícia, o elogio e a injúria, o nascimento e a morte, a face e o verso, a afirmação e a negação.

Entre os múltiplos atos carnavalescos (o "travestissement", as mistificações, etc), o mais importante é o da "entronização — destronamento", o coroamento e a destituição do rei do carnaval. Este ritual traduz todo o processo da queda e da substituição, da morte e do renascimento, o caráter inevitável e ao mesmo tempo fecundo da mudança — renovação. Ambivalente desde o início, a entronização já contém a idéia do destronamento futuro. Aliás, todos os símbolos carnavalescos se constroem nesta perspectiva ("dois em um"): o nascimento já pressupõe a morte, a morte já contém em si o nascimento. Daí a representação barroca da morte como uma velha grávida em imagens de barro.

Este tipo de imagem faz nascer o riso carnavalesco, ambivalente e fecundo. E, intimamente ligada ao riso, está a paródia. Todo objeto tem sua paródia. Daí os pares carnavalescos de todo tipo, parodiando-se mutuamente, formando um sistema de espelhos deformantes.

O tempo carnavalesco não é trágico, nem épico, nem histórico. Com suas próprias leis, ele engloba uma quantidade infinita de mudanças radicais e de metamorfoses.

O carnaval pressupõe também uma concepção não euclidiana do espaço. Alargando o palco estreito da vida privada, de uma época delimitada, a carnavalesca introduz um palco universal, comum a todos os homens.

Apesar da perda de sua significação primitiva, de sua riqueza de formas e de símbolos, do caráter essencialmente público que tinha até o XVII, o Carnaval continua a influenciar a literatura, onde ele aparece atomizado.

E assim encontramos, na obra de Machado de Assis, o conto **A Igreja do Diabo**, bastante marcado pela carnavalização que aí se realiza com uma forma extremamente sutil de visão artística, como uma espécie de princípio heurístico que, relativizando tudo o que é estável, pré-estabelecido, oficial, permite penetrar nas questões mais complexas e compreender mais profundamente a alma humana.

2 — A CARNAVALIZAÇÃO EM "A IGREJA DO DIABO"

A Igreja do Diabo manifesta o procedimento do que se convencionou chamar de carnavalização. No seu entrecruzamento de vozes, o discurso do carnaval remete aos mais diversos códigos: religioso, moral, político, social, mítico, literário, etc. Mas, é sobretudo a partir da desarticulação do discurso religioso que o conto se estrutura. A palavra sagrada é aqui retomada e introduzida no discurso profano, criando, pela paródia, um espaço textual dialógico, divergente, polifônico.

O novo texto é marcado pela reunião dos contrários, pela lógica original das coisas às avessas, por rebaixamentos e profanações que provocam o riso ambivalente.

O conto também apresenta traços da sátira menipéica e dos mistérios medievais, gêneros vizinhos profundamente carnavalescos.

Enfim, o processo da eterna mudança-renovação que caracteriza a natureza carnavalesca se manifesta na própria estrutura cíclica do conto.

2.1. — A paródia do discurso religioso

Desde o título do conto, observa-se o processo da convergência dos opostos. O discurso da ordem não nos permitiria jamais a junção dos elementos **igreja**, que denota "templo cristão, autoridade religiosa, comunidade cristãos"³ e **diabo**, que significa "demônio, o chefe dos demônios, o gênio do mal"⁴, o transgressor da própria ordem. Aí está, logo de início, a figura do "espírito que nega", um personagem que encarna a estrutura do próprio discurso: trata-se de um discurso de transgressão que instaura uma nova ordem, um novo cosmos.

Prevalecendo-se do crédito que merecem os manuscritos religio-

3 FERREIRA, A. Buarque de Holanda

4 Ibidem

tos, o conto é atribuído, pelo seu narrador, à tradição beneditina, adquirindo, assim, o caráter mítico das histórias antigas ("conta um velho manuscrito beneditino"...⁶), e, paradoxalmente, o status de uma estória religiosa.

O capítulo I apresenta a "idéia mirífica" do Diabo que se "sentia humilhado com o papel avulso que exercia desde séculos" (p. 9). Eis o mundo primitivo do Diabo, configurado como um reino caótico, naturalmente carnavalizado.

O espírito paródico do conto surge exatamente da intenção do Diabo, que quer imitar a organização eclesiástica. Ao conceber a fundação de sua "hospedaria barata", o Diabo cria o duplo paródico da Igreja de Deus:

Escritura contra Escritura, beviário contra beviário, Terei a minha missa com vinho e pão à farta, as minhas prédicas, bulas, novenas e todo o demais aparelho eclesiástico. O meu credo será o núcleo universal dos espíritos, a minha igreja uma tenda de Abraão. (p. 9).

Pela enumeração cômica de ritos religiosos, ele introduz o universo da paródia, cujas leis se fundamentam na imitação burlesca do já inscrito. Poderíamos até mesmo denominar essa oposição como sendo a rebeldia do código que se escreve (o do Diabo) contra o código já inscrito (o de Deus). Fica explícita a estrutura de oposição em que os textos vão dialogar ("Escritura contra Escritura" e "beviário contra beviário"). O processo de subversão da ordem que aí vai reinar ("Terei a **minha** missa, com vinho e pão à farta") também não é menos claro. O discurso do Diabo toma igualmente o credo, símbolo da fé cristã e o transforma em "núcleo universal dos espíritos" que vão servi-lo. A alusão à "tenda de Abraão" rememora o pacto da antiga aliança entre Javé e o Patriarca⁶, cuja sacralidade é abolida no discurso da transgressão. Ao mesmo tempo em que o Diabo faz uma crítica à visão das religiões, a intenção primeira da carnavalização acha-se aqui confirmada: **a negação de qualquer ordem estabelecida e a criação de um mundo novo, às avessas**, através de um 'contato livre e familiar' que rebaixa o elemento sagrado e dá ao profano um caráter solene.

A aliança do Antigo Testamento, o conto opõe a revolta do Diabo que vai "ter com Deus para comunicar-lhe a idéia e desafiar-o" (p. 10). Surge, assim, a figura de um usurpador que reatualiza o

⁶ Gn 17

⁵ ASSIS, Machado de (1944) p. 9. A partir de agora, as citações do conto serão imediatamente seguidas do número da página entre parênteses.

mito de Prometeu.

O capítulo II relata o diálogo entre Deus e o Diabo. Ora, se nos voltarmos para os textos bíblicos, encontraremos um diálogo em que se acham face a face esses dois personagens. Referimo-nos precisamente à tentação do deserto.⁷ Cotejando-se os dois textos, concluímos: a) que o espaço do diálogo não é o mesmo: no texto evangélico, Cristo está no deserto ("Eniã, foi Jesus conduzido pelo espírito para o deserto, a fim de ser tentado pe'lo Diabo").⁸, enquanto que, no texto do conto, o Diabo vai até o céu; b) e que o tema do diálogo também difere nos dois textos.

Entretanto, há uma estrutura comum: duas consciências que se afrontam e se opõem. Nos dois casos, o Diabo procura colocar-se em posição superior a Deus, o que ressalta justamente a sua rebeldia. Senão vejamos: a) no texto bíblico, lemos assim:

Levou-o ainda o diabo a um monte muito elevado, mostrou-lhe todos os reinos do mundo e seu esplendor, e lhe disse: "Todas estas coisas lhe darei, se, prostrado, me adorares".⁹

b) no texto do conto, essa mesma altivez assim se revela:

O Diabo sorriu com certo ar de escárnio e triunfo. Tinha alguma idéia cruel no espírito, algum reparo picante no alforje da memória, qualquer coisa que, nesse breve instante de eternidade, o fazia crer superior ao próprio Deus. (p. 12)

É bem verdade que o texto machadino, por ser o texto da paródia, introduz o elemento cômico, através do discurso irônico do Diabo. Tal discurso é uma espécie de **máscara** que bem cabe nesse momento de carnavalização. O tratamento reverente que o demônio usa para com Deus contrasta com a irreverência e a ousadia de sua atitude. É que o aparato de sua linguagem fica, ao nível do parecer, enquanto que sua rebeldia fica ao nível do ser. Fingindo bondade e compaixão pelo ancião, sua linguagem deixa entrever a ironia:

Senhor, a explicação é fácil; mas permiti que vos diga: recolhei primeiro esse bom velho; dai-lhe o melhor lugar, mandai que as mais afinadas cítaras e alaúdes o re-

7 Mt 4,1-11; Mc 1,12-13 e Lc 4-13

8 Mt 4-1

9 Mt 4,8-9

cebam com os mais divinos coros... (p. 11-12)

Mesmo quando confessa aos homens quem é, o Diabo o faz com propósitos enganosos, "para retificar a noção que os homens tinham dele e desmentir as histórias que a seu respeito contavam as velhas beatas" (p. 15). Ao nível do ser, só está a ratificar o seu carácter que se marca pelo ser da mentira, oculto sob o parecer-verdade.

Ao dizer que vai lançar a **pedra fundamental** de sua igreja, o Diabo parodia mais uma vez a linguagem do Evangelho. Conhecemos a importância de Cefas, Pedro/Pedra, na formação da igreja cristã. É o próprio Cristo que assim nomeia Simão: "Quando Jesus o viu, disse: "Tu és Simão, filho de João. Chamar-te-ás Cefas, que quer dizer Pedra".¹⁰ Em outra passagem do Evangelho, ao confirmar a fé inquebrantável de Pedro, que o proclama como o "Cristo, o filho de Deus vivo", o mestre responde:

Bem-aventurado és, Simão, filho de Jonas, pois não foram a carne e o sangue que te revelaram isso, mas meu Pai que está nos céus! Pois bem, eu te digo: Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja e as portas do Inferno não prevalecerão contra ela.¹¹

Em uma de suas epístolas, o apóstolo São Paulo diz aos cristãos de Éfeso:

Estais contruídos sobre o fundamento, que são os apóstolos, e os profetas, sendo a pedra angular o próprio Cristo.¹²

Tudo isso dá ao gesto do Diabo a importância de um gesto criador. Vista à luz do texto segrado, essa **pedra fundamental** adquire uma signficacão muito maior, ou seja, a palavra de agora revigora-se na força da palavra primitiva. Sendo assim, a transgressão da ordem não é tão somente uma inversão do código religioso vigente, mas equivale à usurpação da palavra mágica da divindade.

Há ainda que se notar a presença dos anjos, o que acentua ainda mais a semelhança entre os dois textos. O texto bíblico termina assim: "Deixou-o então o diabo, e eis que se aproximaram os anjos, que se puseram a servi-lo". O texto do conto de Machado, além

10 Jo 1,42

11 Mt 16,16-18

12 Ef. 2,20

de outras alusões aos serafins e aos coros angélicos, encerra o diálogo "entre Deus e o Diabo" como segue:

Debalde o Diabo tentou proferir alguma coisa mais. Deus impusera-lhe o silêncio; os serafins, a um sinal divino, encheram o seu com as harmonias de seus cantos. O Diabo sentiu, de repente, que se achava no ar; dobrou as asas, e como um raio, caiu na terra. (p. 14)

Se, no texto do Evangelho, o Diabo desaparece logo em seguida, no texto do conto é ele que, no capítulo seguinte, vai desempenhar o papel mais importante. Com efeito, colocando-se no lugar de Cristo, é o Diabo quem anuncia a "boa nova aos homens". Temos que fazer, mais uma vez, algumas remissões às Escrituras. A expressão "boa nova" é a tradução literal do termo grego em que está calcada a palavra **evangelho**. O sentido desse termo já era, na língua clássica, o de "boa nova". Encontramo-lo nos livros do **Novo Testamento**, sobretudo nas epístolas de São Paulo, com o sentido particular da "boa nova" da salvação anunciada pelo Cristo. Ora, é exatamente pelo fato de apoderar-se do dom de anunciar a verdade que o Diabo inverte as regras do jogo, proferindo, então, a sua verdade.

Sendo o disfarce próprio da carnavalização, não pode faltar ao demônio que, de volta à terra, enfia "a cogula beneditina". Assim vestido, sai a recrutar fiéis, parodiando, sem dúvida alguma, não só a doutrinação evangélica, como também, pela falácia de seu discurso, os comícios políticos: "Era assim que falava, a princípio, para excitar o entusiasmo, espertar as indiferentes, congregar, em suma, as multidões ao pé de si". (p. 15)

As pregações do Diabo, a fim de implantar a sua igreja, evocam bem nitidamente o trabalho de evangelização do próprio Cristo. Confirmam-no ainda a presença das multidões que o escutavam. Compare-se o texto "As turbas corriam atrás dele entusiasmadas" (p. 16) com esses dois exemplos dos muitos que poderíamos encontrar nos Evangelhos:

Descendo com eles, ele parou num lugar plano. Havia lá um grupo numeroso de discípulos e massa enorme de gente vinda de toda a Judéia e Jerusa'ém, de Tiro e Sidon, para ouvi-lo e serem curados das suas doenças.¹⁴

13 Mt 4,11

14 Lc 6,17-18

Um dia, a multidão se comprimia em sua volta a fim de ouvir a palavra de Deus e ele se achava de pé, às margens do lago de Genesaré.¹⁵

O que nos parece importante é que o Diabo, personagem do conto machadiano, tem consciência de que sua linguagem é fruto da astúcia retórica¹⁶ que inverte as coisas em seu proveito. O exemplo seguinte ilustra esta consciência malinguística:

Pela sua parte o Diabo prometia substituir a vinha do Senhor, expressão metafórica, pela vinha do Diabo, locução direta e verdadeira, pois não faltaria nunca aos seus com o fruto das mais belas cepas do mundo. (p. 16)

E é desta redução do metafórico ao denotativo que nasce o riso:

On obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré. Ou encore: Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique.¹⁷

Os discursos desse político habilidoso constituem um espaço intertextual em que, pelas alusões e citações que faz, confrontam-se textos variados, cuja distorção, em benefício da verdade do pregador, é o principal elemento da comicidade:

Clamava ele que as virtudes aceitas deviam ser substituídas por outras, que eram naturais e legítimas. A soberba, a luxúria, a preguiça foram reabilitadas, e assim também a avareza, que declarou não ser mais do que a mãe da economia, com a diferença que a mãe era robusta, e a filha uma esgalgada. A ira tinha a melhor defesa na existência de Homero; sem o furor de Aquiles, não haveria a *Ilíada*: "Musa, canta a cólera de Aquiles, filho de Peleu"... O mesmo disse da gula, que produziu as melhores páginas de Rabelais, e muitos bons versos do *Hissopo*; virtude tão superior, que ninguém se lembra das batalhas de Luculo, mas de suas ceias; foi a gula que realmente o fez imortal. Mas, ainda pondo de lado essas razões de ordem literária ou histórica, para só mos-

15 Lc 5,1

16 Por duas vezes, Deus chama o Diabo de "retórico", cf. p. 12 e 14.

17 BERGSON (1978) p. 87-88

trar o valor intrínseco daquela virtude, quem negaria que era muito melhor sentir na boca e no ventre os bons manjares, em grande cópia, do que os maus bocados, ou a saliva de jejum? (p. 16)

A carnavalização atinge aqui toda a sua plenitude. Nesse capítulo (III), assistimos, entre imagens gluttonas, a uma permutação do alto e do baixo, ao destronamento das virtudes aceitas e à entronização dos vícios e dos males proscritos pela moral oficial.

A referência explícita a Rabelais, às ceias de Luculo e ao Hissope¹⁸, lembram a natureza carnavalesca da abundância, do exagero, da hipérbole, da satisfação de todos os apetites.

Numa atmosfera de festa, a "cultura" é destronada para ceder lugar aos verdadeiros impulsos da "natureza". Deste modo, a soberba, a luxúria, a preguiça, a avareza, a ira, a gula, a inveja, a fraude, a calúnia são entronizadas. Por conseguinte, são rebaixadas "o perdão das injúrias e outras máximas de brandura e cordialidade", bem como "todas as formas de respeito". (p. 18)

Depois de pregar uma doutrina que inverte toda a ordem das coisas, "trocando a noção delas, fazendo amar as perversas e detestar as sãs" (p. 17), o Diabo ataca o segundo mandamento fundamental do Evangelho, o amor ao próximo, que lhe parece "um obstáculo grave à nova instituição". Nos seus argumentos contra a noção do próximo, a referência a Galiani, padre napolitano conhecido pelo seu espírito bufão e pelas cartas maliciosas que escrevia a Mme. d'Épinay¹⁹, é mais uma nota carnavalizante neste contexto paródico.

Enfim, todo um universo às avessas é criado, graças ao discurso transgressor do Diabo. Se as inversões já provocam o riso, a retórica falaciosa do Diabo acentua a comicidade do seu discurso.

É sabido que o elemento cômico, em Machado, é parcimonioso, porque proveniente do "humorista", que Bergson define como

18 **Luculo** (109-57 AC), um dos melhores generais romanos e dos mais brilhantes oradores de seu tempo, celebrou-se pelo seu luxo e, sobretudo pela mesa requintada e farta Cf AUGÉ (1928) v. 4 p. 544

O **Hissope**, poema herói-cômico de Antonio Diniz da Cruz e Silva, é uma sátira social ao feudalismo declinante e ao alto clero contaminado pela ignorância, gula e sensualidade.

cf. COELHO, Jacinto do Prado. (1973) v. 1. p. 390-391

19 cf AUGÉ (1928)

"un moraliste qui se déguise en savant, quelque chose comme un anatomiste qui ne ferait de la dissection que pour nous dégoûter"²⁰. Descendo ao fundo do mal, o humorista acentua-lhe as particularidades com a mais fria indiferença científica, descrevendo "minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là que les choses devraient être"²¹. **A Igreja do Diabo**, porém, rompe momentaneamente esta norma. Entre o riso reduzido do Diabo que a princípio "sorri com certo ar de escárneo" ou que "recolhe o riso" (p. 12) e o seu pasmo final diante da verdade relativizada (p. 22), insere-se a euforia carnavalesca do capítulo III que a paródia do discurso religioso faz explodir.

2.2. — Nos traços da sátira menipéia

A sátira menipéia, gênero cujas origens remontam à antigüidade clássica, tem seu nome ligado a Mênipo de Gadara, filósofo grego do século III, a Varrão, sábio romano do século I A.C., a Sêneca, a Luciano, a Apuleio e a Petrónio. A menipéia exerceu enorme influência na literatura cristã, desenvolveu-se com variantes e diferentes nomes na Idade Média, prolongou-se até o Renascimento e sua essência repercute ainda na literatura carnavalizada de hoje.

Relativizando os valores aceitos, as normas de conduta, jogando com as reviravoltas, com a elevação e a queda, com a surpresa da aproximação inesperada de objetos distantes e disparates, com os contrastes violentos, os ecândalos e as extravagância, a menipéia se integra na perspectiva da carnavalização.

As aventuras, as peripécias, o maravilhoso, a imaginação, a alegoria, o naturalismo e o diálogo filosófico fundem-se na meditação sobre a verdade, sempre relativizada e objeto de eterna busca.

O universo filosófico da menipéia obedece a uma estrutura em três planos: a terra, o céu e os infernos, espaços que, nas suas aventuras, a Idéia percorre. Por tratar das questões últimas numa atmosfera carnavalizada, a menipéia atribui papel importante à representação dos infernos, o que favorece o procedimento do "diálogo dos mortos", amplamente explorado na literatura européia dos séculos XVII e XVIII, e também o "dialogue sur le seuil", uma conversação filosófica no limiar do céu ou à entrada dos infernos.

20 BEGSON (1978) p. 98

21 *ibidem* p. 97

Enfim, carnavalizando a verdade, a menipéia quebra a unidade épica e trágica do mundo em favor de uma atitude dialógica, anti-autoritária.

Ora, o conto de Machado apresenta todas estas características.

A narrativa da sátira menipéia inicia-se geralmente mostrando um personagem que se julga o único detentor da verdade, mas que será paulatinamente contestado pelos outros personagens. Este procedimento dialógico se repete no conto machadiano. Julgando-se "o nosso verdadeiro pai", o Diabo crê-se o dono de uma sabedoria incontestável e capaz de fazer calar o próprio Deus. Entretanto, à medida que a narrativa avança, o espírito da negação será por sua vez negado pelos seus próprios fiéis e, dentre eles, por aquele perfeito ladrão árabe "que tapava a cara para ir às mesquitas", ou pelo calabrês falsificador que, "tendo angariado a amizade de um cônego — vi aí uma dose da ironia machadiana — ia todas as semanas confessar-se com ele numa cape'a solitária" (p. 21), sem esquecer o droguista do Levante que, restabelecendo a ambivalência original da palavra grega *pharmakon*, envenena uma geração inteira, mas acaba socorrendo os filhos das vítimas com o produto das drogas. Eis o processo dialógico da negação do espírito que nega ou uma nova versão do aprendiz de feiticeiro. Se a inversão do mundo provoca o riso carnavalesco, a inversão do mundo invertido não é menos cômica.

A sincrese, um dos elementos constitutivos do "diálogo sócrático", definida como a confrontação de vários pontos-de-vista sobre um tema dado, é também uma das características da menipéia. Se neste gênero encontramos sincrese dialógicas violentas entre o tentador e o tentado, o crente e o descrente, o justo e o pecador, o pobre e o rico, o conto em estudo nos oferece a sincrese evangélica entre Deus e o Diabo.

Para ilustrar a questão última da relatividade do bem e do mal, nada melhor que um universo às avessas como palco das extravagâncias do Diabo e das peripécias mais inesperadas da Idéia. Num espaço carnavalizado, Satã reorganiza o mundo e, para tanto, empreende fantásticas viagens entre o inferno, o céu e a terra. Com a mesma facilidade com que "arranca da sombra para o infinito azul" (p. 10), desce à terra "como um raio" (p. 14). Entusiasmado com as obras de expansão de sua igreja, movimenta-se livremente entre a terra e os abismos: "E descia, e subia, e examinava tudo, retificava tudo" (p. 18). Finalmente, decepcionado, "voa de novo aos céus"

(p. 22). Eis os três planos da menipéia onde a imaginação tem livre curso e onde a verdade se relativiza.

Como se vê, o espaço carnavalizado não obedece a uma concepção euclidiana. O conto mostra, um espaço cósmico, como o da menipéia, apropriado para o universalismo filosófico do tema. E, num cenário cósmico, também o tempo extrapola todos os limites.

No nível diegético do conto e na perspectiva de um tempo cósmico carnavalizado, a eternidade não passa de um breve instante, o Diabo conclui uma observação "começada desde alguns séculos" (p. 12), sua voz reboa "nas entranhas do século" (p. 14), e:c.

Além do alto e do baixo, o conto alude também ao liminar "menipeano". Uma conversação filosófica no limiar do céu, onde se afrontam dialógicamente Deus e o Diabo a respeito de um outro recém-chegado, lembra o "dialogue sur le seuil" tão explorado pela sátira menipeia:

Deus recolhia um ancião, quando o Diabo chegou ao céu. Os serafins que engrinaldavam o recém-chegado, detiveram-se logo e o Diabo deixou-se es:ar à entrada com os olhos no Senhor.

— Que me queres tu? perguntou este.

— Não venho pelo vosso servo Fausto, respondeu o Diabo, rindo, mas por todos os Faustos dos séculos e dos séculos.

— Explica-te.

— Senhor, a explicação é fácil; mas permiti que vos diga: reco'hei primeiro este bom velho; dai-lhe o melhor lugar, mandai que as mais afinadas cítaras e alaúdes o recebam com os mais divinos coros...

— Sabes o que ele fez? Pergun:ou o Senhor, com os olhos cheios de doçura.

— Não, mas provavelmente é dos últimos que virão ter convosco... (p. 11-12)

— ...e sabes tu o que ele fez?

— Já vos disse que não.

— Depois de uma vida honesta, teve uma morte sublime. Colhido em um naufrágio, ia salvar-se numa tábua; mas viu um casal de noivos, na flor da vida, que se debatiam já com a morte; deu-lhe a tábua de salvação e mergulhou na eternidade. Nenhum público: a água e o céu por cima. Onde achas aí a franja de algodão?

— Senhor, eu sou, como sabeis, o espírito que nega.

— Negas esta morte?

— Nego tudo. A misantropia pode tomar aspecto de caridade; deixar a vida aos outros, para um misantropo, é realmente aborrecê-los. . .

(p. 13-14)

Segundo Bakhtine,

le haut, le bas, l'escalier, le seuil, l'entrée, le palier ont une signification de **point** où s'effectuent la **crise**, le changement radical, la cassure inattendue du destin, où des décisions sont prises, les barrières de l'interdit franchies, où l'on se renouvelle ou bien se perd.²²

Como na menipéia, a ação de **A Igreja do Diabo** se passa não somente aqui e agora, mas no universo inteiro e na eternidade. O céu, a terra, o inferno e o limiar transformam-se em espaços ambivalentes nos quais o tempo cronológico é abolido. Só importa o tempo da crise, da confrontação dialógica, das mudanças radicais e das metamorfoses.

2.3 — Nos traços dos mistérios medievais

O dialogismo aumenta no conto a importância do diálogo (direto ou indireto), fazendo crescer, com isso, o elemento dramático.

Certos aspectos do conto são marcados pela teatralidade, lembrando não só a sátira menipéia, que concebe o mundo como um grande teatro em cujo palco se dão os encontros decisivos do homem consigo mesmo, tendo por cenário o infinito, mas também os mistérios, variantes teatrais da menipéia na Idade Média.

Os três planos da menipéia que representam o céu, a terra e os Infernos tiveram grande repercussão na estrutura dos mistérios e na sua topografia cênica; ambos os gêneros se preocupam com os destinos do homem e comportam elementos cômicos e cenas vulgares que os integram na perspectiva da carnavalização. Daí o parentesco interno entre os dois gêneros, ligados igualmente pela sua proximi-

22 BAKHTINE (1970 a) p. 226

dade histórico-genética.

A importância crescente do elemento cômico, de cenas grosseiras e de obscenidades, em detrimento do caráter hierático, provocou, em 1548, a proibição dos mistérios, em nome da religião e da decência. A solução encontrada pelos autores pareceu plausível às auto-idades: ampliou-se o papel do diabo, sobre o qual recaiu então toda a responsabilidade das afrontas à moral vigente.

A estrutura espacial e a importância conferida ao papel do anjo transgressor, que aparece agora como um personagem bufo, são traços característicos que o conto foi indiretamente buscar nos mistérios medievais.

A bufonaria satânica se manifesta, no conto, nos gestos teatrais do Diabo, expressos hiperbolicamente pelo texto:

Dizendo isto, o Diabo sacudiu a cabeça e estendeu os braços, com um gesto magnífico e varonil. Em seguida, lembrou-se de ir ter com Deus para comunicar-lhe a idéia e desafiá-lo; levantou os olhos, acesos de ódio, ásperos de vingança, e disse consigo: — Vamos, é tempo. E rápido, batendo as asas, com tal estrondo que abalou todas as províncias do abismo, arrancou da sombra para o infinito azul. (p. 10).

Mais adiante, lemos: "O diabo sentiu, de repente, que se achava no ar; dobrou as asas e, como um raio, caiu na terra. No capítulo III, entra a espalhar sua doutrina "a grandes golpes de eloquência", "com uma voz que reboava nas entranhas do século" (p. 14). A exageração é, pois, sistemática, daí sua comicidade.²³

O texto cômico, polifônico, nasce, pois, de dois discursos divergentes: o do Diabo e o do narrador, que relativiza com as tintas do exagero e da ironia o comportamento e o modo de ser e de pensar do personagem bufo.

2.4 — O esquema cíclico do conto

O processo dialógico de relativização da verdade é a mola propulsora da engrenagem cíclica do conto **A Igreja do Diabo**. Nesta estrutura, a anacrese, outro elemento do diálogo socrático, desempenha um papel importante.

A anacrese é a provocação da palavra pela palavra e compreen-

23 cf BERGSON (1978) p. 95

de os mais variados meios de fazer nascer o discurso do interlocutor. O conto pode ser definido como "a anacrese de um discurso anacrético" ou como uma grande anacrese de base cíclica: a palavra oficial de Deus provoca a palavra transgressora do Diabo, que provoca a palavra restauradora de uma nova ordem, etc. Deste modo, o conto abre a possibilidade de uma continuação, um novo conto poderia escrever-se sobre a estrutura do primeiro.

Este caráter cíclico, repetitivo, é uma constante em todo contexto tipicamente carnavalesco.

Contra toda posição monológica, a percepção carnavalesca do mundo nada tem a ver com o processo negativista do eterno retorno do mesmo, porque ela introduz sempre o avanço das metamorfoses contínuas, das mudanças-renovações. Nesta perspectiva, o conto mostra o progresso do discurso autoritário de Deus que se relativiza na confrontação dialógica com o discurso de Satã.

O ritual do coroamento e da destituição do rei do Carnaval simboliza todo processo cíclico de queda e substituição, de morte e renascimento, de mudança e renovação. Invertendo todos os valores consagrados pela moral religiosa, o Diabo destitui a palavra divina e entroniza a sua própria verdade. Se a estória terminasse aí, tal verdade seria tomada como absoluta e o ato de rebeldia da carnavalesco em nada haveria de diferir de qualquer outro discurso autoritário. Mas, o ritual carnavalesco não separa entronização e destronamento. Ambivalente desde o início, o coroamento já contém em si a idéia da destituição futura. Com "brados de triunfo", Satã festeja sua própria entronização. O auge da euforia anuncia entretanto o declínio do poder: "Um dia, porém, longos anos depois, notou o Diabo que muitos dos seus fiéis, às escondidas, praticavam as antigas virtudes." (p. 20)

A partir daí começa a transgressão da ordem transgredida, o mundo às avessas sofre uma nova inversão e, assim, as duas ordens se nivelam e todos os valores acabam equivalendo-e: 'se os mantos de veludo rematam em franjas de algodão, as capas de algodão têm franjas de seda.' Eis a relatividade da verdade que nada mais é do que a eterna contradição humana.

3 — CONCLUSÃO

O estudo da linguagem narrativa do conto **A Igreja do Diabo**, de Machado de Assis, revela uma estrutura dialógica e carnavalesca.

A ideologia não é veiculada por um único ponto-de-vista, autoritário e absoluto, mas por um complexo polifônico onde se desacambam dois discursos que se afrontam dialogicamente: o de Deus e o do Diabo. A verdade, relativa, nasce em ão desta luta de vozes e se define tão somente enquanto busca, enquanto eterno questionamento.

No texto machadiano, tudo se relativiza. Assim como a palavra divina é relativizada pela palavra de Satã, a palavra de Deus relativiza o discurso transgressor do Diabo. A relativização não se dá somente no plano diegético, mas também ao nível da palavra do narrador. Relegando a um velho manuscrito beneditino a responsabilidade do seu discurso, o narrador abstém-se de qualquer intervenção direta. Este distanciamento crítico relativiza o todo narrado, impedindo que aí se adivinhe qualquer posição monológica.

Manifestando vestígios da sátira menipeia e dos mistérios medievais, o conto se escreve na perspectiva da carnavalização, onde a contestação da linguagem autoritária, a **coincidentia oppositorum**, as extravagâncias, os processos de inversão e as reviravoltas provocam o riso ambivalente, ligado intimamente à paródia do discurso religioso, a partir do qual o conto é estruturado.

A carnavalização, profundamente dialógica, se estende até a configuração cíclica do conto, abrindo novas perspectivas de re-criação, na medida em que todo dialogismo se instaura como escritura — leitura.

Assim, **A Igreja do Diabo** é uma obra aberta. Através de sua estrutura carnavalesca, ilustra de modo exemplar a incapacidade do espírito humano de chegar a uma verdade absoluta, porque, como diz Bakhtine,

il ne s'est passé dans le monde rien de définitif, le dernier mot du monde et sur le monde n'est pas encore dit; celui-ci est ouvert et libre, tout est encore devant nous et sera toujours devant nous.²⁴

24 BAKHTINE (1970 a) p. 221

4 — BIBLIOGRAFIA

- 4.1 — ASSIS, Machado de. A Igreja do Diabo. In: — — — . *Obra Completa* — Rio de Janeiro, Jackson, 1944, p. 9-22.
- 4.2 — AUGÉ, P. *Larousse du XX^e siècle*. Paris, Larousse, 1928. v. 3.
- 4.3 — BAKHTINE, M. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970 (b). 471 p.
- 4.4 — ————. *La poétique de Dostoïévski*. Paris, Seuil, 1970 (a) 352 p.
- 4.5 — ————. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Seuil, 1978. 450 p.
- 4.6 — BARTHES, R. S/Z. Paris, Seuil, 1970. 289 p.
- 4.7 — BERGSON, H. *Le rire*. Paris, Puf, 1978. 157 p.
- 4.8 — BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro, Sociedade Bíblica do Brasil, 1968. 309 p.
- 4.9 — CALVET, Mgr. *Polyeucte de Comeille*. Paris, Ed. de la Pensée Moderne, 1966. 320 p.
- 4.10 — COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de literatura* Porto, Figueirinhas, 1973. 3v.
- 4.11 — FERREIRA, A. Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira (s.d.)
- 4.12 — GENETTE, G. *Figures III*. Paris, Seuil, 1970. 285 p.
- 4.13 — JENNY, Laurent. Le discours du Carnaval. *Littérature*. Paris, Larousse. 16:19-36, out/dez. 1974.
- 4.14 — KRISTEVA, J. *Sémiotique, recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969. 380 p.
- 4.15 — ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris, Seuil, 1972. 518 p.

RESUMO

A *Igreja do Diabo*, conto de Machado de Assis, é aqui abordado sob a perspectiva da carnavalização enquanto procedimento literário. Fundamentado na paródia do discurso religioso, o texto de Machado apresenta igualmente traços da sátira menipéica e dos mistérios medievais, gêneros vizinhos amplamente carnavalizados. O carnaval, profundamente dialógico, se estende até a configuração cíclica do conto, abrindo novas possibilidades de re-criação, na medida em que todo dialogismo se instaura como escrita-leitura.

RÉSUMÉ

A *Igreja do Diabo*, conto de Machado de Assis, est étudié ici sous la perspective de la carnavalisation en tant que procédé littéraire. Fondé sur la parodie du discours religieux, le texte de Machado présente également des traits de la satire ménippée et des mystères du Moyen Age, deux genres marqués par le discours du carnaval. La carnavalisation, profondément dialogique, se manifeste aussi dans la structure cyclique du conte, suscitant d'autres possibilités de ré-creation, dans la mesure où tout dialogisme se définit comme écriture-lecture.