



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB
MONOGRAFIA EM LITERATURA

BÁRBARA LOURENÇÃO GASPAR

A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA NA LITERATURA RUSSA
O MESTRE E MARGARIDA DE MIKHAIL BULGÁKOV – O GRANDE
BAILE DE SATANÁS

BRASÍLIA
2016

BÁRBARA LOURENÇÃO GASPAR

**A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA NA LITERATURA RUSSA
O MESTRE E MARGARIDA DE MIKHAIL BULGÁKOV – O
GRANDE BAILE DE SATANÁS**

Monografia apresentada ao curso de Letras
Português e sua respectiva Literatura da
Universidade de Brasília (UnB), como requisito
para obtenção do Grau de Licenciatura em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Henryk Siewierski

Brasília
2016

“No seu lugar, não tentaria analisar esse sentimento de leveza. De repente, ele era talvez invencível.

Morto - Imortal. Talvez êxtase. Ou antes o sentimento de compaixão pela humanidade sofredora, a felicidade de não ser imortal nem eterno.”

Maurice Blanchot

Resumo

O seguinte estudo tem como objeto a construção das personagens que trazem em seu cerne uma memória subversiva, levando em consideração os aspectos fundamentais para sua formação no âmbito cultural, religioso, histórico e social. Parte-se da narrativa O mestre e Margarida de Mikhail Bulgákov, que abre espaço para discussões acerca da dependência histórica-social que circundam questões plurais desde a formação do bem e do mal através das concepções do belo, assim como a moral voltada para a construção da justiça seja ela divina ou social. Somado a esse estudo estão apontamentos relacionados a vida de Bulgákov que influenciaram diretamente a estrutura do romance, incorporando fatos externos para o desencadeamento da narrativa fantástica.

Palavras-chave: Literatura russa. Mikhail Bulgákov. Memória. Imagética. Arquétipos.

Sumário

[16] A Execução.....	6
[8] O Duelo entre o professor e o poeta.....	8
[13] Surge o Herói.....	9
[22] À Luz de Velas.....	12
[23] O Grande Baile de Satanás.....	17
[29] O destino do mestre e de Margarida é decidido.....	22
Referências Bibliográficas.....	23
Anexos.....	24

[16] A execução

É notável que o desenvolvimento da sociedade russa durante a era das reformas políticas sofrera profunda mudança, assim como a cultura russa, tanto por mudar o ambiente institucional como por despertar novos impulsos intelectuais e artísticos em todas as esferas do pensamento e criação. Esse marco da era de ouro da cultura russa tem seu início em 1880, na qual a Rússia havia se tornado parte do mundo, não somente como potência política fundamental, mas a desempenhar importante papel nas ciências e na arte.

Porém, por um lado se a política governamental era fundamental para a emergência de ciências naturais, a relação do governo com as artes era bem mais complicada. Houve o período da censura para os escritores, e o relaxamento dessa censura foi um ato capital.

Esse período que ficou conhecido como Era de Ouro da Rússia foi fundamental para a tentativa de reaprender a história russa e toda sua política e problemática inserida num caráter mundial. Dessa fase se destacam alguns intelectuais como Tchaikovsky, que era um admirador da autocracia, Dostoievsky, Turguêniev, Tolstói, dentre outros. Que foram além de criar obras que virariam parte permanente da cultura russa, se tornaram partes permanentes na cultura ocidental moderna.

Enquanto a música, teatro e as artes visuais estavam ligadas à corte, vinculadas à Academia de Belas Artes em São Petersburgo, a literatura começou a se alforriar da primeira onda de escritores russos. Essa emancipação coincidiu com a necessidade emergencial de produção cultural, tornar a literatura russa em uma literatura madura e original. O despertar dessa nova visão literária trouxe à tona a questão da Rússia e do Ocidente de uma nova forma. Questão essa que deixava de ser um modelo imitativo da produção ocidental. O que vemos nessa fase é uma nova literatura que independentemente de trazer traços ocidentalizados, em sua construção, deixou de seguir a forma idêntica, já que agora a Rússia tinha um componente cultural decisivo e determinante.

Se por um lado a política governamental era de extrema necessidade para o desencadeamento das ciências naturais, a relação estabelecida do governo e das artes era ainda mais complicada. Destacando que para os escritores, o amolecer da censura foi ponto crucial. A partir desse momento existe o surgimento de um mercado de livros e revistas, que ainda assim não atingiam as massas.

O que veiculou todo o reconhecimento dos grandes nomes da literatura não só na Rússia como também na cultura comum do Ocidente foi a imprensa, especialmente as revistas que publicavam quase todas as novas obras, as chamadas “revistas grossas”. Vale ressaltar que nessa época, o grande público não estava concentrado nas grandes cidades, e grande parte da população mal era alfabetizada. O lugar destinado à classe média instruída era ocupado pela aristocracia e pela *intelligentsia*, que era o grupo de pessoas envolvidas em trabalho intelectual e criativo direcionado ao desenvolvimento e disseminação da cultura russa, que em geral eram proprietários rurais, médicos provinciais, professores de ginásio e oficiais subalternos em todo o império. Vale ainda ressaltar que como não haviam livrarias, essas revistas chegavam pelos correios, que era o principal meio e foco da vida cultural.

Com as grandes obras literárias, a Rússia foi posta no mapa da cultura mundial. O grande Império Russo era conhecido por algo além do poderio militar. O que foi fundamental em todo esse processo é a interligação e implantação da história da Rússia, sua política e problemas

atuais, assim como a incorporação e papel desempenhado pela mesma em um panorama cultural mundial, na criação das artes, dentre elas a literatura.

No período aproximado de 1928 a 1932, a sociedade soviética testemunhou a denominada “revolução cultural”, resultado do fim da NEP (Nova Política Econômica), esse novo período da história repercutiu em todos os campos da cultura, ciência, arte, literatura e demais disciplinas humanísticas. Porém essa fase foi certamente traumática, pois não se tratava apenas de uma nova campanha ideológica. As autoridades do partido lançaram um ataque sistemático contra os líderes da maioria das áreas culturais, acusando-os de não estarem à altura das exigências da “construção socialista” assim como compactuar com opiniões do velho regime e hostilizar para com a nova ordem.

Os proletários atacaram quase todos os maiores escritores da década de 20, por serem contrarrevolucionários, estavam ligados à Associação Russa de Escritores Proletários (RAPP) tendo como líder o crítico Leopold Averbakh. Grandes escritores como Mikhail Bulgakov e Evgenii Zamiatin, foram alvos de ataques, enquanto Zamiatin teve autorização para deixar o país, Bulgakov não, e em consequência disso não teve oportunidades de trabalho por um certo tempo. Outros escritores acabaram por escapar desse ataque direto pois publicaram pouco ou até mesmo nada nesse período.

O que o governo revolucionário queria era uma literatura engajada na luta pela construção do socialismo, a arte como propaganda, como consequência suas obras eram demasiadamente críticas quanto à passividade do partido e do Estado, assim quanto à burocracia. O ideal romântico era representado pelos trabalhadores heroicos que transpunham obstáculos para construir uma nova cidade ou coletivizar uma minoria de aldeões, por exemplo, transformando a si mesmos no processo, assim como apontado por Paul Bushkovitch esse conteúdo dificilmente fazia sucesso, as únicas obras legíveis que foram produzidas pelo movimento abordavam a guerra civil e foram predominantemente escritas antes de 1929.

A campanha caótica teve seu fim abrupto em 1932, os intelectuais exilados voltaram aos seus empregos, alguns retornaram dos campos e os ataques públicos contra a *intelligentsia* foram acabando gradualmente. Esse foi então o marco de uma nova fase. Fase essa marcada pela liderança do partido, significando Stalin cada vez mais sozinho, construiu-se assim o quadro do que viria a ser considerada a cultura soviética.

No âmbito da literatura, como o proletariado havia se indisposto com os líderes do partido e, em 1932, e como todos os grupos literários haviam sido banidos, a pressão sobre escritores não filiados, como Bulgakov, foi afrouxada. Nesse caso específico, Mikhail Bulgakov foi trabalhar para o Teatro de Arte de Moscou, escrevendo adaptações e peças autorais que mesmo sendo banidas com frequência, ainda lhe permitiam subsistência. Destacando ainda que ele continuou a trabalhar em sua obra-prima privada, *O mestre e Margarida*.

Nesse novo contexto, Stalin criou o Sindicato dos Escritores, unificando-os, que se reuniu no Congresso dos Escritores Soviéticos pela primeira vez em 1934. Incluindo não só escritores filiados ao partido, essa medida fora tomada principalmente para a contenção dos proletários, ademais, o Sindicato dos Escritores tinha como principal função fornecer direção ideológica e artística aos escritores. “Engenheiros das almas humanas”, disse Stalin aos escritores.

[8] O Duelo entre o professor e o poeta

“Agora observa como se comportam! Se precisares consigo arranjar-te toda noite a mesma sociedade.”

Fausto, Goethe

Dentre as frases mais célebres de Josef Vissarionovitch Stalin, destacam-se “As ideias são mais poderosas do que as armas.” e “O artista é o engenheiro da alma humana.”, nesse ponto podemos não só destacar que o distinto líder da URSS e secretário geral do Partido Comunista da União Soviética, além tornar a União Soviética uma das principais potências do período pós guerra, foi também um dos principais responsáveis pela implantação do sistema socialista na URSS, assim como desempenhou papel decisivo na derrota da Alemanha na Segunda Grande Guerra, também foi o responsável por implementar o sistema de censura, não só aos opositores políticos do regime, como também para os intelectuais, no caso, os literatos.

Muitos escritores sofreram com esse período, exilados, torturados, assassinados, desautorizados de submeterem qualquer tipo de publicação, livros sendo retirados de bibliotecas. Logo os *engenheiros da alma* só tinham permissão de arquitetar o que o Poder queria que fosse engenhado.

Porém essa censura fora alastrada muito antes de Stalin assumir o poder. No período referente a 1923 até 1939 o campo de prisioneiros, vulgo Prisão Solôvki, foi o destino de grande parte dos presos políticos do Império Russo. Durante a era Soviética ela se tornou um modelo para o Comissariado do Povo para Assuntos Internos (NKVD-Narodniy Komissariat Vnutrennikh Del), que desenvolviam e testavam medidas de segurança e diferentes medidas de proteção. Dentre as funções da NKVD destaca-se o papel de proteger a segurança do Estado Soviético, que foi a função realizada com maior sucesso, consequência da intensa repressão política.

Nesse ponto pode-se destacar a libertação da exaltação política, esse aspecto provém basicamente do Poder, o qual impunha que os escritores maquiassem os contextos político dando a eles uma falsa liberdade.

[13] Surge o Herói

Bulgakov está entre os maiores escritores do período soviético, assim como Akhmatova, Tsvetayeva, Manderstan, Pasternak, Solzhenitsyn e Brodsky. Porém, a obra de Bulgákov é particularmente perigosa para a época.

Ele foi de fato derrotado pelas imposições soviéticas durante o período de Stalin, mas mesmo assim não desistiu e passou a trabalhar em novos projetos depois que uma de suas peças fora banida e proibida.

Durante o período dos anos 30, Bulgakov dedicou grande parte de suas noites para escrever sua novela secreta, *O mestre e Margarida*, considerada seu melhor trabalho e precursora de uma tradição internacional de realismo fantástico, tal qual Márquez, Kundera e Salman Rushdie que também tiveram seu marco no gênero.

A novela é um misto extraordinário de sátira cômica que se passa nos anos 30, em Moscou, com uma profunda e intensa recontagem do encontro de Cristo e Ponio Pilatos, porém não se trata só disso. Começa com o ponto de vista do Diabo, professor Woland, visitando Moscou, que apesar dos arquétipos pré-estabelecidos, está trabalhando de certa forma para as forças do bem, com algumas - talvez muitas - ressalvas. Mas esse livro também apresenta uma história de amor, como também o encontro da integridade artística do escritor-herói e “O Mestre”.

Em todo caso, Bulgakov sucumbiu ao sonho de publicar sua grande obra em um período tão conturbado na URSS. O mesmo morreu na década de 40 sem ter visto seu grande trabalho finalizado. Sua esposa, Yelena Sergeevna Bulgakova, guardou e preservou a novela para quando fosse o momento propício. Os fragmentos foram publicados pela revista Moskva em 1966 e 1967, já a publicação integral se deu em 1973, em um volume com mais duas outras novelas, *The White Guard* e *A Theatrical Novel*, que retrata o período de descongelamento da URSS.

Esses trabalhos tornaram Bulgakov genuinamente um dos escritores mais populares da era soviética. Durante os anos que Stalin detinha o poder, alguns trabalhos de Bulgakov ainda foram produzidos, entretanto, muitos não foram autorizados. Ressaltando aqui que seus arquivos se tornaram *cause célèbre* durante os anos 70 e começo de 1980, os combinados esforços dos soviéticos desacobertaram fatos sobre Bulgakov, destacando ainda que eram difíceis de serem autenticados, tanto textos, documentos como materiais biográficos.

Com o advento da Glasnost - política da transparência da vida pública na antiga URSS -, as coisas passaram a mudar, tanto arquivistas como historiadores literatos iniciaram o processo, com uma certa rivalidade, para criar uma espécie de retrato, uma biografia, do autor. Muitos desses arquivos só foram ter seu acesso autorizado por volta de 1989.

A partir de 1991, praticamente todos os trabalhos de Bulgakov estavam disponíveis para o público russo, apontando a existência de consideráveis números de trabalhos que ainda precisavam estabelecer qual seria a versão finalizada ou até mesmo correta, definindo assim algumas particularidades textuais. Usando como exemplo a biografia em prosa de Molière e a

novela *The heart of a Dog* e textos que foram extraídos de seus diários, que também passaram a ser publicados.

Muitos desses diários foram destruídos, assim como muitos de seus manuscritos. Em 1926 o apartamento de Bulgakov foi alvo de uma busca do OGPU (All - Union Political Administration/ *Obyedinyonnoye gosudarstvennoye politicheskoye upravleniye* under the SNK of the USSR), ou seja, a polícia secreta da União Soviética. Seus diários, assim como seus manuscritos, foram confiscados, juntamente com a novela *The Heart of the Dog*. Depois de 1929, Bulgakov conseguiu reaver seus manuscritos e diários e imediatamente ateou fogo em grande parte, e resolveu nunca mais manter um diário, diferentemente de sua esposa, Yelena, que compreenderam o período de 1933 até 1940. Destacando que a OGPU fez cópia desses manuscritos.

O mestre e Margarida renasceu depois de 26 anos da morte de Bulgakov, assim como *Manuscripts: don't burn*. Quanto ao diário de Yelena, 1600 páginas documentando não a vida integral de Bulgakov, mas o período mais importante de sua carreira como escritor. O que esse material ofereceu foi um vívido e imediato contato com o que corresponde ao período de 1920 até 1930 na URSS. Período esse correspondente da Revolução de Outubro de 1917 até 1940, permitindo não só Bulgakov como também sua esposa e seus amigos a terem voz própria. Passando basicamente pela Primeira Guerra Mundial e pela Revolução, mostrando um posicionamento contra o rumo que tomava a Nova Política Russa.

Durante o período de 1919 até 1921, Bulgakov desistiu de sua qualificação médica e se entregou a nova carreira de dramaturgo. Ele ganhou grande visibilidade após se instalar em Moscou, quando adaptou sua primeira novela para o palco, *The White Guard* como *The Days of the Turbins*, que foi um dos maiores sucessos do *Stanislavsky Moscow Arts Theater* na década de 1920. Mas foi em 1922 que ele começou a consolidar sua posição na sociedade moscovita, e se estabelecendo na sociedade literária. Entre 1921 até 1925, além dos textos com cunho jornalístico, ele escreveu uma série de importantes trabalhos, o que inclui *Cuffnotes*, uma autobiografia humorada, baseada no princípio de sua carreira literária em Vladikavkaz e seus primeiros meses em Moscou.

Contudo, a pressão política o pressionou a abandonar suas peças teatrais em 1929 e repetidamente frustrando qualquer tentativa futura de Mikhail de publicar ou adaptar qualquer outro trabalho.

Em seu diário datado de 1930, tem-se a impressão autêntica de que ele seria membro da elite cultural de Moscou; elite essa que circundava os teatros mais conhecidos, tendo ainda sua presença na atmosfera social da embaixada americana. Interessante, pois nesse mesmo tempo ele estava nesse “jogo de gato e rato” com Stalin, enquanto participava ativamente da elite intelectual da Rússia, desenvolvendo trabalhos e alianças encobertas.

As cartas de Bulgakov assim como os diários de Yelena expõem o fluxo de prisões e mortes entre seus amigos nessa época tão frágil. Quando Stalin, através do Central Committee of the Communist Party, desencadeou o maior controle de censura para os escritores.

CANTO XXIV

“Os poetas sobem pelas costas do rei do inferno e, através de caminhos subterrâneos, voltam a rever as estrelas.”



Figura 1 Sandro Botticelli in Divina Comédia

[22] À Luz de Velas

O belo, ao longo dos séculos, teve sua conceituação tanto por filósofos quanto artistas, que elaboravam definições estéticas dando seus testemunhos, possibilitando reconstruir uma história do ideal estético do belo através do tempo. Entretanto, com o feio essa reconstrução panorâmica cultural não é tão acessível.

O fato é que nem sempre o belo e o feio são atribuições relativas ao tempo e à cultura, partindo do princípio que o retrato da imagem é originado por um artista, ou seja, por uma parte da sociedade, deixando de abarcar outros aspectos em que as definições estéticas estariam presentes. Um argumento usado por Nietzsche em *Crepúsculo dos Ídolos* é justamente que beleza e feiura são definidas partindo de um modelo referencial específico.

Belo e feio – Não há nada tão condicional e limitado como nosso sentido da beleza. O que quer representar o belo abstraído do prazer que o homem produz no homem, perderá o equilíbrio em seguida, O belo em si é apenas uma frase, nem sequer uma ideia. O homem se toma a si mesmo como medida de perfeição no belo e em certos casos, escolhidos, adora-se.(...) Em resumo, o homem se reflete nas coisas e toda aquela que lhe oferece sua imagem lhe parece bela: seu juízo do belo é a vaidade da espécie¹.

Indo mais fundo, Umberto Eco² ressalta que em muitos casos, as atribuições tanto da feiura quanto da beleza, não estavam apenas relacionadas ao caráter estético, mas também a critérios políticos e sociais, os quais, o feio poderia se transformar no belo a partir de um interesse ou incentivo, sendo esses argumentos relacionados ao poder, dinheiro, meio e cultura. Destacam-se os retratos de monarcas de séculos passados, que tiveram seus traços eternizados por pintores que não tinham a intenção de ressaltar os defeitos, inclusive se desdobravam para suavizá-los, tentando desconstruir a imagem e reconstruí-la de uma forma que visasse o fascínio popular.

Entretanto não se pode apenas definir o feio como o antônimo do belo. Em a *Estética do feio*, elaborada por Rosenkrantz³, tem-se a relação entre o feio e o mal moral, na qual o mal e o pecado se opõem ao bem, criando assim o “inferno do belo”. Rosenkrantz aponta para a ideia tradicionalista de que o feio é contrário do belo, mas que em todo conceito da estética, essa beleza é forçada a enfrentar o conceito do feio, num panorama em que a “autonomia do feio” é algo complexo e não só uma série de negações das concepções do belo.



Figura 2 Luca Giordano, Retrato de Carlos II da Espanha, 1662, Madri, Museo del Prado

¹ Friedrich Nietzsche – *Crepúsculo dos Ídolos ou a Filosofia a Golpes de Martelo* (cap. 19)

² História da Feiura

³ *Estética do Feio* – Karl Rosenkrantz, 1853

Nesse ponto *O mestre e Margarida* apresenta a construção das personagens voltadas não para o feio em si, sendo o feio natural, que traz a sensação de nojo ou repulsa, que são sensações observadas quando se destacam sinônimos do feio⁴. Mas sim para o feio formal e sua representação, que está diretamente relacionado com os conceitos moralmente preestabelecidos de bem e mal, do que é social ou moralmente aceitável quando inseridos em parâmetros preestabelecidos regional ou culturalmente. Como destaca Bakhtin: “pode-se opor a realidade à arte somente como algo bom ou verdadeiro pode ser oposto ao belo”⁵. No sentido de que nenhuma realidade é neutra, dessa forma quando definimos ou delimitamos parâmetros, agregando valores no verdadeiro sentido da apreciação. Sendo que cada fenômeno cultural ocupa uma posição substancial em relação à uma realidade preexistente, ou seja, é uma unidade cultural concreta e sistemática.

Na estética de Hegel⁶, de modo abstrato, existe a ideia do belo perfeito em si enquanto a natureza fará o papel de belo imperfeito. Muito se fala da beleza partindo do sentido da verdade, do bem como ideal. Nesse sentido, a criação das personagens em *O mestre e Margarida* aponta para o caráter do belo imperfeito, como objeto resultante de um equilíbrio natural. Percebemos a beleza em todo o processo construtivo das personagens, mas em sua essência temos a deturpação do que traria a inquietação do horror, do grotesco, do feio formal e sua representação. Tomando como exemplo a personagem Hella, que é descrita como uma linda mulher ruiva, nua, com olhos ardentes. Até esse ponto ela poderia se encaixar como representação de uma musa romântica, senão seus olhos ardentes fosforescentes, sua temperatura gélida e o cheiro de putrefação e umidade que invade o ambiente em que ela está presente. Bakhtin⁷ destaca que as personagens e sua integridade na obra, na qual “a interpretação estética e a estruturação do corpo exterior e seu mundo são uma *dádiva* de outra consciência – da consciência do autor-contemplador à personagem”, enfocando todo o interior da personagem enquanto um fenômeno estético, e a *alma* como um todo dado pelo autor, artisticamente vivenciado como uma vida interior da personagem, uma espécie de autoconsciência. Tendo a possibilidade de construir aspectos externos ao texto que não necessitam de explicação, construindo uma base estética e categórica.

Nessa construção do grotesco como deturpação, temos Behemoth, nome deveras interessante para um personagem, carregado de inúmeras pluralidades e significações. Tendo como significância principal, besta⁸. No objeto de estudo, Behemoth é um gato preto com proporções gigantescas, um bestialização humanizada, que traz espanto às demais personagens do livro assim como ao próprio leitor, quando se depara a priori com um gato gigante se passando por humano trazendo estranhamento a toda construção textual. Todas suas aparições

⁴ No ensaio de Charles Darwin, *A expressão dos sentimentos no homem e nos animais*, é apontada a reação de apreciação para os sinônimos de belo, enquanto os sinônimos de feio implicam em reações de nojo, repulsa ou horror: “parece que os diversos movimentos descritos como expressivos do desprezo e do nojo são idênticos em grande parte do mundo.” Enquanto as demais sensações mudam culturalmente.

⁵ Mikhail Bakhtin – Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance

⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel – Editado por H. G. Hotho nas obras completas em 19 volumes (1832-1887), vol. X.

⁷ Mikhail Bakhtin – Estética da Criação Verbal

⁸ Behemoth – A palavra *Behemothl* é plural; trata-se, segundo os filólogos, do plural intensivo do hebraico *b’hemah*, que significa “besta”. Segundo Jorge Luis Borges, em *Exposición del Libro de Job* de Frei Luis de León, “Behemoth é a palavra hebraica, que é como dizer bestas; no juízo comum de todos os seus doutores, significa o elefante assim chamado por sua desmesurada grandeza, que, sendo um só animal, vale por muitos.” Dado isso se dá as proporções gigantescas da personagem no livro.

resultam em choque, desde as mais simples como um passeio de bonde até mesmo uma partida de xadrez com o próprio Satã.

Abordando a temática do feio como aspecto formador e remontando a ideia da concepção do mal através do feio, o feio formal. Como fora destacado anteriormente, o feio que traz estranhamento, está diretamente relacionado ao demonizado, à baixeza e depravação, ao mal e ao inferno. No caso de *O mestre e Margarida*, a estruturação moral do grotesco aparece como construção da justiça social. Nesse ponto, vale notar que Voltaire aponta justamente para esse crescimento da cultura baseada no medo para definir e estreitar limites do feio:

Desde que os homens começaram a viver em sociedade, devem ter percebido que muitos culpados escapavam da severidade das leis. Puniam os crimes públicos: tornava-se necessário estabelecer um freio para os crimes secretos; só a religião podia ser esse freio.⁹

Apercebemos que durante toda a narrativa de Bulgákov o caráter parabólico, apresentado por inúmeras alegorias temíveis, testemunham o lado apocalíptico. A ferocidade desencadeada de todas as situações que tem como objetivo a justiça. A fé utópica de que no final, o bem sempre irá vencer, em formato de justiça social ou divina. Ressaltando que essa justiça divinal vem personificada no Diabo e sua comitiva infernal, que além de testemunhar desvios morais, incentivavam deslizos diretamente relacionados ao caráter humano como forma de teste e apreciação, como se toda a fraqueza humana fosse um espetáculo que está prontamente acessível a quem quer que deseje assistir. Desde colapsos mentais até desvios posturais.

O diferencial nessa grande trama fantástica é o estranhamento em que todos os arquétipos que temos moldados como figuras nefastas e malignas surgem justamente como mediadores e juizes da justiça moral. A exaltação da verdade e da justiça parte justamente dessas personificações que historicamente foram estabelecidas como entidades corruptoras e desvirtuadas.

No decorrer da história nos deparamos com crimes de ética, moral, pecados e condutas que são questionáveis à moral coletiva. Destacando que essa moral coletiva é o subproduto da característica local, da natureza em que se passa o romance, ou seja, uma Rússia quebrada pela censura, crise econômica e política externa fragilizada. Carregado de traumas contextualizados em uma sociedade esfacelada e desestruturada, Bulgákov teceu toda sua trama baseada no que estava visível aos seus olhos. Maquiou através de alegorias e nos presenteou com essa literatura fantástica na qual é possível observar o próprio Diabo exaltando a justiça.

Toda construção de natureza física das personagens remete ou remontam aos vários arquétipos que encontramos na literatura. Se a literatura remete a um mito, ela assinala uma história cristalizada, um resumo profundo de uma cultura. Com o caráter parabólico do texto, é possível reconhecer arquétipos que foram construídos ao longo da história não só da literatura, como também personalidades ou subpersonalidades que individualmente não se destacam, mas

⁹ Voltaire – Dicionário Filosófico; definição de Inferno

em meio à coletividade são a imagem expressa da contextualização da URSS nas décadas que desencadearam o romance.

É o que Jung denomina de *imaginário transcendental*¹⁰, que é o resultado da coleta – em geral inconsciente – de mitos, delírios, imagens literárias, e símbolos que permeiam e alimentam toda religião e literatura. É a memória coletiva cultural que é responsável pelo reconhecimento e organização das estruturas antropológicas que temos, inerente à razão humana. Veiculadas coletivamente em representações que são reconhecidas e harmonizadas espontaneamente no inconsciente individual.

Basta lembrar que o arquétipo mais conhecido e que é um denominador comum em todas as civilizações, está presente em toda cultura, assim como aponta Baudelaire, transcende o mito, pois se tornou uma tangível à realidade: Satã.

Em *La Sorcière*, Michelet¹¹ destaca que o Diabo é como um dogma relacionado com todos os outros. A partir do momento que se divide e dispõe de um lado religião e outra literatura, é crescente os apontamentos referenciais que tornam semelhante a presença desse arquétipo, que nasceu do medo ancestral e da necessidade de controle. Em Dante¹², tornou-se uma espécie de catalisador de fantasmas e ao mesmo tempo um argumento filosófico que tem como objeto explicar a onipresença do Mal.

Satã é um mito subjetivo que está agindo continuamente sendo capaz de plasticamente se adaptar às variadas situações socioculturais, aqui destaca-se principalmente no campo literário, no qual aparece sob inúmeras facetas, só que diferentemente dos demais mitos, esse já nos é suficientemente familiar, pois desde os primórdios a imagem do bem e do mal vem acompanhada de entidades que tomam a frente em suas definições, sendo sua conceituação geralmente representada pela personificação dessas entidades dogmáticas.

Enquanto os autores românticos, em sua maioria, exaltavam o Diabo qualificando-o de insurgente heroico ou blasfemador, as minorias viam-no como uma besta tentando se apossar dos humanos. Em Bulgákov vemos exatamente aquele comportamento do anti-herói, no qual se destaca o status ontológico do bem e do mal, um raciocínio sobre a significação mais geral e exemplificando o que torna possível as múltiplas facetas do mal quando correlacionado, mesmo que subjetivamente, ao bem. O mal sendo, nesse caso, apresentado como núcleo, ou seja, ele é o meio para que o bem seja realizado.

Retirando do livro cenas que exemplificam esse caráter punitivo do mal justificável em prol da justiça social, temos personagens como Nikanor Ivânovitch, que após seu encontro com Fagot, que fazia parte da comitiva de Satã, aceita dinheiro em troca de privilegiar Woland, o Diabo, e sua comitiva, em consequência desse comportamento antiético acaba indo parar no sanatório através de uma denúncia do próprio Fagot.

A história é repleta de incidentes que mostram a deturpação das pessoas, por incentivo do diabo e sua comitiva, demonstrando não só a fraqueza do ser humano ao cair em tentações, como escrachando a corruptibilidade. Nesse caso, conflitos mundiais, genocídios e massacres não são marcas do Woland. Na realidade, ele intenta contra valores, moral, desordem levada

¹⁰ Também denominado *inconsciente coletivo*, que se trata de uma espécie de reservatório espiritual, que é acessível a todos que estão inseridos em uma determinada civilização.

¹¹ Jules Michelet, 1862

¹² A Divina Comédia

aos espíritos, atentados ao ego, agressão do sexo, explicitando vulgaridades e traição assim como a mentira desmedida sendo exposta publicamente.

Esse Diabo que sabe se adaptar a todas as situações socioculturais, até as mais banais, via nos objetos e nos seres apenas defeitos que lhe enchiam de prazer, ressaltando ainda que apesar de ele estar presente em todos os incidentes, ele nunca causou diretamente nenhuma das desventuras: desde a morte de Berlioz até a loucura de Bezdômmy são fatores diretamente relacionados a Woland, porém não causados por ele. Desde que a liberdade é um dos aspectos mais importantes dessa obra, os personagens têm livre circulação e vontades que podem ou não os colocar em sujeições punitivas.

O mal, nesse ponto, ganha status funcional e não absoluto. Woland que tem papel de professor de magia negra e gostava de se divertir com toda sujeira e defeito que encontrava nos outros, divertia-se predizendo acontecimentos e observando a deturpação moral das pessoas. Ele figura não a imagem do diabo como o belo ou como o monstruoso, Woland é a versão crua da humanidade desapegada de aparências, de luxo ou ego, é um contador de histórias que se diverte conhecendo a humanidade e tem como interesse montar um espetáculo e sentar-se ao centro do palco apenas para observar as mais variadas reações desencadeadas. Ele não figura o papel do mal absoluto, sua existência é meramente de um expectador, assim como a função do leitor. Sentar-se e observar o mundo desmoronar.

Nesse clima de total escárnio da condição humana, vemos em Bulgákov uma semelhança com Kafka, sendo uma obra universal, que num silêncio absoluto reduz a criatura a um estado de simples peça, um mero objeto sem a menor possibilidade de redenção ou perdão. Como se as personagens já estivessem condenadas desde o começo, condicionadas à falha. Indivíduos com alma singular na coletividade só que quando remontados conjuntamente tendem ao fracasso social. Numa busca por realização máxima de sua humanidade em que nos é permitido enxergar o mal que o próprio indivíduo faz, sendo resultado de um medo acovardado que permeia todo o caráter social como consequência sistema político.

[23] O Grande Baile de Satanás

Dizia Cioran que “em todo homem dorme um profeta e, quando ele acorda, há um pouco mais de mal no mundo...”, nossa loucura de pregar é enraizada de uma forma tão profunda que emerge das maneiras mais abruptas possíveis, esperando o momento exato para propor algo. Independentemente do que quer que seja temos voz, e o preço que pagamos por não sermos mudos é demasiadamente grande.

A história sempre manufaturada de ideias, mitos, signos, arquétipos, uma existência definida por um frenesi de hordas de ideais e utopias, reflexos da razão dos homens idealmente lúcidos que oferecem nada além dos recursos que nele estão. Esse é o grande espetáculo, o espetáculo do homem, não há nobreza senão na aceitação aniquilada do que nos restou de outros que trilharam esse caminho vicioso de definir e monopolizar sentidos.

O que vemos aqui é que a vida inspira mais pavor que a morte, o que se deve esperar então de um capítulo que já começa com um grande evento festivo que tende a celebrar a noite da grande massa de rejeitados, depravados e ícones da maldade? Não encontramos em *O mestre e Margarida* o medo de repressões ou julgamentos *post mortem*, vemos claramente a busca por uma realização máxima da humanidade individualizada. Somos capazes de perceber a culpa como um sofrimento voluntário, em que o homem é responsável pelo valor absoluto.

Das múltiplas facetas do romance destacam-se três segmentos, sendo o primeiro a exaltação da liberdade, levando em conta não só a metáfora política que Bulgákov faz em contraponto à censura, mas também a liberdade como o maior valor em toda a existência da humanidade, seja essa liberdade um caráter religioso, moral ou social.

O segundo segmento é a trama de Woland e sua comitiva, que narra de forma fantástica a chegada do Diabo em Moscou e a repercussão dos eventos que se seguem. Por fim, a terceira trama é a história do Mestre e a Margarida. Um escritor que tem sua carreira frustrada após escrever sobre Pôncio Pilatos, e sua amada Margarida que está em frequente luta contra os fantasmas que a atormentam, fantasmas esses que não envolvem caráter metafísico e não sancionam especulações divinas ou sobrenaturais. Tratam-se de resquícios das razões que foram invocadas no embrutecimento da jornada que fora experienciada por ela.

A moral, assim como a teologia, a filosofia e a história nos ensinam que para alcançar o equilíbrio basta submeter-se. Desde a constituição da sociedade todos os que pretenderam abater-se a ela foram perseguidos. Multiplicando ainda as possibilidades de submeterem-se, abdicando da humanidade individualizada, sujeitando-se aos fragmentos passados perpetuando sua condição sutilmente aprisionada, num plágio descarado de uma justiça utópica.

Nesse ponto se enreda a primeira trama, que o foco não está nas personagens em si, mas na formação e jornada que tornaram desses personagens receptáculos de memória. Através do conceito de *romance e educação*¹³, Bahktin ressalta que todo romance, assim como todos os acontecimentos e aventuras deslocam a personagem no espaço, e paralelamente a isso, existe a produção da imagem no homem no decorrer de sua formação, a qual o próprio personagem e seu caráter se tornam uma grandeza variável. Dessa forma, a mudança do próprio personagem ganha significado de enredo e, como resultado disso, se reassimila na raiz e se reconstrói. A formação da personagem irá se diversificar dependendo do grau de assimilação do tempo

¹³ O Problema do Romance de Educação em Estética da Criação Verbal

histórico real. O que enxergamos no decorrer dessa narrativa, nesse primeiro momento, enfocando personagens coadjuvantes da trama, são as pessoas comuns da Rússia na década de 30. São os indivíduos temerários, a população desgastada por um regime controlador e aprisionador. São cidadãos que vivem de acordo com a moral, não por caráter ou princípios, mas por medo de repressões.

Não é com dificuldade que nos deparamos logo no início com diálogos que nos dias de hoje causariam estranhamento, como o caso em que Berlioz, presidente do conselho da associação de literatura de Moscou, que em todo o peso do seu cargo não deixa dúvidas quanto ao seu intelecto, trava um diálogo com o diabo e quando se vê contrariado assume que o diabo, até então um desconhecido, seria nada menos que um espião e a partir daí desencadeiam-se interrogações e exigências para comprovar a legalidade em que se encontra o estrangeiro em Moscou.

O que se destaca nessa recepção incomum, não é o fato de Berlioz questionar a legalidade do estrangeiro em seu país por consciência patriótica, mas por pura vaidade. Os eventos subsequentes não apontam para a moral nacionalista de Berlioz, mas para o ego e toda a jornada para criar um personagem tão cheio de si. Afinal, ele era o Presidente da Massolit que se viu preso em seus argumentos, incapaz de discutir com o diabo. Quando incapaz de dar continuidade, ele parte para o moralismo amedrontador, chamar a força policial. Agora começam os muitos “se” da trama, *se* Berlioz não tivesse ido em busca de um telefone para denunciar um possível estrangeiro ilegal, ele não teria perdido sua cabeça, e com isso teria evitado ainda mais tragédias que subsequenciaram sua morte.

Essa consciência de uma falsa moral é resultado de um medo que ficou marcado na memória coletiva russa, logo as personagens em sua construção devem trazer esse reflexo. Afinal quem abrigasse ou escondesse algo do governo estaria diretamente envolvido. Assim como um regime político mantido pelo medo, era também um regime social enraizado no temor. Essa construção por mais lateral ao texto que seja, está diretamente relacionada ao objeto final da trama e à formação dos personagens. Pois o indivíduo singular tem sua alma ligada diretamente à coletividade.

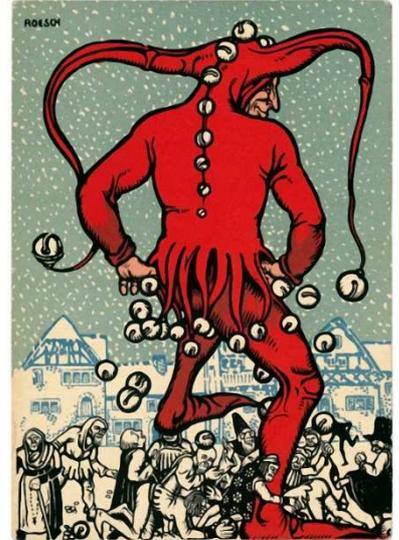
A única maneira de descrever verdadeiramente um ser humano é através de suas imperfeições, e é onde retomando o pensamento de Hegel que a natureza tem o papel do belo imperfeito, ela é o que remonta, humaniza e traz unicidade. Pois o que quer que seja real é imperfeito, para algo ser perfeito teria que ser desumano, não poderia ser umbilical. Não temos plasticidade na trama justamente porque a sua construção intenta à subversão desintencionalizada. Por esse motivo faz-se necessário desmembrar e desnudar as principais personagens para encontrarmos a verdadeira razão de sê-la. E assim adentrar nas demais tramas do romance.

Não por coincidência a escolha dos nomes, como mencionado anteriormente, Behemoth, em sua memória, antes de humanizado é uma besta, um gato gigante, perverso, sádico de uma forma humorada. Ele executa as punições mais violentas. Personagem esse que retoma não só uma memória cultural, mas religiosa. Seu nome é encontrado em crenças deístas,

mitos e não só na literatura de Bulgákov, como também em Thomas Hobbes¹⁴, John Milton¹⁵ e James Thomson¹⁶ e no Livro de Enoque. Ressaltando que o próprio nome, quando tratando da construção dessas personagens também influência em seu reflexo, cada característica representa um fragmento do passado. Desde menções ou referências que culminem em um mesmo denominador.

Behemoth, quando transformado, retoma um jovem demônio magro, um bobo da corte. Esse personagem remete a Till Eulenspiegel¹⁷, um trickster, um personagem brincalhão, manipulador, originário do folclore alemão.

Isso também acontece com outras personagens que mesmo não protagonizando a trama desempenham fundamental papel que trazem em seu âmago signos que já estamos de longe familiarizados, como por exemplo Hella, que remonta o arquétipo da succubus¹⁸. Uma personagem belíssima, vinda do inferno, acompanhando a comitiva do Diabo e se encarregando juntamente com os outros de auxiliar Woland em sua empreitada. Para ressaltar ainda esse mito, as aparições de Hella sempre envolvem nudez, encantamento, sedução e por fim desespero. Mas também pode ser relacionada a uma vampira, pois, a cena que ela dá um beijo sugere uma transformação no outro personagem, que no final perde sua sombra e se vê completamente transformado e consumido. Apesar de ser uma figura marcante, ela não dispõe de muitas aparições no romance. Sua presença se encerra no jantar de Woland.



Till Eulenspiegel, Roesch - 1900

Assim como Hella, Azazello é outro integrante da comitiva de Woland, um pequeno sujeito manco, envolto numa roupa de tricô, com uma faca enfiada no cinto, ruivo com canino amarelo e um tapa-olho no olho esquerdo. Personagem que está diretamente ligado às ordens subversivas do diabo. Ele é carregado do estereótipo da agressividade e do medo, o personagem subversivo que é responsável pelas cobranças e por instigar medo e desespero através da violência.

O que torna a construção desse personagem ainda mais interessante é toda a memória que o seu nome carrega. Azazello, uma variação de Azazel¹⁹, que é o nome dado a um anjo que tinha como tarefa incumbida, levantar e enumerar as falhas humanas diante do Tribunal Divino, durante o julgamento da humanidade. Da mesma forma, Azazello é responsável diretamente por apontar os fracassos e vai além, instigando medo. Da onde tira-se outro arquétipo interessantíssimo. Azazel é responsável pelo pecado da Ira entre os Sete Príncipes do Inferno, na realidade, é um dos sete arque-demônios²⁰ de Satã.

Convenientemente Azazello tem suas aparições marcadas pela impaciência, cólera, fúria. Até mesmo no diálogo que se segue durante a tentação de Margarida, o mesmo se mostra impaciente, tentando frustradamente encobrir seu desconforto de ter que lidar com uma situação

¹⁴ Behemoth or the Long Parliament, 1982

¹⁵ Paraíso Perdido – Livro VII

¹⁶ The Seasons

¹⁷ Poema escrito por Richard Strauss baseado no romance de Charles de Coster, popular na Rússia.

¹⁸ Demônio feminino sempre relacionada a sexualidade

¹⁹ Nome hebraico, aparece três vezes na Bíblia Hebraica

²⁰ Correspondente aos 7 arcanjos de Deus

em que a violência não é o foco, questionando o porquê de tal missão ter sido designada a ele e não a Koroviev.

Koroviev ou Fagot também membro da comitiva do Diabo também traz em seu nome uma memória, talvez não tão direta quanto os demais, mas ainda assim riquíssima e indispensável quando pensada no contexto do romance. O nome Koroviev é derivado da palavra russa korova que significa vaca, que pode remeter ao bezerro de ouro com o qual Mefistófeles celebra a onipotência do dinheiro na ópera Fausto²¹. Desse fato pode-se definir algumas características do personagem, não só o fato dele, assim como as inúmeras menções do romance ao próprio Fausto. Outra vertente dessa construção característica é que Koroviev é o mestre de cerimônias, muitas vezes o tradutor e assistente de Woland, o intermediário entre o Diabo e as demais pessoas.

Diferentemente de Azazello e Behemoth, Koroviev não faz uso da violência, ele joga psicologicamente. Ele usa da astúcia para ludibriar e tentar as pessoas. De certa forma ele é a personagem mais perigosa do livro, sendo ele capaz de iludir e tentar qualquer pessoa, mostrando assim não a sua falha, mas sim das pessoas que caem em suas tentações.

Koroviev tem ainda seu segundo nome, Fagot, atribuído durante o Teatro de Variedades, que o conecta à musicalidade, que fora trabalhada em diversas partes do romance. Em relação a Koroviev que se assemelha a um fagote, por ser comprido e tem um longo alcance. Tendo o personagem capacidade de mudar sua voz. Ele é um personagem completamente manipulador e dissimulado. Toda sua construção circunda a enganação e o manuseio dos demais, ele se mostra capaz de moldar as situações menos plásticas.

Quando a comitiva demoníaca é transformada novamente em sua forma original, Koroviev se mostra um cavaleiro obscuro, com o rosto sombrio e que nunca sorri. Ele é a personificação da enganação, um jogador com muitas máscaras.

Abaddon²² é outro personagem que tem aparição limitada, porém carrega uma memória sobrecarregada de ícones, sua descrição vai além de características físicas. Basta dizer que segundo Woland, ele é de uma imparcialidade rara, justamente ele simpatiza com os dois lados da luta. A única característica que aqui importa é que Abaddon é cego, dessa forma ele evita qualquer tipo de afinidade. Remonta todo o objeto do texto, a justiça, o símbolo da justiça cega está expresso nesse personagem, o anjo da morte, vulgo ceifador.

Apesar de não figurar mais de duas cenas do livro, só sua presença imparcial já remonta toda sua significação. Ao contrário de todo o contexto histórico-cultural dos demais personagens, em que todos são figuras subversivas, grotescas ou até mesmo oriundas do inferno, Abaddon é um anjo de Deus, que realiza seus trabalhos a mando de Deus²³. Nesse romance onde as figuras são predominantemente vindas inferno, ter uma entidade que tramita entre esses dois polos de forma neutra, quase como indiferente. Ele é a personificação da justiça, que não se mostra diretamente presente, é coadjuvante ao texto.

Por fim, o terceiro segmento aqui destacado é a trama que dá título ao nome do romance, *O mestre e Margarida*. A intenção aqui não é fazer um comparativo de Bulgákov e o Mestre,

²¹ De Charles Gounod (1859) Baseada no Fausto de Goethe

²² Abaddon ou Apolion é um nome que vem do hebraico que tem como significado destruição. Na Bíblia, ele aparece no Apocalipse onde é chamado de “anjo do abismo” e em Jó que figura o lugar dos mortos (Seol)

²³ Apocalipse 20: 1-3

ou sua esposa, Elena Sergeevna Shilovskaya, e Margarida²⁴. Intento à construção do romance como um todo, fazendo menção ao romance de Goethe, *Fausto*. Além da clara relação entre o nome das musas, Margarida de Fausto e a Margarida do mestre. O mestre é salvo por Woland, Fausto recebe auxílio do demônio, Mefistófeles.

Toda a construção, sendo ela imagética ou conceitual, remetem a signos passados, vão além de memórias. São fantasmas culturais literários revividos de forma a reforçar os mitos que se engendram. E apesar da figura nefasta, não é algo que deve desaparecer da nossa composição cultural.

²⁴ Além do fato de que ambos eram casados quando se conheceram, as demais especulações que circundam essa ideia remetem ao fato de Bulgákov estar trabalhando em seu romance, *O mestre e a Margarida*, escondido, assim como o *mestre* tomado como louco, tendo seu trabalho rejeitado por editoras e críticos.

[29] O destino do mestre e de Margarida é decidido

Considerações Finais

Todo o ato quando horrorizado, se repete. Na história literária encontramos personalidades similares, personagens que viveram mais de uma vida, ou viveram a mesma vida em tempos diferentes. Assistimos ao caos, ansiosos para o desmoronamento tempestuoso do que é subversivo e incomodo. Mas a história sempre se repete, tramitando entre construções passadas e agregando novas significações em seu cerne.

Dessa forma é *O mestre e Margarida*, ele transpassa a interpretação política-social porque ele não é apenas um romance resultante da cor local. Ele não traz características culturais específicas de um determinado contexto histórico. É uma obra fantástica que vai viver e permear no decorrer dos séculos. A visão da justiça social tal qual a divina é a questão que estruturou todas as civilizações, e assim continuará.

Referências Bibliográficas

Bulgákov, Mikhail. O mestre e Margarida. Trad. Zoia Prestes. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2009

Bushkovitch, Paul. História Concisa da Rússia: Série História das Nações. Trad. José Ignacio Coelho Mendes Neto. São Paulo: Editora Edipro, 2014

Curtis, J. A. E. Manuscripts Don't Burn: Mikhail Bulgakov – A Life in Letters and Diaries. London: Editora Bloomsbury, 1992

Eco, Umberto. História da Feiúra. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora Record, 2007

Voltaire. Dicionário Filosófico. Trad. Ciro Mioranza e Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Editora Escala, 2008

Goethe, Johann Wolfgang von. Urfaust: Fausto Zero. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2001

Bakhtin, Mikhail. Estética da Criação Verbal. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003

Bakhtin, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética: A teoria do Romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Goés Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Hucitec, 2010, sexta edição

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Estética: A Idéia e o Ideal/ O Belo Artístico ou o Ideal. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999

Nietzsche, Friedrich. Crepúsculo dos Ídolos ou a Filosofia a Golpes de Martelo. Trad. Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Editora Hemus, 2001

Anexos.

Imagem 1 - Ilustração de Sandro Botticelli, retirado do livro A Divina Comédia, Ateliê Editorial



Imagem 2 - Luca Giordano – Retrato de Carlos II da Espanha, 1692, Madri, Museo del Prado



Imagem 3 - *Till Eulenspiegel*, Roesch - 1900

