



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO - CCE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

PATRÍCIA LEONOR MARTINS

O DIABO FALA RUSSO
O DEMONÍACO, O BRUXÓLICO E O RISO
NO ROMANCE *O MESTRE E MARGARIDA*, DE MIKHAIL BULGÁKOV

FLORIANÓPOLIS

2021

Patrícia Leonor Martins

O DIABO FALA RUSSO:
O DEMONÍACO, O BRUXÓLICO E O RISO NO ROMANCE
O MESTRE E MARGARIDA, DE MIKHAIL BULGÁKOV

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em
Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá.

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Martins, Patrícia Leonor
O Diabo Fala Russo : o demoníaco, o bruxólico e o riso no
romance O Mestre e Margarida, de Mikhail Bulgákov /
Patrícia Leonor Martins ; orientadora, Daniel Serravalle
de Sá, 2021.
284 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. O Mestre e Margarida . 3. Demoníaco.
4. Bruxólico. 5. Riso. I. de Sá, Daniel Serravalle . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Patrícia Leonor Martins

O Diabo Fala Russo: o demoníaco, o bruxólico e o riso no romance

O Mestre e Margarida, de Mikhail Bulgákov

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) **Marie-Hélène Catherine Torres**, Dr(a).
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. **Dirlenvalder do Nascimento Loyolla**, Dr.
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

Prof. **Filipe Marchioro Pfützenreuter**, Dr.
Instituto Federal de Santa Catarina

Prof. **Eduardo Meinberg de Albuquerque Maranhão Filho**, Dr.
Universidade Federal da Paraíba

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora obtido pelo Programa de Pós-graduação em Literatura.

Prof. Dr. Bairon Oswaldo Vélez Escallón
Coordenador do Programa

Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá
Orientador

Florianópolis, 15 de dezembro de 2021.

Este trabalho é dedicado às minhas filhas,
Cibele e Janaína; ao meu
amor e companheiro, Ricardo;
e aos meus pais,
Claudete e Aterino.

AGRADECIMENTOS

Quero fazer um agradecimento muito especial, ao amor da minha vida, meu companheiro, Ricardo Pinho, pelas discussões sobre o romance, pelas aulas de história sobre o contexto histórico da União Soviética/Rússia das décadas de 1900 a 1940; pela leitura atenta ao final desta tese; e por todo o companheirismo e compreensão das muitas faltas como esposa, mãe, mulher durante o doutorado.

Às minhas filhas, Cibele e Janaína, pela compreensão, carinho, incentivo e por fazerem os meus dias mais felizes. Vocês são a minha vida.

Aos meus pais, que sempre estiveram ao meu lado, torcendo e acreditando, por se fazerem presentes em minha vida, em todos os momentos, e por compreenderem as minhas ausências. Amo vocês!

Agradeço ao meu orientador, Professor Dr. Daniel Serravalle de Sá, por ter me aceitado como orientanda quando da aposentadoria da minha então orientadora. Obrigada pelas revisões, apontamentos, carinho e paciência.

Agradeço à minha primeira orientadora, Professora Dra. Salma Ferraz, por ter iniciado a minha orientação no doutorado; e pela amizade compartilhada.

Às minhas irmãs Jaqueline, Milene e Karoline por sempre acreditarem em mim, compreendendo as minhas faltas, apoiando-me e ajudando-me com os meus múltiplos problemas de saúde.

À minha sogra, Lúcia, e minha cunhada, Daurilane, pelo incentivo aos meus estudos, e por fazerem parte dos diversos momentos de minha jornada.

Às minhas amigas, irmãs de coração, Elaine Cristina Reis, por nossa amizade de longa data; por estar presente em minha vida nos melhores e nos piores momentos, e por compreender as minhas ausências. Melissa Moraes, amiga e fisioterapeuta, que dedica semanalmente um tempinho precioso de seu dia para vir atender essa amiga que passa horas sentada, que está sempre precisando de uma fisioterapia, acupuntura, uma conversa...

Às professoras, professores, professorxs que fizeram parte da minha jornada acadêmica, do Ensino Fundamental, Médio, Graduação, Mestrado e, agora, Doutorado. Vocês são a prova que o ensino público é basilar e tem qualidade, mesmo diante de tantas adversidades; se cheguei até aqui é porque vocês fizeram um excelente trabalho, o meu muito obrigada! “Aos Mestres, com carinho”.

Um agradecimento especial ao Professor Dr. Sérgio Medeiros, que foi quem me apresentou o romance *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov, em 2016, na disciplina cursada durante o mestrado; apaixonei-me pelo romance, tanto que virou o objeto desta tese.

À amiga Lisiova Naworzva, que conheci no grupo de literatura russa, estudante de língua portuguesa, que mora em Moscou. Obrigada pelas colaborações com as traduções dos

textos em russo, sempre muito gentil e disposta a tirar as minhas dúvidas. Que um dia possamos nos encontrar pessoalmente, na Rússia ou no Brasil.

Agradeço aos profissionais da saúde, pois consegui finalizar o doutorado depois de quase dois anos de pandemia mundial por Covid-19, e isso só foi possível porque vocês trabalharam muito, lutaram contra um vírus mortal por todos nós. Eu tive Covid-19, mas eu venci o vírus com a ajuda de todos vocês, e todos àqueles que lutaram e ou deram suas vidas para que isso fosse possível. Há 14 anos minha vida também foi salva pela equipe de saúde do Hospital Universitário da UFSC, todos os profissionais da saúde que trabalhavam na UTI, naquela época, fizeram parte da minha recuperação, que parecia ser improvável, mas eu venci com a ajuda de todos, nunca esquecerei! Viva a saúde pública! Viva o SUS!

Aos meus amigos, e amigas da Abordagem Social da Prefeitura Municipal de Florianópolis, local onde trabalhei por quase quatro anos, mas que precisei solicitar exoneração para poder seguir no doutorado. Selina, Eleison, Ana, Irma, Carol, Raíssa, Mícele, Priscillas, Adriana, Bruna, Marcos e Jhonatan, aprendi muito com todos vocês.

Aos amigos, amigas, e amigues que eu fiz ao longo do doutorado, em especial ao Charles e ao Érik.

Ao Departamento de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, agradeço por ter tão bem me recebido no mestrado e no doutorado, por ter disponibilizado a bolsa de pesquisa, e financiado as minhas saídas para participação em eventos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes, pela bolsa de pesquisa, tão fundamental, que me foi concedida a partir do segundo ano de doutorado.

Aos professores que compõe a banca, obrigada por terem aceitado da minha banca de defesa de doutorado já no derradeiro do ano letivo. Vocês são especiais.

Encerro a minha jornada acadêmica na UFSC, minha segunda casa, local onde fiz minha graduação, mestrado e concluo o doutorado; local onde minha primogênita, Cibele, pôde estar na educação infantil – NDI, depois no Colégio de Aplicação, na graduação em Ciências Biológicas, e agora mestranda em Neurociência. Local onde minha filha mais jovem, Janaína, certamente no próximo ano, também cursará a sua graduação; deixo para elas a minha “casa”, com a certeza de que a educação pública, gratuita e de qualidade é possível. Meu muito obrigada, UFSC!

Lutemos pela educação pública do nosso país!

“Rir é também é um ato de resistência!”

(Paulo Gustavo, humorista, vítima do Covid -19)

“Manuscritos não ardem...”
(Mikhail Bulgákov)

RESUMO

A presente tese tem por objetivo fazer uma análise sobre o demoníaco, o bruxólico e o riso no romance *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov, escrito na Rússia, entre 1928 e 1940, durante o período stalinista. Estabelece-se uma relação entre romance e teoria literária, estudos comparados, demonologia, bem como teóricos do riso e pesquisadores da Teopoética, já que o romance se encontra assentado sobre referências ao mundo bíblico e fatos da sociedade russa dos séculos XIX e XX. Aspectos historiográficos e literários sobre diabos e bruxas foram debatidos ao longo da presente tese, uma vez que a história cultural de tais personagens é central ao romance urdido por Bulgákov. Leva-se em consideração a abrangência e a múltipla significação dos conceitos de demoníaco, de bruxólico, do riso, tendo como pano de fundo os *Evangelhos* canônicos. Demonstra-se que a teoria das *assinaturas*, bem como o conceito de *contemporâneo* de Giorgio Agamben tornam possível compreender que Bulgákov, ao criar um romance, com personagens bíblicos e folclóricos, a exemplo do Diabo, Bruxa, Jesus e Pilatos, mistura diferentes gêneros, linguagens e estilos literários. Aproveitando-se de marcas e entrelugares de um passado coletivo, Bulgákov revisita temáticas bem conhecidas, atualizando-as para o seu próprio tempo e contexto, tornando o demoníaco, o bruxólico e o riso ferramentas de crítica social em plena Rússia de Stalin. Metodologicamente, demonstra-se a existência dessas marcas/assinaturas, buscando pensar a dinâmica de um Bulgákov *contemporâneo* ao texto bíblico e de o texto bíblico como *contemporâneo* a Bulgákov. Salienta-se que para a análise do romance utiliza-se do texto publicado pela editora 34, com tradução de Irineu Franco Perpétuo para a variante português brasileiro.

Palavras-chave: O Mestre e Margarida 1. Mikhail Bulgákov 2. Demoníaco 3. Bruxólico 4. Riso 5.

ABSTRACT

This doctoral dissertation aims to analyze the demonic, witchcraft and laughter in the novel *The Master and Margarita*, by Mikhail Bulgákov, written in Russia, between 1928 and 1940, during the Stalinist period. A relationship is established between the novel and literary theory, comparative studies, demonology, as well as laughter theorists and researchers of Theopoetics, because the novel is based on references to the biblical world and facts of Russian society in the 19th and 20th centuries. Historiographic and literary aspects about devils and witches were discussed throughout this thesis, because the cultural history of such characters is central to the novel written by Bulgakov. It takes into account the scope and multiple meanings of the concepts of demonic, witchcraft, laughter, having as the background of the canonical *Gospels*. It is shown that the theory of *signatures*, as well as the concept of *contemporary* by Giorgio Agamben make it possible to understand that Bulgákov, when creating a novel, with biblical and folkloric characters, such as the Devil, Witch Jesus and Pilate, mixes different genres, literary languages and styles. Taking advantage of the marks and in-between places of a collective past, Bulgakov revisits well-known themes, updating them for his own time and context, turning the demonic, the witch-like and laughter into tools of social criticism in the middle of Stalin's Russia. Methodologically, the existence of these marks/signatures is demonstrated, seeking to think about the dynamics of a *contemporary* Bulgakov to the biblical text and of the biblical text as *contemporary* to Bulgakov. It should be noted that the text published by publisher 34 was used to analyze the novel, with a translation by Irineu Franco Perpétuo into the Brazilian Portuguese variant.

Keywords: The Master and Margarita 1. Mikhail Bulgakov 2. Demonic 3. Witchcraft 4. Laughter

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Cartaz com propaganda soviética em favor da industrialização	23
Figura 2 Cartaz de propaganda antirreligiosa soviética.....	26
Figura 3 Mikhail Bulgákov.....	29
Figura 4 Restos de um dos primeiros manuscritos de <i>O Mestre e Margarida</i>	33
Figura 5 Cópia da página manuscrita do romance <i>O Mestre e Margarida</i>	34
Figura 6 Dois volumes da primeira edição russa do romance <i>O Mestre e Margarita</i> , de Mikhail Bulgákov. Revista Moscou nº 11 de 1966 e nº 1 de 1967.....	35
Figura 7 Capa do livro <i>O Mestre e Margarita</i> , YMCA - Press, Paris, 1967 (edição em russo).	36
Figura 8 Capa do livro <i>O Mestre e Margarida</i> , Posev – Semeando, Frankfurt am Main, 1969 (edição em russo).....	36
Figura 9 Capa do livro <i>O Mestre e Margarida</i> , Ficção, 1973 (edição em russo).....	36
Figura 10 Capas das edições brasileiras do romance <i>O Mestre e Margarida</i>	42
Figura 11 A formação do diabólico no imaginário cristão.....	71
Figura 12 Trindade Diabólica de Papini (1953).....	73
Figura 13 Representação do Diabo.....	78
Figura 14 <i>Afresco dos feitos do Anticristo</i> (c. 1501) - Catedral de Orvieto.....	79
Figura 15 Tentação de Santo Antão (Tormento di Sant'Antonio). Pintura atribuída a Michelangelo (1487-1489).	79
Figura 16 Satanás dirigindo seus Potentates.....	80
Figura 17 Voo de Satã através do caos.....	80
Figura 18 <i>O Demônio Sentado</i> , 1890, de Mikhail Vrubel.....	90
Figura 19 Woland em primeiro plano, com Berlioz e Ivan ao fundo no Patriarca (desenho). .	99
Figura 20 Escultura <i>Mefistófeles</i> , de Antokolsky M., 1883.	99
Figura 21 Séquito de Woland.....	111
Figura 22 Korôviev - Fagote.....	112
Figura 23 Azazello.....	116
Figura 24 Hella.....	120
Figura 25 Behemoth.....	121
Figura 26 Bruxa de Endor.....	127
Figura 27 Unguento.....	154

Figura 28 Margarida passa o unguento.....	154
Figura 29 Margarida passa o unguento no rosto.....	154
Figura 30 “Tornei-me uma bruxa”	155
Figura 31 Margarida e Natacha voando para o Sabá ou a Noite de Walpurgis.....	156
Figura 32 Pintura do espanhol Francisco de Goya (1798) <i>Noche de Sabbat</i>	163
Figura 33 Pintura do espanhol Francisco de Goya (1799) <i>Linda Mestra</i>	163
Figura 34 <i>Noite de Walpurgis, Fausto I</i> , de Johann Heinrich Ramberg (1829).....	164
Figura 35 <i>Voo da bruxa</i> , Franklin Cascaes, século XX.....	164
Figura 36 <i>Sabá das Bruxas em Blocksberg</i> -1628, de Michael Herr (1591-1661),.....	165
Figura 37 Margarida nua levitando após o uso do unguento.....	167
Figura 38 Margarida indo para o Sabá na floresta.....	168
Figura 39 Floresta e o encontro noturno das bruxas.....	168
Figura 40 Margarida e o Fauno (Bode)	170
Figura 41 Pés de Bode	170
Figura 42 Margarida e o Pés de Bode.....	170
Figura 43 Bruxas dançando no final do ritual sabático na floresta	171
Figura 44 Margarida em momento de transformação	171
Figura 45 <i>O Grande Baile de Satanás</i>	173
Figura 46 Margarida coroada Rainha do <i>Grande Baile de Satanás</i>	174
Figura 47 Fonte de bebidas do <i>Grande Baile de Satanás</i>	175
Figura 48 Fonte de bebidas do <i>Grande Baile de Satanás</i>	175
Figura 49 Margarida no <i>Grande Baile de Satanás</i>	176
Figura 50 Margarida bebe sangue da taça de cabeça.....	177
Figura 51 Lareira Infernal do Baile de Satanás	178
Figura 52 Caixão saindo da Lareira Infernal	178
Figura 53 Primara folha do livro de Johann SPIES -1587	187
Figura 54 Foto da primeira edição do livro <i>A trágica história do Doutor Fausto</i> , de Christopher Marlowe.....	188
Figura 55 <i>The Devil and Dr. Faustus</i>	188
Figura 56 Margarida e o Mestre, primeiro encontro	194
Figura 57 Margarida e Azazello	199
Figura 58 <i>Christ Before Pilate</i> (1566 /1567).....	247

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Apoc.	Apocalipse
1 Cor.	1 Coríntios
1 Crôn.	1 Crônicas
1 Jo.	1 João
1 Ped.	1 Pedro
1 Re.	1 Reis
1 Sam.	1 Samuel
2 Cor.	2 Coríntios
2 Crôn.	2 Crônicas
2 Jo.	2 João
2 Ped.	2 Pedro
2 Re.	2 Reis
2 Sam.	2 Samuel
3 Jo.	3 João
At.	Atos
Ecles.	Eclesiastes
Êx.	Êxodo
Gên.	Gênesis
Jud.	Judas
Jó	Jó
Jo.	João
Jos.	Josué
Jud.	Judas
Lc.	Lucas
Lev.	Levítico
Mc.	Marcos
Mt.	Mateus
Núm.	Números
Rom.	Romanos
Rut.	Rute
Salm.	Salmos
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
USP	Universidade do Estado de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CONTEXTO DE UMA OBRA	20
A TEOPOÉTICA E A LITERATURA	47
CAPÍTULO I – O DEMONÍACO.....	58
1.1 O DIABO: UMA BREVE HISTÓRIA	59
1.2 O DIABO NA LITERATURA E NAS ARTES.....	77
1.3 O DIABO RUSSO – WOLAND, DE MIKHAIL BULGÁKOV	93
1.4 O SÉQUITO DIABÓLICO	108
CAPÍTULO II – O BRUXÓLICO	125
2. 1 UMA BREVE HISTÓRIA DA BRUXARIA	126
2.2 A BRUXARIA NA LITERATURA.....	141
2.2.1 As Bruxas de Bulgákov	146
2. 3 O SABÁ E O GRANDE BAILE DE SATANÁS	158
CAPÍTULO III – UM PACTO POR AMOR.....	181
3.1 O PACTO DIABÓLICO: A BRUXARIA COMO PALCO	181
3. 2 RIZOMAS LITERÁRIOS DO PACTO	186
3.3 UM PACTO FEMININO: AMOR DE MARGARIDA	192
CAPÍTULO IV – O RISO DIABÓLICO	208
4.1 VISITA DO DIABO A MOSCOU	218
4.2 O TEATRO DO DIABO	230
4.3 UMA TESTEMUNHA OCULAR: O RISO DEMONÍACO - JESUS E PILATOS	234
CONCLUSÃO - O JUÍZO FINAL.....	251
REFERÊNCIAS.....	260
ANEXOS.....	277

INTRODUÇÃO

“Onde quer que haja Teologia, o Diabo também deve entrar no quadro, preservando sua autenticidade complementar a de Deus.”

(Thomas Mann)

O objeto de análise da presente tese é o romance *O Mestre e Margarida* (1966)¹ (Мастер и Маргарита), de Mikhail Bulgákov, a pesquisa tem por objetivo retratar as interrelações entre o demoníaco, o bruxólico e o riso, no romance escrito na Rússia do século XX. Um romance complexo que requer, como diria Machado de Assis, um “leitor atento, verdadeiramente ruminante”² para conseguir compreender a paradigmática dimensão histórica do texto. Uma obra que nos faz rir e refletir, um romance fantástico, mas também satírico, grotesco, paródico, em que o demoníaco e o bruxólico adentram a sociedade moscovita com a visita do Diabo a Moscou stalinista.

Para se compreender a interação entre o demoníaco, o bruxólico e o riso no texto de Bulgákov opta-se, como método, por demonstrar a existência de marcas/assinaturas reincidentes que estão no enredo do romance *O Mestre e Margarida*. Para isso, foi necessário estabelecer uma relação entre a narrativa com os estudiosos e pensadores da teoria literária, teóricos da teopoética, estudos comparados, demonologistas, bem como teóricos do riso.

Nesse sentido, para se analisar a obra *O Mestre e Margarida* é importante que se tenha um olhar para o que é *contemporâneo*, compreendendo-se o *contemporâneo* a partir da definição dada por Giorgio Agamben, no livro *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (publicado em 2009), quando afirma:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias, mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com época, que

¹ O romance foi escrito entre 1928 e 1940, durante o regime de stalinista, uma versão censurada foi publicada pela primeira vez em 1966 a primeira parte e em 1967 a segunda parte.

² “O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por ele faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduza a verdade, que estava, ou parecia estar escondida” (ASSIS, 1971, p. 1019).

em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o fixo olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Ao examinar a afirmação de Agamben, pode-se questionar se Bulgákov seria *contemporâneo* do texto bíblico, ou o texto bíblico seria *contemporâneo* a Bulgákov, já que para Agamben, ser contemporâneo é ter uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distância dele, pois os que coincidem de um modo excessivamente absoluto com a época, que concordam perfeitamente com ela, não são contemporâneos, porque, justamente por essa razão, não conseguem vê-la, não podem manter seu olhar fixo nela. Nesse sentido, a afirmação do pesquisador André Luiz da Silveira, em sua dissertação de mestrado intitulada *Riso e subversão: o cristianismo pela Porta dos Fundos* (2016, p. 22) “[...] os redatores da *Bíblia* seriam contemporâneos por terem vivido no seu tempo, tendo consciência dele, revisitando o passado e projetando para o futuro, que chegou até nós. Eles são contemporâneos porque a sua obra sobreviveu [...]”, nos faz refletir se Bulgákov é contemporâneo ou não, essa é uma das questões que se vai elucidar ao longo da pesquisa. Ainda para aventar esse questionamento reflete-se sobre o que diz Agamben em mais um trecho de seu ensaio *O que é contemporâneo?*

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Nesse sentido, para ser contemporâneo é preciso ter a capacidade de enxergar as trevas e ao mesmo tempo vislumbrar o que há de mais recente nos vestígios de sua origem. Assim, quando o autor consegue se referir ao *seu tempo*, necessariamente deve enxergar um ponto de cisão, uma *lacuna*, *um entrelugar no desenrolar da história*. É justamente nesse ponto de ruptura que se pode lançar um novo olhar não só para o seu tempo, como também para o passado. Também é o contemporâneo que, conhecendo o escuro do seu tempo, pode voltar-se para a *origem* (o passado) e questioná-la quanto às suas consequências.

Logo, para Agamben ser *contemporâneo* é conseguir criar uma reflexão que possa estar à frente de seu tempo, mesmo que marcado por releituras do passado. Assim, o que se

percebe em *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov, é a presença do texto bíblico, sendo revisitado com uma reflexão, pautada em releituras do passado, manifestando toda a sua modernidade, apresentando-nos uma das obras mais importantes da literatura russa.

Segundo Agamben, é justamente essa releitura que lhe possibilita falar em arqueologia, isto é, numa leitura da *arché*. A ideia de uma retomada do não-dito – cautela arqueológica que Agamben enfatiza na advertência inicial do seu livro *Signatura Rerum; sobre o método* (2019)³ “somente um pensamento que não esconde o próprio não-dito mas incessantemente o retoma e desenvolve pode, eventualmente, pretender a originalidade” (AGAMBEN, 2019, p. 82) – não é uma tentativa de alcançar o inconsciente ou o esquecido para além da fronteira da consciência, mas, por meio do princípio analógico – isto é, paradigmaticamente – uma tentativa de encontrar a “originalidade” no ponto em que a própria instauração da divisão (das dicotomias) entre consciente e inconsciente, história e historiografia se dá. De fato, a *arché* (a origem) que a arqueologia alcança “não é uma origem pressuposta no tempo, mas, situando-se no cruzamento de diacronia e sincronia, torna inteligível não menos o presente do pesquisador que o passado do seu objeto” (AGAMBEN, 2019, p. 82). Assim, Bulgákov ao usar como pano de fundo personagens bíblicos, traz a religião como elemento axial ao retomar a *arché*, mas sem recorrer a uma volta simplória ao passado supostamente verdadeiro, pois este é sempre uma conquista que pode ser realizada, não algo que se recupera, que se localiza num passado petrificado. O passado é uma criação, não um dado que encontro, que está lá à disposição. Essa origem, que não é meta-histórica, é tomada por Agamben como uma assinatura.

Assim, uma assinatura é algo que, mais do que atrelado ao passado, encontra-se em relação com o devir histórico, e é na leitura das assinaturas que o presente talvez se torne acessível. Nesse sentido, é possível buscar as assinaturas no romance *O Mestre e Margarida*. Ao tentar enxergar as assinaturas que condicionam a história, viver pode deixar de ser o anseio por um além da história e, desse modo, abrir-se a um *com-viver*, a uma política. Por meio da assinatura, pode-se perceber o espírito interior das coisas em sua exterioridade. É por assim dizer “uma espécie de poder latente de significação que ultrapassa os limites de uma

³ Edição em língua portuguesa publicada em 2019.

significação, predeterminada pelo sistema linguístico, tornando-o verdadeiramente inteligível e eficaz” (AGAMBEN, 2019, p. 82).

No capítulo final do livro *Signatura Rerum*, encontra-se o que Agamben define como *Arqueologia filosófica*, momento em que os saberes e os discursos são constituídos. Tal conceito é baseado em Foucault, que para ele o poder se estabelece no cruzamento com a história, e, mais especialmente, nas práticas discursivas. No livro *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault (publicado em 1966), o autor enfatiza a genealogia do saber, estabelecendo uma metodologia que verifica o conhecimento humano, permitindo a construção do pensamento. Seguindo a mesma direção, Giorgio Agamben diz que a “arqueologia é a ciência das ruínas, prática, que indaga a história não pela origem, mas como a emergência do fenômeno” (AGAMBEN, 2019, p. 121). Nessa concepção, pode-se dizer que a literatura é um campo de fenômenos, por conter em si a autoria, a invenção, a linguagem elaborada, e por representar uma forma de conhecimento, objeto de estudo da arqueologia.

Ligada aos conceitos de *contemporâneo* e *arché*, Agamben diz que uma assinatura é um tipo especial de signo, que excede a própria conceituação onde se encontra o princípio, que remete a uma marca. A assinatura transfere, desloca o signo e os conceitos de uma esfera para outra sem que se produza uma ruptura semântica, assim deslocando o significante e o signo sem mudar o significado. Ao fazer uma analogia a uma obra de arte, uma pintura em tela, Agamben exemplifica o seu conceito de assinatura, afirmando que a assinatura de uma obra é um gesto essencial na cultura, e pensemos aqui na cultura literária, que modifica inclusive o modo como ela é vista, para o autor “a relação introduzida pela assinatura é em nossa cultura, tão importante [...] que a leitura da tela muda por completo nosso modo de observar o quadro em questão” (AGAMBEN, 2019, p. 56). Nesse sentido, o que pode ser decifrado, percebido e compreendido, é o lugar onde o gesto de ler e o gesto de escrever inverte sua relação e entram em uma zona do indizível (AGAMBEN, 2019). A ideia aqui é demonstrar que a teoria das assinaturas de Agamben torna possível compreender que Bulgákov, ao criar um romance que mistura gêneros e estilos, aproveita das marcas e dos entrelugares de um passado para trazer ao romance uma temática revisitada, mas atualizada para o seu tempo tornando o demoníaco, o bruxólico e o riso ferramentas de crítica no romance *O Mestre e Margarida*.

Pouco foi escrito no Brasil sobre Mikhail Bulgákov e toda a sua obra. Seu último romance apresenta uma multiplicidade do discurso e uma profundidade filosófica, seguindo a linha dos grandes romances russos do século XIX. Nesse sentido, entende-se, no que concerne à relevância do tema desta tese, que a pesquisa se propõe à reflexão acerca do romance *O Mestre*

e *Margarida*, preenchendo-se uma lacuna – ou abrindo-se uma porta – nas investigações sobre o romance de Mikhail Bulgákov, pois, embora o romance tenha vindo a público pela primeira vez em 1966-1967 na URSS/Rússia e, no Brasil, a primeira versão em língua portuguesa, em 1969⁴, a crítica brasileira, até o momento, pouco se ocupou em estudar o autor e principalmente o romance *O Mestre e Margarida*. Salvo pelos estudos do pesquisador Homero Freitas de Andrade, que escreve uma tese de doutorado, defendida em 1994 na Universidade de São Paulo, posteriormente foi publicada em livro (2002), intitulado *O Diabo Solto em Moscou: Vida do Senhor Bulgákov – Prosa Autobiográfica*. Sua tese faz um estudo biográfico do autor na primeira parte e, na segunda parte, Freitas de Andrade apresenta a tradução para a língua portuguesa de contos, novelas que retratam a vida de Bulgákov. Em 2017, também na USP, foi defendida uma dissertação de mestrado intitulada *Entremeios da literatura e da filosofia - o humano entre fantasia e realidade em O Mestre e Margarida de M. Bulgákov*, autoria de Gabriel Silvi Philipson, que analisa o romance a partir das noções de humano. Há também dois capítulos de livros, um escrito pelo pesquisador italiano Vittorio Strada, intitulado *O Mestre e Margarida*, disponível no livro *A Cultura do Romance*, organizado por F. Moretti (org.), com tradução brasileira de 2009, e outro capítulo intitulado *A Paródia em O Mestre e Margarida, de Mikhail Bulgákov: Pôncio Pilatos*, publicado por mim, no livro *De todos os museus, o fogo*, organizado por Charles Vitor Berndt *et al.*, em 2019. Encontrou-se ainda mais quatro artigos, além de um publicado por mim, totalizando cinco⁵. Salienta-se que não foi localizado outras publicações brasileiras que tratassem do romance no campo da teoria literária. Portanto, como pode-se perceber, a fortuna crítica brasileira sobre *O Mestre e Margarida*, um dos romances de grande relevância da literatura russa, ainda necessita de maior pesquisa e engajamento dos pesquisadores brasileiros, e esse fato foi um dos motivadores desta pesquisa.

Ao se considerar que o romance *O Mestre e Margarida* já está no mercado editorial brasileiro há 52 anos, completados em 2021, e temos tão poucos estudos sobre o romance no

⁴ Com tradução direto do russo pelo tradutor Ruy Bello.

⁵ Em ordem cronológica de publicação, são estes os 5 artigos: *Quem é o Diabo? O fantástico e o histórico no romance O Mestre e Margarida*, de Elena Godoy (1988); *O Cômico do Fausto de Goethe em O Mestre e Margarida de Bulgákov*, autoria de Gabriel Salvi Philipson (2015); *Mikhail Bulgákov e Yeshua Ha-Notzri: Evidências da primeira busca do “Jesus Huistórico” na Literatura Soviética*. Autoria de Alexander Zhebit; André Chevitarese (2016); “Manuscritos não ardem”: desenhar(mos) com palavras, escrever por palavras – desenho em *O Mestre e Margarida*, com autoria de Gabriel Salvi Philipson (2018); e *O Mestre e Margarida de Mikhail Bulgákov: Um Diabo Russo*, autoria de Patrícia Leonor Martins (2018).

Brasil, pode-se pensar em um certo desconhecimento da magnitude da obra. O romance analisado por certo conduz, ainda que por sendas labirínticas, a tópicos da literatura satírica do autor. O aspecto historiográfico também é importante na elaboração e na escrita da presente tese, uma vez que a atuação do Diabo e da bruxaria no romance urdido por Bulgákov decorre, outrossim, de contextos nos quais o Diabo e a bruxaria estiveram inseridos – e dos diversos aspectos por eles assumidos – desde suas origens. Bulgákov também apresenta suas bruxas, parceiras imbricadas no diabólico mundo moscovita, que por vezes expressam o riso nos leitores. Leva-se em consideração a abrangência e a significância dos elementos componentes dos conceitos de demoníaco, de bruxólico, do riso tendo como pano de fundo os *Evangelhos* canônicos, e para isso os conceitos de *contemporâneo* e *assinatura* desenvolvidos por Giorgio Agamben, já explicitados nesta introdução, são fundamentais para compreendermos o romance de Bulgákov.

Assim, o romance de Mikhail Bulgákov, *O Mestre e Margarida*, poder ser analisado pelo viés arqueológico, pois está assentado nos indícios do mundo bíblico e nos fatos da sociedade russa dos séculos XIX e XX. Bulgákov aliou diferentes relações, bem como diversos elementos, trazendo, para o nosso tempo, a percepção do tempo em que foi escrito o texto canônico cristão. O autor russo elaborou o embate entre Jesus e Pilatos, transformou Moscou em um inferno, transformou mulheres em bruxas, aludiu questões religiosas, populares, políticas, apresentando personagens bíblicos e da história, escritores, pessoas de suas relações e desafetos, e muitas alegorias.

CONTEXTO DE UMA OBRA

“Eu sempre escrevo com plena consciência e do modo como vejo! Os fenômenos negativos da vida no País dos Sovietes atraem minha atenção porque neles vejo instintivamente em alimento para mim (sou um satírico)”.

(Mikhail Bulgákov)⁶

⁶ Citação retirada do livro de Homero de Freitas, *O Diabo solto em Moscou*. (2002, p. 234).

Ter claro o período histórico em que Mikhail Bulgákov cunhou seu romance é fundamental, pois ao analisá-lo percebe-se que os efeitos da política do partido comunista e sua doutrina tiveram forte impacto sobre a arte, especialmente na literatura, e na representação da sociedade soviética e seu modo de vida. Inicia-se pelo ano de 1917, que marcou a história mundial como o ano da primeira revolução socialista da história. A crise revolucionária foi, em grande medida, proporcionada pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), um conflito de proporções globais, desencadeado pela política imperialista e as crescentes rivalidades entre as principais potências capitalistas da época (França, Inglaterra, Alemanha e Itália). O êxito de uma revolução socialista naquele momento histórico não foi tão surpreendente (o movimento operário vinha ganhando força e organização desde o século XIX) quanto o fato de ter ocorrido na Rússia, um país de capitalismo tardio, onde a classe operária encontrava-se em formação e a ampla maioria da classe trabalhadora era formada por um campesinato disperso e arraigado às tradições religiosas e semifeudais do Império Czarista.

A vitória da Revolução traria, no entanto, novos e mais complexos desafios para os socialistas russos, uma vez que a tradição proletária havia desenvolvido, até então, amplas discussões acerca da crítica do capitalismo e da sociedade burguesa, do movimento operário e da revolução, mas o debate em torno da construção do socialismo pouco avançou (até porque faltavam experiências práticas para dar suporte a tais debates). Além do mais, em 1917, a Rússia estava longe de viver seus melhores momentos: assolada por três anos de derrotas sucessivas na Primeira Guerra Mundial, recordista em número de perdas na guerra, com a economia em queda, desemprego, inflação, baixo desenvolvimento tecnológico, a crise social e política era severa. Foi sob essas condições que o povo russo, liderado pelo partido bolchevique de Vladímir Lênin, derrubou a monarquia czarista. No entanto, após assumir o poder em 1917, os bolcheviques precisaram enfrentar ainda mais quatro anos de guerra civil (1917-1921), contra uma coalisão formada pelas classes derrotadas na Revolução e mais uma coligação externa que englobava catorze países:

Em 1921, o país estava em ruínas. No inverno de 1921-1922, houve uma grande fome que, com as epidemias, matou cerca de cinco milhões de pessoas. As revoltas locais, as greves, a insurreição revolucionária de Kronstadt configuravam um quadro de descontentamento generalizado. [...] Era preciso

formular políticas que obtivessem o acordo da sociedade. Não para construir o socialismo, mas para matar a fome do povo (REIS FILHO, 2003, p. 77).

Passados os anos de guerra (1914-1921), mais do que construir o socialismo, era necessário reconstruir o país. Tarefa cuja dificuldade seria ampliada em função do isolamento imposto à Rússia/ URSS pelo mundo capitalista (a partir de 1922, a Rússia faria parte de uma confederação de países organizados sob o título de União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS). A retomada da produção econômica viria, a partir de 1922, mediante a adoção de uma série de medidas de caráter liberal que ficariam conhecidas como Nova Política Econômica (NEP). Embora exitosa no campo (em 1925, a produção agrícola já era equivalente a 1913, melhor ano antes da Guerra), a produção industrial, carente de inovação e investimentos, não decolava. O problema tornava-se ainda mais dramático devido à ascensão dos regimes fascistas, que apontavam abertamente a União Soviética como alvo de uma nova guerra, a ser travada assim que as condições materiais estivessem dadas. Lênin, o grande líder da Revolução de 1917 e criador da NEP, havia morrido em 1924, abrindo uma enorme crise política cujo desfecho seria a ascensão de Stálin e o exílio de Trotsky (organizador e comandante do Exército Vermelho). É dentro desse contexto que a União Soviética iniciaria na década 1930.

Os debates sobre o caminho a ser adotado nessas circunstâncias foram amplos, mas a decisão precisava ser tomada rapidamente e sem hesitação. Aqui é que começa a aparecer a mão de ferro de Stálin, que adota uma política de planejamento econômico extremamente ambiciosa, visando industrializar o país a toque de caixa e preparar a nação para uma guerra (a estas alturas, já considerada inevitável) contra as potências capitalistas encabeçadas pelo nazifascismo. A ideia era desenvolver especialmente as indústrias de base (aço, concreto, combustíveis, energia) e a infraestrutura (portos, estradas, ferrovias), de modo a promover tanto quanto possível a autossuficiência do país, driblando assim o bloqueio comercial imposto pelos países ocidentais. No entanto, os recursos para realizar tais investimentos precisavam vir da produção agrícola, mesmo contra a vontade dos camponeses. Nas palavras de Eric Hobsbawm, em seu livro *A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)* “significava industrialização à força: uma segunda revolução, mas desta vez não vinda de baixo, e sim imposta de cima pelo poder do Estado” (HOBSBAWM, 1995, p. 371). Foi nessas circunstâncias que se implantou a coletivização forçada dos campos e a apropriação pelo Estado da produção agrícola, política levada a cabo mediante uma severa repressão aos trabalhadores rurais.

A coletivização compulsória das terras se insere no contexto dos planos quinquenais, adotados a partir de 1928, que visavam promover uma rápida e intensa industrialização e

modernização da União Soviética, a fim de prepará-la para a guerra. Do ponto de vista estratégico, tal política foi certamente exitosa. Nos anos 1930, enquanto o mundo capitalista vivia a Grande Depressão, provocada pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, em 1929, a União Soviética acumulou índices de crescimento vertiginosos (sempre acima da casa de 10%), até a década de 1950⁷. O crescimento industrial foi acompanhado por uma grande expansão da vida urbana que, entre 1926 e 1937, mais do que dobrou. Quase todas as cidades cresceram, enquanto outras, como Magnitogorski⁸, surgiram do nada para se tornarem grandes centros de produção de máquinas e equipamentos industriais.

Figura 1 Cartaz com propaganda soviética em favor da industrialização



Fonte: Coleção de Pôsteres Russos do Século XX. (2005)⁹

A figura 1 é a imagem de propaganda promovida pelo governo soviético durante o período, o cartaz diz nas frases centrais “A melhor resposta aos desígnios dos imperialistas é fortalecer a industrialização e cooperação da URSS” (DUKE UNIVERSITY, 2021, doravante,

⁷ MORAES, João Quartim De. O mito do fracasso econômico da URSS. *Revista Crítica Marxista*, nº 40, p.133-139, 2015. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/comentario2016_08_03_15_11_14.pdf. Acesso em: 02 out. 2021.

⁸ Magnitogorsk é uma cidade industrial de minérios, localizada próximo ao leito do Rio Ural, no Oblast de Cheliabinsk, na Rússia.

⁹ Imagem que pode ser conferida em: <https://idn.duke.edu/ark:/87924/r4qf8mf9q>. Acesso em: 02 out. 2021. (site em russo).

todas as traduções do russo serão minhas)¹⁰, percebe-se que no cartaz há claramente uma alusão crítica ao liberalismo econômico e o livre mercado e conseqüentemente ao capitalismo, defendido por Adam Smith, pai do liberalismo inglês. Embora houvesse uma propaganda para incentivar a sociedade a trabalhar na aceleração do cumprimento dos planos. No entanto, o custo social para todo esse desenvolvimento não foi baixo. A escassez de alimentos, os baixos salários, a elevada jornada de trabalho e as péssimas condições de moradia afetavam a maior parte da população. Evidentemente que as resistências existiram, por meio de greves, manifestações de rua e discursos, mesmo dentro dos quadros do Partido Comunista. Foi nesse momento que o peso da ditadura stalinista se fez sentir com maior força. Todos esses problemas que atingiam a sociedade soviética foram trazidos por Mikhail Bulgákov em suas obras, em especial no romance *O Mestre e Margarida*.

Desde o final da década de 1920, logo após assumir o poder, o governo stalinista iniciara uma prática de encarar adversários políticos (dentro do próprio partido) como inimigos, mas não como inimigos dele (Stálin) e sim como inimigos da Revolução, como traidores da pátria (Nisso ele não se difere dos demais ditadores que assolaram e assolam a história da humanidade). Denúncias, abertura de processo, perseguições políticas vão se tornando rotineiras ano após ano. Evidentemente que nem sempre as denúncias eram infundadas, mas os casos reais de sabotagem e traição acabavam servindo de pretexto para todo o tipo de arbitrariedades. De acordo com Daniel Aarão Reis Filho, em seu livro *As revoluções russas e o socialismo soviético* (2003), “foi um processo traumático não só porque alcançou dezenas de milhares de filiados, mas também, e sobretudo, porque todos foram convocados para acusar e delatar os *desviados*, instaurando-se uma atmosfera de medo e suspicácia” (REIS FILHO, 2003, p. 100).

Na década de 1930, os chamados julgamentos políticos ocorreram sistematicamente em diversos setores da sociedade, sendo que os mais conhecidos foram os chamados “processos de Moscou” (1936-1938). Nesses processos forjados, uma boa parte da geração de líderes e intelectuais revolucionários de 1917 (Zinoviev, Kamenev, Sokolnikov, Bukharin, Trotsky etc.) foi condenada e executada, tendo como única prova uma confissão feita sob tortura (Trotsky encontrava-se no exílio e acabou assassinado no México, em 1940, por um agente de Stálin).

¹⁰ No original russo: “Лучший ответ на замыслы империалистов усиление индустриализации и кооперирование СССР”. Duke University. *Russian Posters collection, 1919-1989 and undated*. Disponível em: <https://idn.duke.edu/ark:/87924/r4qf8mf9q>. Acesso em 02 fev. 2021. [todas as traduções nesta tese serão traduções livres, realizadas por mim].

Os números são impressionantes: 3, de um total de 5 marechais; 13, de um total de 15 comandantes de exército; 75, dentre os 80 membros do Conselho Militar Supremo; 98, dos 139 dirigentes eleitos para o comitê central do partido¹¹. O resultado prático dos “expurgos” foi o enfraquecimento absoluto do Partido Comunista e a centralização do poder nas mãos de Stálin, que assumia assim, de maneira indisfarçada, o papel de ditador.

Como em toda ditadura, as perseguições políticas são apenas uma face do autoritarismo e das arbitrariedades praticadas pelo Estado. A censura e a propaganda desempenham um papel central para a estabilidade de um regime que se mantém prioritariamente pelo uso da força militar. A ditadura stalinista não foi diferente nesse aspecto. Todo tipo de publicação, seja de jornais, livros, cartazes, poemas, pinturas, teatro, cinema etc., precisavam passar pelo crivo do governo para que fossem liberadas. Desta maneira, os órgãos de censura iam forjando um modelo sob o qual toda expressão individual ou coletiva precisava se enquadrar para que pudesse vir a público. Tal sufocamento da arte e da criatividade contrasta fortemente com o período revolucionário e os tempos da NEP¹² (ainda sob a liderança de Lênin), quando a arte de vanguarda russa (futurismo, expressionismo, construtivismo e suprematismo) pulsava com toda a energia de uma sociedade em plena renovação. Lênin havia estimulado a produção artística e a formação de grupos de artistas independentes, embora com uma orientação dirigida para os valores populares e proletários. Com a ascensão de Stálin (1927), a orientação passaria à condição de norma. As diversas correntes de vanguarda foram condenadas por representarem valores estéticos burgueses, incompreensíveis para o povo. A arte passou a ser dirigida pela burocracia estatal, que tinha o poder de decidir o que era e o que não era popular, proletário, revolucionário. Desde então, a diversidade e inovação nas artes e na cultura seriam condenadas, a liberdade artística, abolida e toda produção cultural passava a ser rigidamente controlada pelos órgãos do governo.

A questão religiosa também sofreu mudanças, já que a religião era tida como um dos remanescentes nocivos do império czarista. Ocorreu uma campanha antirreligiosa lançada nos jornais soviéticos para a Semana Santa de 1929, por exemplo, no jornal *Noite de Moscou* (Вечерняя Москва) em 29 de abril, em que se publicou um artigo intitulado *Máscaras da*

¹¹ REIS FILHO, Daniel Aarão. *As revoluções russas e o socialismo soviético*. São Paulo: UNESP, 2003, p. 101.

¹² Novaya Ekonomiceskaya Politika (NEP).

classe inimiga sob o estandarte da religião, de M. Shein¹³, nele foi relatado que o bispo ortodoxo de Bryansk¹⁴ teria participado como convidado de honra do culto divino na sinagoga judaica.¹⁵ Em o *Mestre e Margarida*, Bulgákov menciona um artigo semelhante intitulado *Surtida do Inimigo*, do crítico Ariman, dirigido contra o romance do Mestre sobre Pôncio Pilatos, “no qual Ariman advertia a todos que ele, ou seja, o nosso herói, fizera uma tentativa de impingir à imprensa uma apologia de Jesus Cristo” (BULGÁKOV, 2017, p. 149). Inclusive, em 1930, o governo soviético procurou romper com o calendário, intimamente relacionado com a religião cristã, promovendo uma reforma no calendário na URSS, a tradicional semana de sete dias foi substituída por uma semana de cinco dias; em novembro de 1931 por uma semana de seis dias, sendo cinco de trabalho e sexto seria o dia de folga.

Figura 2 Cartaz de propaganda antirreligiosa soviética



Fonte: Coleção de Pôsteres Russos do Século XX. (2005)¹⁶

¹³ No original russo: *Маски классового врага под знаменем религии* (SHEIN, 1929).

¹⁴ Bryansk é uma cidade da Rússia, capital da província de mesmo nome.

¹⁵ Informação retiradas do site: masterandmargarita.eu. [2021]. Este site disponibiliza uma série de informações sobre o romance *O Mestre e Margarida*, como livros, músicas, teatro, pesquisa acadêmicas, bem com atualizações sobre o romance. O site pode ser lido em quatro línguas: russo, polonês, francês e inglês.

¹⁶ Coleção de pôsteres russos do século XX. *Russian Posters Collection, 1919-1989 and undated*. Disponível no site da Duke University: [Russian Posters Collection, 1919-1989 and undated / Digital Collections / Duke Digital Repository](https://digitalcollections.duke.edu/russian-posters). Acesso em: 02 fev. 2021.

Como a propaganda antirreligiosa que ocorreu na URSS foi de grande repercussão, chegou-se a proibir festejos religiosos, mas a população ainda muito religiosa e mística continuou comemorando. A Igreja Ortodoxa passa a ser vista como um símbolo do “antigo sistema”, assim tida como uma ameaça política dado sua relação orgânica com o regime czarista. Em 1918, foi instituída a cisão entre o Estado e a Igreja, decretos foram limitando a atividade religiosa. Várias Igrejas foram demolidas, inclusive a maior Igreja de Moscou, a Catedral de Cristo Salvador (Храм Христа Спасителя) chegou a ser demolida em 5 de dezembro de 1931¹⁷, causando tremor nos entornos, outras foram convertidas em armazéns ou fábricas, por exemplo.

No entanto, a ação antirreligiosa não se limitou à Igreja Ortodoxa, mas ela foi o alvo principal. Em 1940 o governo acabou retomando a semana de sete dias, assim como o Natal. A pesquisadora Victoria Smolkin, em seu livro *Um espaço sagrado nunca está vazio: uma história de ateísmo soviético* (2018)¹⁸, apresenta um estudo sobre a história da religião e o ateísmo soviético desde a Revolução de 1917 até a dissolução da União Soviética em 1991, nele a autora retrata as ações adotadas pelo regime soviético da época, o qual faz um trabalho de disseminação da propaganda antirreligiosa, promovendo uma educação secular, bem como centros de cultura, com apoio da entidade criada para promover o ateísmo militante, a Liga dos Militantes Sem-Deus.¹⁹

Toda a rigidez e o autoritarismo da ditadura stalinista não devem ofuscar, por outro lado, algumas das importantes conquistas sociais e históricas realizadas pela União Soviética. A emancipação feminina é uma dessas conquistas. A legislação soviética estava certamente entre as mais progressistas do mundo quando, logo após a vitória da Revolução, em 1917, determinou a igualdade jurídica entre os gêneros e o direito das mulheres ao voto. Foi ainda na União Soviética que as mulheres conquistaram, antes dos países capitalistas mais avançados, os direitos ao casamento civil, à licença-maternidade, ao divórcio e ao aborto²⁰. Conquistas

¹⁷ Informações que podem ser conferidas em: <https://br.rbth.com/historia/79122-demolida-urss-catedral-cristo-salvador> . Acesso em 02 jun. de 2021.

¹⁸ Título no original inglês: *A Sacred Space is Never Empty: a história of soviet atheism*.

¹⁹ SMOLKIN, Victoria. *A Sacred Space is Never Empty: a history of soviet atheism*. New Jersey: Princeton University Press, 2018.

²⁰ SENNA, Thaiz Carvalho. A questão feminina na Rússia e suas respostas: análise por meio da lei do desenvolvimento desigual e combinado. *Revista Marx e o Marxismo*, v.4, n.7, jul/dez 2016. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:z6->

importantes deram-se também no campo da educação, estabelecida como setor prioritário para a nova sociedade, desde a vitória da Revolução. O ensino público e gratuito foi universalizado, além de terem sido criadas as modalidades de ensino noturno e à distância. Para se ter uma ideia do impacto de tais medidas, o número de diplomas universitários cresceu, entre 1928 e 1941, de 233 para 908 mil. No ensino secundário, os números subiram de 288 mil para 1,49 milhão de diplomas emitidos²¹. Vale lembrar que, antes da Revolução de 1917, apenas 1% da população russa era alfabetizada. Por fim, deve-se dizer alguma coisa a respeito da luta contra o nazismo. Quando, em junho de 1941, a máquina de guerra nazista invade a União Soviética, a perspectiva alemã era de encontrar um país economicamente atrasado, militarmente frágil e com baixa adesão da população para a luta contra um adversário mais poderoso. Até então, o exército alemão não havia perdido uma única batalha. Hitler contava com uma vitória rápida (antes da chegada do inverno). O que se verificou, no entanto, foi o contrário: embora ainda não possuísse o mesmo nível de desenvolvimento tecnológico dos países ocidentais, a União Soviética conseguiu resistir, enfrentar e, finalmente, derrotar o exército nazista, tornando-se, após o fim da Segunda Guerra, uma das maiores potências do mundo.

Pode-se notar, portanto, que a história da União Soviética e da primeira tentativa histórica de construção de uma sociedade socialista, está imersa em um mar de contradições, polêmicas e disputas. Tais disputas permanecem vivas ainda hoje, no contexto pós-Guerra Fria, quando grupos ideológicos, à direita e à esquerda, pretendem difundir apenas um lado, uma perspectiva, de modo a assegurar a hegemonia de sua versão narrativa. No entanto, quando se recorre à história e ao trabalho sério de historiadores atentos e comprometidos com os fatos e as fontes, as versões maniqueístas e unilaterais caem por terra, deixando exposta a imagem de um passado complexo, frequentemente paradoxal, e ainda assim vivo e aberto para questões e abordagens sempre renovadas que o presente não cessa de formular.

Feita as colocações pertinentes ao momento histórico da URSS/Rússia do período em que viveu e escreveu Mikhail Bulgákov, passa-se a retratar mais diretamente a vida de Bulgákov e uma síntese do romance objeto desta tese, *O Mestre e Margarida*. No entanto, é importante manter-se com o olhar no passado soviético para se compreender a obra de Bulgákov, principalmente o seu romance crepuscular. É reconhecer, nas trevas do presente, a luz que, mesmo sem nunca poder nos alcançar, está permanentemente em viagem até nós.

[azzF6Wp8J:https://www.niepmarx.blog.br/revistadoniep/index.php/MM/article/view/180/133+&cd=6&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=opera](https://www.niepmarx.blog.br/revistadoniep/index.php/MM/article/view/180/133+&cd=6&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=opera). Acesso: 06/10/2021.

²¹ REIS FILHO, Daniel Aarão. *As revoluções russas e o socialismo soviético*. São Paulo: UNESP, 2003, p. 94.

Escritor e dramaturgo soviético da primeira metade do século XX, Mikhail Afanásievitch Bulgákov, nasceu em 15 de maio de 1891 (03 de maio, segundo o antigo calendário russo), em Kiev, na Ucrânia que pertencia ao antigo Império Russo. Filho de professor e teólogo Afanássi Ivánovitch Bulgákov e Varvara Mikháilovna Prokóvskaia Bulgáкова, professora de piano. Bulgákov fora criado de acordo “com os preceitos religioso da Igreja Ortodoxa”, porém “sua casa era frequentada por intelectuais, professores universitários, representantes da *intelligentsia* da cidade” (ANDRADE, 2002, p. 19; grifos do autor). Na residência da família “cumpria-se apenas os ritos de praxes: as missas, o jejum da Páscoa e as celebrações natalinas” (ANDRADE 2002, p. 20). Andrade nos conta que Bulgákov, em sua adolescência, gostava de ler e fazer discussões “dos problemas candentes de sua época: a questão feminina, as sufragistas inglesas, [...] a teoria tolstoiana da não violência, o super-homem de Nietzsche” (ANDRADE, 2002, p. 24). Afirma ainda que “sua rebeldia manifestava-se devidamente elaborada nas satirizações que fazia das situações vividas em família e no círculo de amigos” (ANDRADE, 2002, p. 23). Isso demonstra que a Religião era presente nos ritos familiares, mas também haveria uma certa liberdade para expressar o humor e demonstrar a criticidade. O escritor vivenciou a sua infância e adolescência nos últimos anos do regime do czar Nicolau II.

Figura 3 Mikhail Bulgákov



Fonte: Foto retirada de #masterandmargarite (2021).

Em 1913, ainda estudante, casou-se com a sua primeira esposa Tatyana Nikolaevna Lappa, filha do governador da Câmara do Tesouro de Saratov. Há relatos que Mikhail Bulgákov, durante o período universitário, teria assistido várias vezes a ópera *Fausto*, de C. Gounod, – baseada no *Fausto* de Goethe, Parte 1 –, a qual estreou no Théâtre Lyrique em Paris, no dia 19 de março de 1859. Segundo Marietta Chudakova em sua *Biografia de Mikhail Bulgakov* (1988) aponta que “a irmã do escritor, Nadezhda Zemskaya, lembrou que em Kiev Bulgákov assistiu a ópera *Faust* 41 vezes. Em uma conversa com Marietta Chudakova, a primeira esposa da escritora Tatiana Nikolaevna Lappa lembrou que Bulgákov acima de tudo amava *Fausto*²², por isso é possível acreditar na influência da ópera na criação da personagem Woland, do romance *O Mestre e Margarida*.

Mikhail Bulgákov formou-se médico em 1916, neste mesmo ano, durante a Primeira Guerra Mundial, trabalhou por vários meses como médico em Hospital Militar. Durante a Guerra Civil, em fevereiro de 1919, ele foi convocado como médico militar para o exército da República Popular Ucrâniana. No final de agosto de 1919, foi convocado para o Exército Vermelho como um médico militar; nos dias 14 e 16 de outubro do mesmo ano, durante as batalhas, ele teria mudado para o lado das Forças Armadas do Sul da Rússia e tornou-se um médico militar do 3º Regimento Cossaco Terek.²³

Sua relação com o regime soviético sempre foi conflituosa. No entanto, por um lado, ele não foi parar em um *gulag*²⁴; jamais foi preso, nem sofreu violência física. Por outro, chegou a ter seus diários apreendidos em 7 de maio de 1926, quando os oficiais da OGPU²⁵ realizaram uma busca na casa do escritor, tendo o seu manuscrito da história *Coração de um Cão* (1925-1926) e um diário pessoal de Bulgákov apreendidos, devolvidos ao escritor só três anos depois.

²² No original russo: “текст Гете он знал благодаря не только книге, но и одноименной опере Шарля Гуно. Сестра писателя Надежда Земская вспоминала, что в Киеве Булгаков видел оперу «Фауст» 41 раз . В разговоре с Мариэттой Чудаковой первая жена писателя Татьяна Николаевна Лаппа вспоминала, что Булгаков «больше всего любил „Фауста“”. (CHUDAKOVA, 1988). Disponível em: [Мариэтта Омаровна Чудакова Жизнеописание Михаила Булгакова Первая научная биография выдающегося советского писателя М. А. Булгакова — плод многолетней работы автора. \(konflib.ru\)](http://konflib.ru). Acesso em: 20 out. 2021.

²³ Informações que podem ser conferidas no site *Biblioteca Bulgakov*: <http://www.bulgakov.ru/>. Acesso em 08 set. 2021. (site em russo).

²⁴ O *Gulag* era uma sigla, em russo, para “Administração Central dos Campos”. Os *gulags* eram campos de trabalho forçado da ex-União Soviética (URSS), criados após a Revolução Comunista de 1917 para abrigar criminosos e “inimigos” do Estado. Os maiores *gulags* ficavam em regiões geográficas quase inacessíveis e com condições climáticas extremas. A combinação de isolamento, frio intenso, trabalho pesado, alimentação mínima e condições sanitárias quase inexistentes elevavam as taxas de mortalidade entre os presos. Mais informações podem ser conferidas em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-eram-os-gulags/>. Acesso em: 03 out. de 2021.

²⁵ A OGPU é o Direção Política Do Estado Conjunto (Объединённое государственное политическое управление).

O autor foi convocado para interrogatório em 22 de setembro de 1926 Andrade (2002) menciona esse fato em sua pesquisa, e aponta em nota que as atas do interrogatório puderam ser acessadas em 1993 quando foram publicadas, soube-se então que o foco era referente a sua atuação literária. Em depoimento aos oficiais da OGPU, Bulgákov indica o início da sua atividade literária: “Iniciei a atividade literária em outubro de 1919 na cidade de Vladikavkaz, no período dos Brancos. Publicava contos curtos e *feuilletons* na imprensa dos Brancos. Em minhas obras eu manifestava uma posição crítica e hostil à Rússia Soviética” (ANDRADE, 2002, p. 232). Anos depois, descobriu-se que o Estado havia feito cópias de seus escritos e arquivado tudo em um dossiê sobre o escritor. Bulgákov sofreu com dificuldades constantes para encontrar trabalho e ser publicado. A crítica começou a execrá-lo e ele declarou que estava em uma “morte em vida”.²⁶

Na segunda metade da década de 1920 e na década de 1930, Mikhail Bulgákov é conhecido principalmente como dramaturgo e algumas de suas peças foram encenadas, mas a maioria delas foram proibidas - em 1929, o Glavrepertkom (Главрепертком)²⁷ removeu todas as peças do escritor do repertório. Foi dentro desse contexto que, em 28 de março 1930, escreveu uma carta para Josef Stálin solicitando sua ida ao estrangeiro. A correspondência foi respondida com um telefonema do próprio Stálin que, além de garantir que não haveria nenhuma perseguição ao escritor, declarou sua admiração pela peça *O dia dos Turbin* (1926) e lhe garantiu um emprego no Teatro de Arte de Moscou, mas não autorizou a sua saída da URSS. No entanto, em princípio, a posição de Bulgákov não mudou, muitos de seus textos continuaram a permanecer proibidos. Segundo Vladmir Pliassov,

Mikhail Bulgákov é o herdeiro das melhores tradições da literatura clássica russa personificadas por Púchkin, Gógol, Dostoiévski, Saltykov-Chtchedrin e Tchékhov, bem como um dos mais destacados representantes da prosa e dramaturgia do século XX. A sua obra refletiu os acontecimentos da Revolução de Outubro de 1917 e da Guerra Civil (1917-1922), a transição do antigo para o novo regime, o drama dos intelectuais russos na viragem da década de 20 para a década de 30, o que se tornou também num drama pessoal para o próprio Bulgákov. Os contemporâneos do escritor – Maksim Gorki,

²⁶ Informações contidas no parágrafo foram colhidas do site *Biblioteca Bulgákov*: <http://www.bulgakov.ru/>. Acesso em 08 set. 2021. (site em russo).

²⁷ Comissão de aprovação de repertórios de intérpretes.

Veressáiev, Akhmátova e Pasternak – conheceram-no e apreciaram-no a si e à sua obra, e ajudaram-no tanto quanto possível (PLIASSOV, [2019], s/p)²⁸.

De fato, toda a obra de Bulgákov é diferenciada, apresenta diversos gêneros, envolvendo temáticas que retratam a vida soviética, muitas vezes de forma satírica. No entanto, Mikhail Bulgákov, em 1928, sofrendo com as restrições impostas pelo regime stalinista, começou a escrever sobre o dia em que o Diabo e sua comitiva chegaram a Moscou e provocaram uma grande confusão. Ele dá início ao que seria o seu romance mais famoso, *O Mestre e Margarita* (Мастер и Маргарита), que vem a ser o objeto de estudo desta tese. A primeira versão manuscrita do romance foi destruída pelo autor em 18 de março de 1930, após receber a notícia da proibição da peça *Cabala dos Santos* (1929)²⁹. Bulgákov relatou isso em sua carta ao governo: “Agora estou destruído ... Não só meus trabalhos passados pereceram, mas também o presente e todos os futuros. E pessoalmente, com minhas próprias mãos, joguei um rascunho de um romance sobre o Diabo no fogão... Todas as minhas coisas são sem esperança”³⁰. O romance foi retomado em 1931, novos rascunhos foram feitos, Margarida e seu companheiro, ainda sem nome, o futuro Mestre, apareceram pela primeira vez, e Woland ganhou sua comitiva. Essa segunda versão manuscrita, criada entre 1932 e 1936, tinha o subtítulo “Romance Fantástico”, uma indicação autoral de como a obra deve ser lida. A terceira versão, iniciada no segundo semestre de 1936; a quarta redação se deu em 1937 e foi originalmente chamada de “O Príncipe das Trevas”, mas já em 1937-1938, na quinta versão manuscrita recebia o agora conhecido pelo título *O Mestre e Margarita*, que ficaria em definitivo. Segundo informações da Biblioteca Bulgákov (Site), criada pelo pesquisador especialista em Bulgákov, Boris Sokolov, em 2 de maio - Bulgákov lê os três primeiros capítulos de *O Mestre e Margarita* para N. S. Angarsky, que fala da impossibilidade de publicar o romance. Em 26 de abril e 14 de maio o autor teria lido o último manuscrito de *O Mestre e Margarita* para seus amigos.³¹ Após avaliar a reação dos amigos, na noite de 23 de maio, o

²⁸ Artigo publicado no Site da Universidade de Coimbra: Mikhail Bulgákov (1891-1940), de Vladimir Pliassov, Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/depllc/CER/centro_de_estudos_russos/cerartigos/cerartigo44. Acesso em 06 jun. 2019.

²⁹ A peça foi escrita em 1929, mas só foi encenada na URSS em 1936 (em 1931 foi permitida pela censura a ser encenada com uma série de projetos de lei chamados "Molière", mas nesta forma a produção foi adiada).

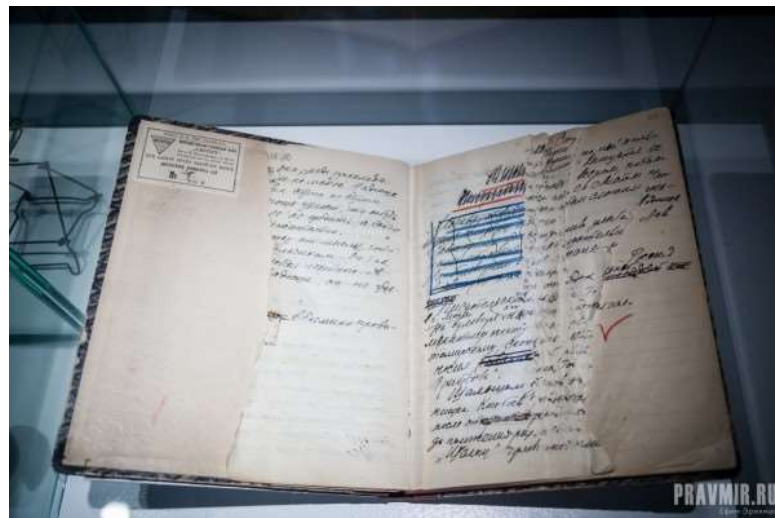
³⁰ No original, russo: "Ныне я уничтожен... Погибли не только мои прошлые произведения, но и настоящие и все будущие. И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе... Все мои вещи безнадежны". Disponível em: [От "Великого канцлера" к "Мастеру и Маргарите": история создания романа "Мастер и Маргарита" \(licey.net\)](#). Acesso em 05 jun. 2019.

³¹ Informações que podem ser confirmadas no site *Biblioteca Bulgákov*: <http://www.bulgakov.ru/>. Acesso em 08 set. 2021. (site em russo).

autor concluiu mais uma versão manuscrita do romance. No entanto, o autor continuou reeditando seu manuscrito até quase a sua morte, ele teria parado na frase “Então isso significa que os escritores vão atrás do túmulo?”³². Entre 1938 e 1940 sexta e última versão datilografada por sua esposa. Bulgákov guardou alguns de seus rascunhos, mas destruiu outros (SOKOLOV, 2000). Segundo Irineu Franco Perpetuo (2021)³³, no diário de Ielena Serguêievna, que datava “13/02/1940: 8:10 da noite. Li romance. Correções dele.” Bulgákov ditou no último mês as correções, nesse período ele já estava bastante debilitado, bastante doente e em 10 de março de 1940 Mikhail Bulgákov morreria.

As duas primeiras versões do romance são conhecidas por nós a partir de dois cadernos que foram parcialmente rasgados.

Figura 4 Restos de um dos primeiros manuscritos de *O Mestre e Margarida*



Fonte: Departamento de Pesquisa de Manuscritos Biblioteca Estatal Russa³⁴

Ainda segundo Sokolov (2000), a filóloga Marietta Omarovna Chudakova (1937-2021)³⁵ foi a primeira pesquisadora russa a tentar reconstruir esses primeiros textos em 1977.

³² No original, russo: (Так это, стало быть, литераторы за гробом идут? Pode ser conferido em: https://www.ipoet24.ru/android/?cat=soch&catalog=k_bulgakov&id=5494. Acessado em: 09/07/2019.

³³ Em palestra proferida na página da *Sala Jaú*, no dia 03/02/2021 por Irineu Franco Perpétuo, tradutor de *O Mestre e Margarita*, publicação da editora 34, 2017. Site: <https://salajau.com.br>.

³⁴ O manuscrito foi colocado em exposição para comemorar o 125º aniversário de nascimento de Mikhail Bulgákov. A exposição pode ser conferida em: [Рукописи не горят - в мемориальной квартире М. Булгакова \(ФОТО\) | Православие и мир \(pravmir.ru\)](https://pravmir.ru). Acesso em 03 out. 2020. (site em russo).

³⁵ O Nome de Marietta Chudakova aparece em alguns texto como Tschudakova/Tcheudakova, optou-se por utilizar Chudavova.

No entanto, o romance, que foi escrito ao longo de doze anos, sofreu diversas alterações, com isso gerou algumas versões diferentes, às vezes muito complexas, e às vezes opostas umas às outras. Eles mostram muitas interrupções e revisões de longo alcance.

Chamar a obra de romance pós-realista seria possível, pois a literatura de vanguarda de “Os Mestres” está relacionada a uma nova realidade social russa, em que mudanças econômicas e sociais na URSS foram advindas do processo de guerras e revoluções, como já mencionados na parte em que se falou do contexto histórico da URSS. Bulgákov constrói com base nas impressões e sensações vivenciadas por ele e pela sociedade da época, e faz uso de fontes literárias, do texto bíblico, principalmente dos *Evangelhos*, transformando-os em uma fantasia diabólica e bruxóica que penetra profundamente na vida soviética. Talvez por causa da diversidade de gêneros e estilos textuais ele tivera dificuldade em definir um título para o romance. Algumas possibilidades tinham sido cogitadas nas primeiras versões manuscritas, antes da decisão final, as quais traziam algumas variações de nomes, como: *Mago negro*; *Casco do Engenheiro*; *Malabarista de casco*; *Grande Chanceler*; *Satanás*; *Chapéu com uma pena*; *Teólogo negro*; *Ele apareceu*; *O Príncipe das Trevas*, e, finalmente, *O Mestre e Margarida*.

Figura 5 Cópia da página manuscrita do romance *O Mestre e Margarida*

Fonte: Site Master & Margarita (2021)³⁶

³⁶ Imagens e informações sobre o manuscrito podem ser encontradas no site Master & Margarita: [Мастер и Маргарита - Происхождение романа \(masterandmargarita.eu\)](http://masterandmargarita.eu). Acesso em: 07 out. 2021. (Site em russo).

No entanto, Mikhail Bulgákov parece prever que não veria seu romance ser publicado quando afirmou “Um demônio se apoderou de mim. Comecei a rabiscar novamente página após página daquele romance que destruí há três anos. Por quê? Não sei. Estou só me divertindo. De qualquer forma, provavelmente vou largá-lo de novo em breve” (CURTIS, 1991, p.160). De fato, Mikhail Bulgákov não vê seu livro ser publicado, pois somente após o seu falecimento que a obra vem a público em novembro de 1966 dividida em duas partes, a parte 1, e em janeiro de 1967, a parte 2, na forma de fascículos, na *Revista Literária Moskva* (*Revista Literária Moscou*). Nessa época, continuava-se com a tradição que vinha do século XIX, em que se publicava revista volumosas, havia as produções das revistas literárias que publicavam contos e romances. Foram vendidas cerca de 150 mil cópias, que se esgotaram em poucas horas e ambas as revistas rapidamente se tornaram uma raridade bibliográfica (ANDRADE, 2002, p. 264).

Figura 6 Dois volumes da primeira edição russa do romance *O Mestre e Margarita*, de Mikhail Bulgákov. Revista Moscou nº 11 de 1966 e nº 1 de 1967.



Fonte: Exposição “Manuscritos não queimam” - no apartamento memorial de M. Bulgákov. (Правмир, 2016 [site])³⁷

³⁷ No original, russo: “Рукописи не горят — в мемориальной квартире М. Булгакова”. Exposição pode ser conferida em: [Рукописи не горят - в мемориальной квартире М. Булгакова \(ФОТО\) | Православие и мир \(pravmir.ru\)](http://pravmir.ru). Acesso em: 08 out. 2021.

Esta edição sofreu censura, mais de cem páginas foram cortadas da versão original. As partes cortadas foram àquelas relacionadas ao capítulo 15 (cujo tema trata de interrogatórios e de moeda estrangeira), exatamente como ocorria na Rússia stalinista, e ao capítulo 24 (no qual aponta que seu vizinho, Aloísy Mogarych, foi o responsável por delatá-lo às autoridades a fim de ficar com o flat do Mestre, situado no subsolo da Travessa Arbat), fatos que ocorriam na Rússia com frequência; e as referências à nudez e à linguagem chula de Margarida. Estávamos no período conhecido como degelo da cultura russa, que foi a partir do 20º Congresso Comunista em 1956. A censura foi feroz com toda a produção literária de Bulgákov, e o romance *O Mestre e Margarida* não foi poupado.

O romance foi traduzido para diversas línguas entre os anos 1960 a 1967. Pelas editoras YMCA - Press (Paris, 1967) e Posev (Frankfurt am Main, 1969) saíram as duas primeiras versões em russo, e em função dessas edições, o livro foi traduzido rapidamente para o inglês, e não uma, mas duas traduções inglesas foram publicadas nos Estados Unidos: Mirra Ginsburg, da edição censurada, e Michael Glenny, do texto completo em russo.

Figura 7 Capa do livro *O Mestre e Margarita*, YMCA - Press, Paris, 1967 (edição em russo).



Figura 8 Capa do livro *O Mestre e Margarida*, Posev – Semeando, Frankfurt am Main, 1969 (edição em russo).



Figura 9 Capa do livro *O Mestre e Margarida*, Ficção, 1973 (edição em russo).



Fonte: Todas as três imagens estão disponíveis no site *Mikhail Bulgákov* (2021)³⁸

³⁸ Imagens podem ser conferidas no site: Источник: <http://m-bulgakov.ru/glavnyj-roman/istorija-publikacii-romana>. Disponível em: 10 out. 2020. (site em russo).

Edições que até hoje são amplamente lidas e estudadas. Na Rússia, a versão integral somente foi publicada em 1973, agora em formato de livro, a partir do texto organizado por Anna Saakiantz (1932-2002).

Uma nova edição do romance foi organizada para ser publicada em Kiev, cujo texto e todos os outros materiais disponíveis foram examinados pela pesquisadora Lídia Ianovskaia, em 1989. Ao longo dos anos, os originais foram submetidos a diversos especialistas e muitas versões do livro coexistiram. Na tentativa de unificá-los, a pesquisadora Ielena Kolycheva promoveu um extenso estudo para chegar a uma versão mais próxima da vontade de Bulgákov, utilizando seus manuscritos e duas versões em circulação.³⁹ Foi o estabelecimento do texto gerado na conclusão da pesquisa de Kolycheva, o qual foi publicado em 2014, que Irineu Franco Perpétuo utilizou como base para a tradução do livro, lançado em 2017, pela Editora 34, o qual é o objeto desta tese.

Até os anos 60, as resenhas críticas sobre os textos de Bulgákov eram quase sempre desfavoráveis, pois ele não louvou a realidade soviética, não glorificou o sistema; ao contrário, apontou erros e mostrou a lacuna entre os ideais pregados e os fatos duros da vida cotidiana, muitas vezes fazendo uso da sátira.

A abordagem de um tema religioso em um romance fantástico, que surge somente no período pós-stalinista, embora escrito dentro do período stalinista, provoca um certo espanto e, ao mesmo tempo, fascina os leitores que viviam uma restrição quanto ao acesso à literatura com referências religiosas na União Soviética. Diferente do que se poderia esperar, *O Mestre e Margarida* passou a ser lido como uma narrativa literária do *Novo Testamento*, com discussões sobre a figura de Jesus Cristo, Pilatos e o Diabo. Assim, o último romance de Bulgákov se destaca por uma multiplicidade literária, na qual é possível vislumbrar marcas e traços de obras como as de Goethe, Gogol, e o texto bíblico, como será visto ao longo desta tese. Sem contar as numerosas entrelinhas sobre esta ou aquela personalidade histórica (ANDRADE, 2002; ZHEBIT e CHEVITARESE, 2016).

³⁹ БУЛГАКОВ М.А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст [Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т. / Сост., Текстол., Подгот., Издатель, авт. предисл., коммент. Е.У. Кольшева. Москва: Дом Пашкова. 2014. [O Mestre e Margarita. Uma coleção completa de rascunhos do romance. Texto corporal. Em 2 tomos].

O Mestre e Margarida é considerado a grande obra-prima de Bulgákov porque seu estilo, procedimentos artísticos e críticas sobre o regime soviético, sobre a sociedade e a religião envolvem o leitor, fazendo-o compreender e perceber o que está sendo retratado e questionado. O próprio escritor sentia isso. Segundo o relato da viúva, Elena Sergeevna Bulgákovna, quando estava morrendo o escritor disse: “Talvez isso esteja certo. O que poderia eu escrever depois de *O Mestre*?” (ANDRADE, 2002, p. 264).

A singularidade da obra não permite definir de forma inequívoca o romance de Bulgákov. Isso foi muito bem observado pelo crítico literário Mikhail Kreps em seu livro *Bulgakov e Pasternak como romancistas: uma análise dos romances O Mestre e Margarita e o Doutor Jivago*, publicado em 1984,⁴⁰ quando afirma que o romance de Bulgákov para a literatura russa é inovador. É preciso entender que a literatura soviética desse período de 1917 a 1940 tinha como principal método o Realismo Socialista, que se baseava em noções literárias e ideológicas. Com o propósito de construir uma sociedade socialista, os escritores soviéticos tiveram que seguir os princípios e padrões proclamados pelo Estado e representar a vida do ponto de vista dos ideais socialistas. Nesse sentido, a inovação de Bulgákov é que ele consegue falar da vida soviética, mas dando voz a um Diabo, a uma Bruxa, entrelaçando-os com uma história que remonta ao texto bíblico, e uma história de amor clássico, inclusive chegando a um título para o romance, tal como *Romeu e Julieta*, *Tristão e Isolda*, *Abelardo e Heloísa*.

Bulgákov faz uma sátira da vida soviética, com a vestimenta da sátira menipeia, ao ser experimentada, cobre bem alguns lugares no texto, mas deixa outros nus; os critérios de sustentação de um conto de fadas aplicam-se apenas a indivíduos e eventos, deixando quase todo o romance e seus personagens principais para trás. A ficção esbarra em puro realismo, mito contra escrupulosa exatidão histórica, teosofia contra demonismo, romance contra palhaçada, religião e ateísmo. O romance é uma mistura de discursos, formatos, estilos, no entanto, ao abordar a vida soviética por meio da sátira, ele emprega o que na literatura russa chama de linguagem esopiana, que significa falar por meio de fábulas para burlar a censura, já que basicamente quase toda literatura russa foi escrita sob a égide da censura, – deixando claro que não foram os comunistas que inventaram a censura, pois ela já existia, e talvez tenha ficado mais rígida depois. Esse foi um período em que muitos dos literatos russos tiveram que lidar com a censura, por isso desenvolveu-se dentro da literatura russa, já mesmo antes do comunismo, o que ficou conhecido como linguagem esopiana.

⁴⁰ Título original em inglês: *Bulgakov i Pasternak kak romanisty: analiz romanov “Master i Margarita” i “Doktor Zhivago”*.

A União Soviética, entre 1920 e 1930, passou por um período de mudanças políticas importantes; foi quando ocorreram os primeiros planos quinquenais, os processos de coletivização e industrialização, retrocesso e escassez da safra coincidiram com o início da formação da concepção de uma vida nova. A política soviética tinha um grande projeto histórico, que era construir o socialismo, que reorganizou os sistemas político, econômico e de gestão pública. Mudanças também foram aplicadas a todas as esferas da vida na União Soviética: social, científica, artística, cultural e literária (KOTKIN, 1995).

No entanto, na literatura, Mikhail Bulgákov ficou conhecido pela rejeição dos princípios do método utilizado no Realismo Socialista. Para o escritor, a liberdade literária era mais importante do que os objetivos do governo soviético, sendo assim foi fiel a seus ideais ao criar suas obras literárias. Segundo Curtis, em artigo *Manuscripts Não Queimam: Mikhail Bulgákov*,⁴¹ publicado do em 1991, Bulgákov era “defensor apaixonado” dessa liberdade e acreditava que “se algum escritor imaginasse que poderia provar que não precisava dessa liberdade, seria como um peixe afirmando em público que não precisava de água” (CURTIS, 1991, p. 106)⁴², portanto, para o autor, escrever livremente era uma necessidade. Bulgákov nunca tentou se ajustar ao regime soviético, embora percebesse que abrir caminho por meio da censura e da crítica seria uma tarefa inelutável. *O Mestre e Margarita* se tornou o romance que representa a vida real em Moscou nos anos 1920 e 1930, sob o regime soviético e no apogeu do Realismo Socialista, mas que só foi amplamente conhecido depois de 1966, sendo lido por novos literatos, por jovens que o interpretaram como um Evangelho satírico. Aqui pode-se refletir a cerca da contemporaneidade, pois esses jovens leitores conseguem vislumbrar no romance um passado, já que a leitura pode abrir horizontes, jogar os percursos em novos experimentos ou nos inquietar a ponto de nos impulsionar ao passado, esse passado que os leitores de Bulgákov passaram a criar .

Bulgákov foi um dos primeiros escritores soviéticos a retratar desvantagens e fraquezas da “nova” vida soviética por meio da sátira. Segundo Vsevolod Sakharov, em seu texto *Mikhail Bulgákov: enigmas e lições do destino*, de 2006⁴³, é possível dizer que o autor segue o conselho de Dostoiévski: “A fantasia na arte tem seus limites e princípios. A fantasia

⁴¹ Título original em inglês: *Manuscripts Don't Burn: Mikhail Bulgakov*.

⁴² No original inglês: “[...] if any writer were to imagine that he could prove he did not need that freedom, then he would be like a fish affirming in public that it did not need water” (CURTIS, 1991, p. 106).

⁴³ No original em russo: Михаил Булгаков: загадки и уроки судьбы (SAKHAROV, 2006).

deveria estar tão próxima da realidade que seria quase possível acreditar nela” (SAKHAROV, 2006, p. 54)⁴⁴. Bulgákov consegue fazer o leitor rir de questões importantes, éticas, mesclando elementos fantásticos e realistas com as situações grotescas. O romance *O Mestre e Margarida* é uma combinação de fantasia e realidade, com muito humor, juntamente com sátira e ironia.

Nesse sentido, pode-se afirmar que Bulgákov se utiliza da fantasia, da sátira, do sarcasmo e da ironia como recurso literário para atacar as políticas. Tecendo textos literários contra a nova política econômica (NEP), contra tudo o que era burocrático, transgredindo o discurso oficial e sua influência no *homo-sovieticus*. O que pode ser observado em seu romance é uma assinatura histórica que aparece revestida por uma forte dose de fantasia.

As curtas histórias satíricas de Bulgákov sobre a vida em Moscou, que era perfeitamente familiar para o próprio escritor, eram cheias de um senso de humor surpreendente, ironia transformando-se em sarcasmo e rica imaginação. Ele afirma:

A minha mente é satírica. E escrevo histórias que podem ser desagradáveis para o regime comunista. Mas eu sempre escrevo exatamente o que vejo, honestamente! O negativo no país soviético chama minha atenção, pois fornece boa alimentação para o meu trabalho de um satírico (ANDRADE, 2002, p. 44).

O Mestre e Margarita foi uma grande sensação na União Soviética, e que desde a sua publicação no Ocidente, tornou-se uma sensação no meio literário internacional. Traduzido para muitos idiomas, entre eles, até hoje, há sete traduções do romance para o inglês, elas são feitas nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha; e há oito traduções chinesas. Além disso, existem traduções alemãs, francesas, espanholas, polonesas, ucranianas, portuguesas e brasileiras. Uma das primeiras traduções do romance em japonês foi realizada por Y. Yasuu no Japão, em 1969 com o título *O Diabo e Margarita*. O romance inspirou canções, como *Sympathy for the Devil*, de 1968, dos Rolling Stones, bem como óperas e musicais. Versões teatrais de *O Master e Margarida* foram amplamente produzidas (VANHELLEMONT, 2007-2021 [site])⁴⁵ essas representações artísticas literárias são abordadas nos Capítulos 1 e 2 desta tese. Nesse sentido, é possível concordar com Curtis quando afirma que em *O Mestre e Margarida* “Tanto a forma do romance quanto seu conteúdo o distinguem como uma obra-prima única; é difícil encontrar

⁴⁴ No original inglês: “Fantasy in art has its limits and principles. Fantasy should be so close to reality that it would be almost possible to believe in it” (SAKHAROV, 2006, p. 54).

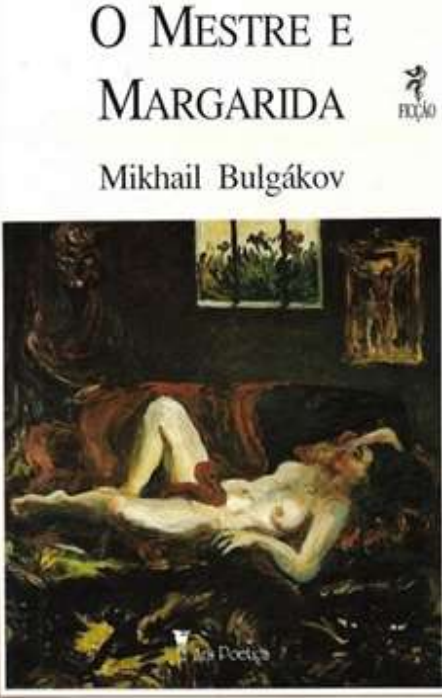

⁴⁵ As informações sobre adaptações culturais do romance podem ser acompanhadas na página Master & Margarita, site está disponível em quatro línguas (russo, inglês, francês e holandês) (VANHELLEMONT, 2007-2021 [site]). Disponível em: [Мастер и Маргарита - Адаптация - Введение \(masterandmargarita.eu\)](http://masterandmargarita.eu). Acesso em: 13 out. 2021.

paralelos com ela tanto na tradição literária russa quanto na tradição literária da Europa Ocidental” (CURTIS, 1987, p. 124).

No Brasil, o romance de Mikhail Bulgákov, *O Mestre e Margarida*, foi traduzido pela primeira vez direto do russo por Ruy Bello, e teve a primeira publicação em 1969 pela editora Novo Tempo, com o título *O Mestre e Margarida*, e em 1980 foi reimpressa com o título *O Diabo Chega a Moscou, Travestido em Professor Alemão de Magia Negra*, pela mesma editora. Em 1975, o romance foi publicado pela Nova Fronteira, posteriormente, em 1985 pela Abril Cultural, ambas traduções feitas a partir do inglês por Mário Salviano Silva. Em 1992, *O Mestre e Margarida* foi publicado pela Ars Poética, agora com tradução direta do russo por Konstantin G. Asryantz. Em 2009, foi publicado pela Alfaguara e traduzido direto do russo por Zoia Prestes. A mais recente, até novembro de 2021, era a da Editora 34, publicada em 2017, com tradução direto do russo por Irineu Franco Perpetuo, revisor da língua russa para a edição da Alfaguara. A edição da Editora 34 é considerada por críticos como a melhor edição em língua portuguesa, por ter sido traduzida direto da edição russa que reuniu todos os manuscritos, rascunhos e diários do autor em uma pesquisa longa, organizada em dois tomos por Ielena Kolycheva. No entanto, em 21 outubro de 2021 a editora Alfaguara anunciou a pré-venda da nova edição de *O Mestre e Margarida*, traduzida direto do russo por Zoia Preste, a mesma editora e tradutora da edição de 2009, mas agora com uma edição revisada e atualizada.

Figura 10 Capas das edições brasileiras do romance <i>O Mestre e Margarida</i>		
Informações sobre a Publicação	Capa 1969	Informações sobre a Tradução
<p>Edição: 1ª Editora: Novo Tempo ISBN: Não tem Ano: 1969 Páginas: 447 Tradutor: Ruy Bello</p>		<p>Primeira tradução direto do russo publicada no Brasil.</p>
Informações sobre a Publicação	Capa 1975	Informações sobre a Tradução
<p>Editora: Nova Fronteira ISBN: Não tem Ano: 1975 Páginas: 292 Tradutor: Mário Salviano Silva</p>		<p>É a segunda publicação do romance no Brasil, mas é a 1ª tradução feita do inglês, que se baseou na 1ª edição russa publicada na Revista Moscou.</p>

Informações sobre a Publicação	Capa 1980	Informações sobre a Tradução
<p>Edição: 2ª Editora: Novo Tempo ISBN: 0 Ano: 1980 Páginas: 447 Tradutor: Ruy Bello Reimpressão da edição de 1969.</p>		<p>É o mesmo texto da 1ª tradução direto do russo publicada no Brasil, publicada apenas com um dos títulos pensados para o romance por Mikhail Bulgákov.</p> <p>É a terceira publicação do romance no Brasil</p>
Informações sobre a Publicação	Capa 1985	Informações sobre a Tradução
<p>Editora: Abril Cultural ISBN: Páginas: 340 Tradutor: Mário Salviano Silva</p>		<p>É o mesmo texto publicado pela editora Nova Fronteira publicado em 1975, traduzida do Inglês.</p> <p>É a quarta publicação da obra no Brasil.</p>

Informações sobre a Publicação	Capa 1992	Informações sobre a Tradução
<p>Edição: 1ª Editora: Ars Poetica ISBN: 85-85470-22-4 Ano: 1992 Páginas: 437 Tradutor: Konstantin G. Asryantz.</p>		<p>É a segunda tradução direto do russo, com posfácio do russo Boris Sokolov.</p> <p>É a quinta publicação do romance no Brasil.</p>
Informações sobre a Publicação	Capa 2009	Informações sobre a Tradução
<p>Edição: 1ª Editora: Alfaguara ISBN: 978-85-7962-001-0 Ano: 2009 Páginas: 454 Tradutora: Zoia Prestes</p>		<p>É a terceira tradução direto do russo.</p> <p>É a sexta publicação do romance no Brasil.</p>

Informações sobre a Publicação	Capa 2017	Informações sobre a Tradução
<p>Edição: 1ª Editora: Editora 34 ISBN: 978-85-7326-680-1 Ano: 2017 Páginas: 408 Tradutor: Irineu Franco Perpetuo</p>		<p>É a quarta e última tradução feita direto do russo. Traduzido da publicação russa organizada por Ielena Kolycheva de 2014.</p>
Informações sobre a Publicação	Capa 2021	Informações sobre a Tradução
<p>Edição: 2ª Editora: Alfaguara ISBN – 978-8556521293 Ano: 2021 Páginas: 456 Tradutora: Zoia Prestes</p>		<p>Esta é a quinta tradução feita direto do russo. É uma versão atualizada e revisada da edição da Alfaguara de 2009, com tradução de Zoia Preste.</p>

Fontes: Fotos das capas dos livros (1969; 1975; 1980; 1985; 1992; 2009; 2017; 2021).

O Mestre e Margarida narra a chegada do Diabo à Moscou stalinista. No entanto, ele não vem sozinho, traz consigo uma trupe diabólica composta por um gato preto chamado Behemoth; Korôviev, um negociador com um pincenê rachado e roupas apertadas; Azazello, um homem ruivo com um canino à mostra e com um olho vazado, e Hella, uma jovem mulher ruiva, totalmente nua (no capítulo 1 desta tese falar-se-á sobre eles). O romance de Bulgákov combina dois tempos: um ambientado na Moscou contemporânea, o outro na Jerusalém antiga, cada um dos tempos está repleto de personagens históricos e imaginários. Em Moscou, dois escritores encontram o Diabo em uma noite de maio, e o Diabo, disfarçado de professor de magia (Woland), confronta os escritores afirmando a existência de Jesus e do próprio Diabo, contando uma história sobre Pôncio Pilatos. Após algumas premonições reveladas por Woland (o Diabo) aos escritores, um deles morre, o outro persegue o demônio por Moscou e acaba em uma clínica onde conhece um paciente, que seria um terceiro escritor conhecido como Mestre. O Mestre escreveu um romance sobre Pôncio Pilatos, que resultou em seu colapso nervoso. O enredo do romance do Mestre e a história da visita do Diabo são idênticos e recontam a história dos *Evangelhos* de um ponto de vista totalmente diferente, uma paródia do texto bíblico.

Em *O Mestre e Margarida*, o enredo do romance se desenvolve em torno de diferentes personagens, cenas que ocorrem ao mesmo tempo são acontecimentos contemporâneos influenciados pela chegada do Diabo e sua trupe que viraram Moscou de cabeça para baixo, com shows de magia e truques sobre a população. Entra em cena Margarida, uma bruxa, a amada do Mestre, que faz um pacto com o Diabo, aceitando participar de um baile, ao qual ela aceita a ser a rainha ao lado de Woland (o Diabo), em troca dele “devolver” o Mestre a ela. Em Jerusalém, nesta parte do romance, tem-se os eventos na Judéia, Pilatos e o interrogatório e a crucificação de Jesus Cristo. No final do romance, os tempos se encontram, o Mestre finalmente retorna para Margarida, sendo o Mestre e Pilatos libertados de seu longo tormento. Woland e sua comitiva deixam a cidade; os personagens Mestre e Margarita vão para seu refúgio final, um tipo especial de vida após a morte, “chamado de paz eterna”(PROFFER, 1984).

O enredo da obra nos mostra que a sátira de Bulgákov surge de forma humorística em eventos importantes da vida real. Como o autor não se ajustou às normas e regras da época, sua atitude em relação à sátira e à vida contemporânea foi mantida de acordo com suas impressões, sensações. O autor sabia que sua obra não seria de fácil aceitação pela censura stalinista, e sua vida também seria difícil, pois ele se tornou um satírico bem na época em que nenhuma sátira que envolvesse a realidade moscovita poderia ser possível na União Soviética. Mikhail

Bulgákov escreveu em seu diário: “Eu acredito que a voz que me incomoda agora é profética. Isto é. Eu não vejo nenhum outro trabalho para mim; eu posso ser apenas escritor” (ANDRADE, 2002, p. 233).

Sendo assim, neste subcapítulo da introdução procurou-se contextualizar o tempo e o momento histórico vivido na União Soviética, hoje Rússia, onde Mikhail Bulgákov escreveu o romance *O Mestre e Margarida*, fazer essa contextualização foi preciso para assim fornecer a dimensão histórica e social vivenciada pelos moscovitas e dessa forma compreender-se os imbricamentos do romance. Depois que ele foi finalmente publicado integralmente em 1973 na Rússia, passou a ser estudado, mas ainda de forma muito solitária; no entanto, a partir do final do século XX o romance ficou mais conhecido. Fora de seu tempo de escrita, o romance passou a ser lido pelos críticos com os olhos no passado. É nessa relação especial com o passado que é possível encontrar a contemporaneidade que se inscreve no presente, marcando o passado como arcaico e só quem percebe no mais moderno e recente os indícios e as assinaturas do arcaico pode ser seu contemporâneo.

A TEOPOÉTICA E A LITERATURA

Convém assinalar a relevância da pesquisa sobre o romance *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov, aqui proposta, para os estudos culturais, na promoção do diálogo entre a literatura e a teologia, que, em âmbito nacional, tem se desenvolvido sob o termo *Teopoética*.⁴⁶ É importante enfatizar que o termo *Teopoética* foi proposto por Karl-Josef Kuschel em seu livro *Os escritores e as escrituras* (1991), sendo esse o estudo que analisa os discursos críticos-literários sobre Deus no percurso entre a teologia e a literatura. Nesse sentido, tem-se a literatura como ponto de partida e de chegada para a pesquisa aqui desenvolvida. Kuschel impulsionado por seu mentor Hans Küng, talvez, o grande pioneiro na consolidação dos Estudos Comparados

⁴⁶ Etimologicamente, o termo Teopoética origina-se da junção das palavras Teologia e Poética, para designar a fusão dos respectivos campos. Um dos matizes de conceituação de Teopoética está na crença de que a partir dessa fusão, a Poesia proporciona à Teologia um novo e peculiar modo de se escrever e pensar a respeito do seu objeto. Fala-se a respeito de Deus artisticamente, de maneira poética. Como também há métodos que fazem uma leitura teológica da Literatura, porém, esses trabalhos, mesmo com olhares diferentes e perspectivas às vezes até opostas, também são denominados “teopoéticos”.

entre Teologia e Literatura, como indica Paulo Astor Soethe, em seu artigo *Karl-Josef Kuschel faz 60 anos: teologia em diálogo* (2008)⁴⁷ “Vice-presidente da Fundação de Ética Mundial (Stiftung Weltethos) desde 1995, “Kuschel desenvolve nessa linha de trabalho atividade integrada à de seu antigo mestre e atual interlocutor, Hans Küng, de quem havia sido assistente científico por duas décadas, até 1989” (SOETHE, 2008, s/p).

No percurso da Teopoética grandes pesquisadores já fizeram vastos estudos. No Brasil, a teopoética teve início com uma parceria entre autores nacionais e latino-americanos, os quais, a partir do X Seminário de Literatura e Fé, realizados no Chile, fundaram a ALALITE – Associação Latino-Americana de Literatura e Teologia, em 2005. Em 2006 ocorre a formalização da ALALITE, no Rio de Janeiro. Os percursores da Teopoética no Brasil foram, o já saudoso Dr. José Carlos Barcelos, a Dra. Maria Clara Luchetti Bingmer e a Dra. Eliana Yunes.⁴⁸ A Teopoética no Brasil foi se desenvolvendo em um alto nível de compreensão e reflexão com os pesquisadores: professor Dr. Antonio Manzatto; o professor Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães; a pesquisadora, teóloga e professora Dra. Salma Ferraz, e o professor Dr. Alex Villas Boas. O pesquisador Dr. Antonio Geraldo Cantarella (2018)⁴⁹, com o artigo intitulado *A produção acadêmica em Teopoética no Brasil: pesquisadores e modelos de leitura*, apresenta um importante mapeamento da produção bibliográfica da teopoética no Brasil, incluindo os principais pesquisadores e os modelos teóricos, as obras literárias e autores estudados. Segundo Cantarella:

[...] a lista dos principais pesquisadores em Teopoética (em ordem alfabética organizada pelo sobrenome): José Carlos Barcelos, Mauro Rocha Batista, Maria Clara Luchetti Bingemer, Carlos Ribeiro Caldas Filho, Carlos Eduardo Brandão Calvani, Antonio Geraldo Cantarella, Douglas Rodrigues da Conceição, Geraldo Luiz De Mori, Salma Ferraz, João Cesário Leonel Ferreira, Silvana de Gaspari, Eduardo Gross, Waldecy Tenório de Lima, Antonio Carlos de Melo Magalhães, Antonio Manzatto, Antonio Augusto Nery, Alex Villas Boas, Cleide Maria de Oliveira, Cristina Bielinski Ramalho, Alessandro Rodrigues Rocha, Luciano Costa Santos, Anaxsuell Fernando da Silva, Eli Brandão da Silva, Suzi Frankl Sperber e Pedro Lima Vasconcelos. (CANTARELLA, 2018, p. 2005).

⁴⁷ Artigo disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/1603-karl-josef-kuschel-1>. Acesso em: 16 dez. 2021.

⁴⁸ Informações disponíveis na página da ALALITE – Associação Latino-americana de Literatura e Teologia. Disponível em: <http://www.alalite.org/pt/nossahistoria.html>. Acesso em: 11/03/2019.

⁴⁹ O artigo foi publicado pela primeira vez na Revista Horizonte do programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da PUC de Minas Gerais, como o título *A pesquisa em teopoética no Brasil: pesquisadores e produção bibliográfica*, contendo os resultados parciais da pesquisa, no entanto em 2018 teve a sua publicação na Revista Teoliterária com os resultados definitivos e a pesquisa concluída. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/36644/26006>. Acesso em: 10 out. 2021.

Os pesquisadores citados por Cantarella foram os responsáveis pelas principais e quase metade da produção bibliográfica na área de Teopoética no Brasil até 2018, data final de seu levantamento. Os estudos efetuados por meio da Teopoética comprovaram o valor da *Bíblia* também como literatura,

É preciso esclarecer que se optou por não fazer um capítulo de discussão sobre a teopoética, nem sobre a *Bíblia* como literatura, pois isso já fora feito de forma muito contundente pelos pesquisadores, e que já se estabeleceu pela Teopoética a relevância da *Bíblia*, para a literatura. Nesse sentido, faz-se aqui alguns breves apontamentos para o entendimento sobre a teopoética, pois são pertinentes para a compreensão do romance *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov, objeto de análise desta tese. Olhar a *Bíblia* como texto literário a ser explorado, é compreender a contemporaneidade do texto canônico, como ele se faz contemporâneo para o romance aqui estudado, bem como para os leitores do romance no final do século XX e no século XXI.

No início dos estudos efetuados por meio da Teopoética, apontava-se a importância da *Bíblia* também como literatura, pois possui uma infinidade de gêneros literários, podendo ser interpretada muito além dos conceitos religiosos. Nesse sentido, Karl-Josef Kuschel é referência fundamental para interessados no diálogo entre religião e literatura, tanto do ponto de vista da teologia quanto dos estudos literários. Kuschel (1991), em seu livro *Os escritores e as Escrituras*, faz apontamentos de diálogos possíveis entre Teologia e Literatura:

[...] até o século XX a literatura é vista freqüentemente como intromissão injuriosa na esfera religiosa, talvez até mesmo como blasfêmia contra a qual a religião institucionalizada precisa defender-se; não muito raramente, teólogos cristãos referiram-se a textos literários como insolências piedosas, como panorama do mal [...] (KUSCHEL, 1999, p. 23).

Antônio Carlos Magalhães (2014) em artigo publicado a respeito da leitura bíblica, *A Bíblia como obra literária: Hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia*, também aponta críticos literários como Robert Alter e Harold Bloom, Northrop Frye; Jan Assmann; Hans-Peter Schmidt vislumbrando neles algo em comum, em suas próprias palavras:

[...] A Bíblia é interpretada como obra literária, o que implica em lê-la a partir das teorias literárias apropriadas, levando em conta tramas, personagens, estética, densidade narrativa etc. Obviamente esta abordagem ou se distancia de pressupostos teológicos confessionais, cuja característica central é o uso do texto bíblico para a confirmação de determinadas crenças da religião ou dialoga com a tradição teológica enquanto tradição hermenêutica, responsável por parte da história da hermenêutica no ocidente. A rejeição ao trabalho teológico ou a inclusão da hermenêutica teológica se dá sempre a partir de teorias literárias específicas, tendo como base a Bíblia como obra literária (MAGALHÃES, 2014, p. 104).

Salma Ferraz aponta que os estudos de Kuschel explicitam que a teologia detém o monopólio dos personagens bíblicos, que “o caráter literário do épico javista⁵⁰ bem como a riqueza dos personagens bíblicos que se oferecem com uma arca a ser explorada, repleta de tesouros para a literatura, cinema, pintura, teatro etc.” (FERRAZ, 2017, p. 376). Nesse sentido, os estudos acadêmicos que buscam relacionar teologia e literatura já se tornaram mais frequentes nos meios acadêmicos, os quais consideraram a *Bíblia* como uma vasta e complexa obra literária, e Deus, Jesus, e o Diabo tornaram-se personagens centrais dessa obra. Como aponta Ferraz:

O cristianismo é tão importante para o mundo ocidental que quase chega a confundir-se com ele e eis aqui o motivo de o porquê mesmo sendo ateiata uma pessoa nascida no Ocidente está imersa numa cultura cristã e, certamente conhecerá personagens como Deus, Diabo, Madalena, Judas e tantos outros mais (FERRAZ, 2006, p. 238).

Na esteira dos entendimentos de Kuschel, Ferraz e Magalhães, atualmente pode-se afirmar que a Teopoética vai analisar a *Bíblia* do ponto de vista literário, reconstruindo por meio de palimpsestos⁵¹ episódios do *Novo Testamento*, tendo a *Bíblia* como texto base, texto histórico, talvez, não menos teológico que o texto base.

A Teopoética começou com a análise, pelo viés da justiça, sobre a poética de Deus, mas na realidade ela traz não só a vida de Jesus no *Novo Testamento*, ou no *Antigo Testamento*,

⁵⁰ Javista é um termo bíblico que designa a mais antiga de um dos tipos de tradição literária do Pentateuco.

⁵¹ “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor.” GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil, 1982 (Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho em 2006).

mas sim as grandes figuras bíblicas, analisando como é que essas personagens saem do *Antigo Testamento* - saga judaica -, e do *Novo Testamento* - saga cristã.

Segundo Antônio Manzatto, em *Literatura e Teologia da Libertação*, artigo publicado na Revista Teoliterária (2012),

para a literatura, pensar o religioso e o teológico não é novidade, até porque muito da experiência do sagrado vivida pela humanidade se transmitiu pela via literária, seja nos textos fundadores das religiões, seja nos mitos fundadores de cultura. [...] Provocar um verdadeiro encontro criativo destas duas irmãs, teologia e literatura, sem que uma domine a outra, é a tarefa do pesquisador [...] (MANZATTO, 2012, p. 7).

Nesse sentido, pode-se dizer que agora se estuda essas personagens também para entender como elas saem do texto canônico e vão parar na literatura, no cinema, nos quadrinhos, nas músicas. Para Salma Ferraz (2018), falar da *Bíblia* como literatura também já é um equívoco, uma vez que ela já é literatura, ela nasce como literatura oral, e por diversas mãos ela vai sendo reescrita. O *Antigo Testamento* narra uma saga de um povo em direção ao monoteísmo e em luta com seu Deus, junto com seu povo, em busca da terra prometida. O *Novo Testamento* conta a saga de um descendente de judeus que veio para libertar os judeus e trazer uma boa nova de uma terra prometida no céu, não na terra, e não foi aceito pelos judeus.

No *Novo Testamento*, quando surge o Cristianismo, eles já têm um texto em mãos, que é o texto das narrativas orais sobre Jesus, e por volta dos anos 60, 70 d.C. tem-se o texto criado. Então, não há motivo para falar em *Bíblia* enquanto literatura se ela já nasce como literatura.⁵² Antonio Magalhães ainda diz mais:

A Bíblia não é um livro “fora de série” em termos de gênero literário. Há uma poesia, há ironia e metáfora, parábola, o insólito, o abismal, mas não é isso que faz da Bíblia “grande literatura”. Em termos rigidamente de estilo literário, a Bíblia não é uma obra superior, quando comparamos a obras como as de Homero, Gabriel Garcia Márquez, Shakespeare, Cervantes, Borges, Morrison, Machado... Evitemos, portanto, um ufanismo desnecessário. (MAGALHÃES, 2021, s/p.)⁵³.

⁵² Fala proferida em discussão na aula da disciplina: Filosofia e Literatura, oferecida no departamento de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, semestre 2018/2.

⁵³ Fala proferida em Minicurso *Bíblia: Teoria e reescrituras literárias*. Minicurso online, 27 ago. 2021.

Ainda segundo Magalhães, não há uma hermenêutica definitiva para o texto bíblico, e nesse sentido, as hermenêuticas católicas, protestantes, da libertação, ortodoxa encontram fundamentos para o ser e o agir. A *Bíblia* não é literatura porque tem poesia, parábola alegoria, figuras de linguagem, até porque essas coisas estão bastante misturadas no texto bíblico. (MAGALHÃES, 2021). Na atualidade acadêmica, em algumas faculdades de teologia no Brasil e na Europa ainda se estudam separadamente os chamados *Livros Poéticos*: os *Salmos*, o *Livro de Jó*, os *Provérbios*, o *Eclesiastes*, as *Lamentações de Jeremias* e o *Cântico dos Cânticos*, estes utilizam uma linguagem poética, repleta de simbolismo, no entanto, não só estes livros possuem uma estrutura literária. A *Bíblia* é literatura e faz literatura acontecer porque ela é repleta de imagens poderosas em suas formas singulares, sendo ela um livro literário antes de ser sagrado. Estas sagas existem é na linguagem, segundo Ferraz (2018).

Por certo, Mikhail Bulgákov vai escolher Pôncio Pilatos, Ieshua (Jesus) e Matheus Levi que são controversas personagens bíblicas, históricas, literárias, para compor o seu romance. Além dessas personagens, ele traz uma das personagens bíblicas mais estudada na teologia e na literatura, o Diabo, que chega como personagem principal da história, embora o título da obra nos faça pensar que não, mas é o Diabo que vai trazer à tona todo o mal e o bem que há na sociedade moscovita dos anos 1920, 1930, 1940; mesclando com o tempo histórico, o bíblico, revisitando o texto canônico cristão, sem tirar o olhar de seu tempo, aqui reforça-se o sentido de contemporâneo defendida por Agamben, que para ele é um conceito limiar, por refletir a temporaneidade, e não o tempo cronológico, e por considerar o anacrônico, o passado e a vanguarda como constituintes de tal. Bulgákov promove um diálogo em seu romance entre a teologia e a literatura, distanciando-se ou aproximando-se do teológico.

Uma das abordagens realizadas nesta pesquisa é justamente com foco nessa personagem, o Diabo, pois o demoníaco está presente em todo o romance *O Mestre e Margarida*, nele Bulgákov trabalha muito bem a dicotomia do demoníaco e do bruxólico. Se ao analisar a figura do Diabo enquanto personagem literária, é possível concordar com o pensamento de vários estudiosos, os quais definem a figura do Diabo como imprescindível à literatura, pois é dele que se originam grandes enredos literários. Já que também é ele uma personagem que traduz os dilemas e desejos ínfimos da natureza humana.

Portanto, estudar a figura de do Diabo na literatura possibilita compreender a existência dos homens a partir de suas relações, uma vez que a imagem que temos dele é tão heterogênea quanto nossas próprias personalidades. Essa afinidade é retratada por Dostoievski, em *Os Irmãos Karamázov* (1880), quando Ivan decreta que o homem criou o Diabo à sua

imagem e semelhança. Demonstrando que ao ser conduzido à literatura mundial, para diferentes contextos histórico-sociais, a personagem do Diabo ganha vida e assume atitudes e interesses alheios à imagem criada pela Igreja e acaba por mostrar aos leitores um novo olhar sobre a condição de estar no mundo. Pode-se dizer que, no plano literário, existe uma intrínseca relação entre o que é considerado humano e diabólico, e mais ainda, o bruxólico, muitas vezes, também é visto como demoníaco.

Aqui está um dos motivos pelos quais escolheu-se o romance *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov, como objeto de estudo da presente tese. O autor foi apresentado pelo professor Dr. Sérgio Medeiros durante as aulas na disciplina *O Contemporâneo na Poesia*, nela o professor aborda a morte do Mestre, questionando quem seria o verdadeiro mestre. No entanto, a atração pela obra foi justamente a personagem do Diabo e da Bruxa. Bulgákov vai presentear o leitor com um Diabo protagonista, uma mulher que se torna bruxa, e um Jesus teológico que estão envolvidos na paródia, sátira, ironia, carnavalização e humor. Além do escritor utilizar Lúcifer, que é essa arca inesgotável, ele vai pegar Pilatos, que é um dos personagens mais controversos da *Bíblia*, sobre o qual Giorgio Agamben escreveu *Pilatos e Jesus* (2014).

Então, Bulgákov se utiliza de figuras emblemáticas do *Evangelho*, e mistura tudo em um grande caldeirão bruxólico, no qual ele vai colocar o Diabo, Pilatos, Jesus, criando o caldeirão do bruxo Bulgákov, e assim fazer uma grande obra da literatura russa, e universal. Nesse caldeirão o autor também vai colocar as bruxas, e elas vão aparecer ao longo do romance, bruxas como Margarida que trazem uma carga literária importante para o desenrolar do romance. Há um tema bruxólico vivendo em uma margem/fronteira, que pode estar mais perto da ortodoxia ou condenada por ela. Bulgákov enreda suas críticas ao regime soviético de sua época sob temas como o da bruxaria e o sobrenatural. O ato bruxólico seria aquele realizado em busca de algum benefício ou malefício, tais atos são intrínsecos aos sistemas religiosos e não apenas fora deles, pois os rituais religiosos os envolvem. Ao justapor elementos mágicos e sobrenaturais com os da realidade do totalitarismo e da vida moscovita, o autor consegue satirizar as injustiças que os cidadãos enfrentaram sob o governo de Stalin, para isso ele vai buscar apoio em obras literárias, artísticas para criar os seus personagens. O romance desmistifica também o papel da bruxa medieval, e dos seus *Sabás*.

Na história cultural da literatura russa, o romance *O Mestre e Margarida*, além de trazer o demoníaco, o bruxólico, e o teológico, o riso também aparece por meio de elementos como o mito e a fantasia para discutir problemas da sociedade moscovita. O romance é dotado de riso, há momentos que ele faz o leitor soltar gargalhadas pelas confusões causadas pela trupe diabólica que acompanha o Diabo em visita a Moscou. Cabe aqui, nesta introdução, por questão de síntese, remeter o leitor aos principais teóricos do riso: *A Poética Clássica*, de Aristóteles (335 a.C. e 232 a.C.); *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*, de Henri Bergson (1899); *Os chistes e sua relação com o inconsciente e o humor*, de Sigmund Freud (1905); *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin (1970); *Comicidade e Riso*, de Vladimir Propp (1976); *Ironia e o irônico*, de D. C Muecke (1995); *O riso e o risível: na história do pensamento*, de Verena Alberti (1999); *História do Riso e do Escárnio*, de Georges Minois (1946); *Hobbes e a Teoria Clássica do Riso*, de Quentin Skinner (2002); *Ironia e Humor na Literatura*, de Lélia Parreira Duarte (2006); *O Cômico*, de Concetta D'Angellie Guido Paduano (2007); *Raízes do riso: A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos de rádio*, de Elias Thomé Saliba (2000); *Teologia do Riso: Humor e Mau Humor na Bíblia e no Cristianismo*, coletânea organizada por Salma Ferraz et al. (2016).

O escritor Mikhail Bulgákov ao escrever o seu romance demonstra que, na efervescência do surgimento do cinema, ele caracteriza muito bem os seus personagens, as cenas são quase como cinematográficas. O romance *O Mestre e Margarida*, em realidade, trata de eixos entrelaçados – imbricados como em um caleidoscópio: Visita do Diabo a Moscou; Pôncio Pilatos e Jesus – (romance escrito pelo mestre); e O Amor do Mestre e Margarida

Ao vislumbrar esses três eixos como romances, pode-se pensar que construir vários romances em um único já é uma supertarefa. O que já justificaria uma tese, mas ele vai além, Bulgákov também inova ao fazer o pacto fáustico, estabelecido pelo Diabo **com uma mulher**, mas em nome do amor. Em *Fausto* de Goethe temos o pacto em busca do sucesso, em *O Retrato de Dorian Gray* (1890) o pacto é para manter a beleza⁵⁴. No entanto, o grande pacto com o Diabo foi escrito na novela de *Jó*, pertencente ao Cânone do *Antigo Testamento*. Jó quem o tentou – motivo fútil, orgulho divino, no Ano 30 – Galileia; 1900 antes de Mikhail Bulgákov.

⁵⁴ Informações que podem ser conferidas e aprofundadas em artigo publicado pela Universidade do Minho, de GUIMARÃES, Paula Alexandra. *A Presença de 'Fausto' na Literatura e Cultura Inglesas – Revisitando Adaptações da Lenda e Interpretações do Mito*. 2020. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/63013/1/O%20Fausto%20na%20Literatura%20e%20Cultura%20Inglesas%20FINAL.pdf>. Acesso em: 21 out. 2021.

O escritor russo aproveita-se dessa pericope bíblica, assim com vários outros escritores já o fizeram, e recria a ideia do pacto, como será visto adiante nesta tese.

Feitas as devidas considerações introdutórias e metodológicas, em que se apresentou as concepções sobre o *contemporâneo* e *assinatura* definidas por Giorgio Agamben, conceitos que são importantes para o entendimento das análises desenvolvidas ao longo desta tese, que faz uma análise do demoníaco, do bruxólico, e do riso envolto ao teológico - literário no romance *O Mestre e Margarida*. Com a intenção de aproximar o leitor, discutiu-se nas secções anteriores, ainda que brevemente, o cenário familiar e a formação profissional de Bulgákov, apresentando o contexto de produção e publicação de *O Mestre e Margarida*. Apontou-se ainda a composição do romance a partir da multiplicidade textuais literárias e o texto bíblico, engendrados no fantástico, na sátira, na carnavalização. A recepção do romance pelas gerações pós 1967 e a interpretação/leitura *ad posteriori* que fizeram reforçou a contemporaneidade das temáticas desenvolvidas por Mikhail Bulgákov, demonstrando assim a existência de assinaturas, as quais serão apontadas ao longo da tese.

Assim, encerra-se a parte introdutória descrevendo sucintamente como esta tese está seccionada. No Capítulo I, o leitor encontra um estudo sobre o demoníaco, que está subdividido em quatro seções; em *O Diabo, uma breve história*, faz-se um sucinto estudo da história do Diabo, a partir dos principais teóricos demonológicos e do texto histórico - bíblico; já em *O Diabo na literatura e nas artes*, apresenta-se um levantamento do aparecimento do Diabo enquanto personagem literária, artística, na Rússia e mundialmente. Ainda no Capítulo I, na seção *Um Diabo russo – Woland, de Mikhail Bulgákov*, tem-se a descrição e a caracterização da personagem principal do romance, o Diabo - Woland, aqui identifica-se a demonização da personagem e as suas contradições, seu protótipo e sua função. Em *O Séquito diabólico*, apresenta-se os personagens que chagam a Moscou juntamente com o Diabo, identifica-se cada personagens do séquito, suas funções no romance, seus protótipos. Ao longo do Capítulo I, o Diabo e o demoníaco são o foco, indo na *arché* da história do Diabo para encontrar os pontos que ligam a temática demoníaca ao romance objeto desta tese.

No Capítulo II aborda-se o bruxólico, aqui, segue-se a mesma estrutura do Capítulo I. O capítulo II está subdividido em três seções. Na seção *Uma breve história da bruxaria*, faz-se um sucinto estudo sobre a história da bruxaria, tomando como partida o texto bíblico e os principais pesquisadores sobre bruxaria. Em *A bruxaria na literatura*, tem-se um resumido

estudo sobre o aparecimento da bruxa como personagem literária, nas artes, no Ocidente e na Rússia. Nele encontra-se a subseção *As Bruxas de Bulgákov*, que trata das mulheres bruxas no romance, aqui analisa-se e apresenta-se a caracterização dessas bruxas, descrevendo as passagens que se considera mais importante para retratar a importância delas, bem como os seus protótipos. Finalizando o Capítulo II, tem-se a seção *O Sabá e o Grande Baile de Satanás*, aqui faz-se um resumo histórico da origem dos Sabás, sua relevância em relação ao bruxólico, apresenta-se uma análise sobre um dos eventos mais importante do romance *O Mestre e Margarida*, que é o *Grande Baile de Satanás*, no qual Margarida aceita a ser a companheira do Diabo para ter seu amado novamente. Neste capítulo, busca-se encontrar as assinaturas e consequentemente a contemporaneidade do romance.

O Capítulo III está subdividido em três partes, a primeira intitulada *O Pacto Diabólico: a bruxaria como palco*, aqui o leitor encontra a parte mais historicizada do pacto. Na seção *Rizomas Literários do Pacto*, fala-se da história do pacto, seus contornos literários, sua inferência na literatura e nas artes, chegando ao romance *O Mestre e Margarida*. Em *Um pacto Feminino*, discute-se a existência de um pacto fáustico realizado por uma mulher e em nome do amor, analisa-se a construção desse pacto e a representação para a literatura, demonstrando que Bulgákov vai na *aché* do pacto para torná-lo contemporâneo.

No Capítulo IV, último da tese, trabalha-se a parte do riso, em que o humor está longe de ser piada, discute-se a concepção de riso e humor a partir dos teóricos do riso, bem como a sua relação com a literatura russa. O Capítulo está subdividido em três seções, em *Visita do Diabo a Moscou*, analisa-se a chegada do Diabo a Moscou, suas trapalhadas e artimanhas, que por vezes eram cômicas, satíricas e irônicas. Em *O Teatro do Diabo*, discute-se uma das cenas mais risíveis do romance, nela a sátira e a carnavalização estão amplamente sendo utilizadas. Analisa-se o olhar humorístico desenvolvido por Bulgákov, e a forma utilizada para torna-se contemporâneo. Em *Uma Testemunha Ocular: O Riso Demoníaco – Jesus e Pilatos*, aqui reside a discussão em torno da utilização dos *Evangelhos* por Bulgákov para criar uma paródia do texto canônico cristão, é o capítulo que dará subsídio para se responder a questão central sobre a dinâmica de um Bulgákov *contemporâneo* ao texto bíblico e de o texto bíblico como *contemporâneo* a Bulgákov. Analisa-se como o uso da paródia e da sátira dão sustentação literárias para a releitura desenvolvida por Bulgákov ao embate de Jesus e Pilatos dos *Evangelhos*.

Feita a descrição sucinta dos capítulos da tese, cabe aqui destacar que a Bíblia utilizada para todas as citações foi a Bíblia de Jerusalém, já que ela mantém a forma linguística mais

próxima do original, em se tratando de tradução para a língua portuguesa. Ainda é preciso dizer que todas as traduções constantes nesta tese foram realizadas por mim, sendo então traduções livres; no transcorrer da tese, as citações diretas serão traduzidas no corpo da tese e seus originais estarão em nota de rodapé para facilitar a progressão textual. Salienta-se que os títulos dos textos citados em russo e alemão, inglês serão traduzidos para a língua portuguesa, e os nomes de autores russos constarão transcritos para o código latino correspondentes, assim facilita-se a leitura e a busca pelos autores nas referências da tese. Outra informação importante, é que nesta tese as denominações “Satanás”, “Lúcifer” e “Diabo” são tratadas como sinônimos quando se relaciona a Woland.

CAPÍTULO I – O DEMONÍACO

*Satanás, o rebelde eterno, o primeiro livre pensador e o emancipador dos mundos. Ele faz o homem envergonhar-se de sua ignorância e obediência bestial; ele o emancipa, estampa em sua testa o selo da liberdade e da humanidade, ao incitá-lo a desobedecer e comer do fruto do conhecimento.*⁵⁵

(Mikhail Bakunin)

Ao buscar-se a procedência do termo *demoníaco*, constata-se que ele nasce do latim *daemoniacus*, cujo significado tem ligações com a palavra grega *daimôn*, que tem o seu sentido entre os gregos antigos, bem diferente do atual, pois era o de espírito que atuava como mensageiro entre deuses e homens. Na conotação atual, tem-se o significado de “espírito do mal, Diabo” e assim introduziu-se a palavra latina *daemon* na Era Cristã. Por isso, o termo *demoníaco* é um adjetivo que se aproxima ao de *diabólico* ou *satânico*, assim, ao buscar-se o significado em nosso vocabulário, percebe-se que a palavra *demoníaca/demoníaco* tem a função de nomear atos e ações de seres com força maléfica, que essa força do mal pode ter o poder de agir sobre o homem ou sociedade. De acordo com André Lalande, em *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, o demoníaco pode ser compreendido como resultante da ação de um “mau espírito; de seres maléficos, que agindo sobre o homem ou penetrando nele é causa de vício, de perturbação mental ou de doença” (LALANDE, 1996, p. 238). Há que se refletir que o bem não existe sem o mal, pois o mal não é um vazio. Por isso, ao longo dos tempos houve a necessidade de se afirmar a ligação do demoníaco com as forças do mal, dando assim a visibilidade concreta ao mal na dimensão social, histórica e literária. O mal precisava de um protagonista para dar

⁵⁵ No original: “Satan, the eternal rebel, the first freethinker and the emancipator of worlds. He makes man ashamed of his bestial ignorance and obedience; he emancipates him, stamps upon his brow the seal of liberty and humanity, in urging him to disobey and eat of the fruit of knowledge” (BAKUNIN, 1844).

impulso ao demoníaco, e o Diabo foi eleito como o personagem perfeito para a personificação do mal.

Portanto, neste Capítulo da tese trabalha-se a construção do demoníaco a partir dos estudos demonológicos e canônicos, bem como a figura do Diabo que vai aparecer no *Antigo Testamento* e no *Novo Testamento*. No entanto, é preciso deixar claro que neste capítulo se faz uma breve historicização da personagem do Diabo que comunga com a personagem de Woland – o Diabo do romance – estudado, assim como a representação desse Diabo na literatura e nas artes, traçando um paralelo com o Diabo de Mikhail Bulgákov, juntamente com o seu séquito diabólico, portanto, não há intensão aqui em se fazer uma exegese do texto bíblico, tão pouco tecer uma extensa biografia do Diabo.

1.10 DIABO: UMA BREVE HISTÓRIA

O pobre Diabo carrega toda a culpa das ações catastróficas da humanidade doente e atrasada. Sem o Diabo “frankensteiniano” e seus servos, a quem os todos hipócritas irão culpar pelos males de suas vidas e do mundo? Subtraia o Diabo da Igreja e a Cristandade toda desaparece.

(Adriano Camargo Monteiro)

Lúcifer, ou o Diabo, Demônio, Satanás, Satã, e tantas outras denominações dadas a essa personagem, que seria o símbolo do mal, sempre esteve presente no imaginário popular, na cultura, na memória e nas narrativas, seja em textos sagrados, como a *Bíblia*, no folclore ou em textos literários das mais variadas naturezas.

Uma das personagens mais inquietantes, apresentando-se como a *caixa de pandora*, ou seja, ela se oferece à teologia e às especulações da literatura, como uma arca inesgotável de tesouros, em que a origem não esteja situada só em um passado cronológico, pois é

contemporâneo ao devir histórico e não cessa de funcionar nele. A proximidade e, ao mesmo tempo, a distância que definem que a contemporaneidade tem seu fundamento nessa contiguidade com a origem, que em nenhum ponto chega com tanta força como no presente.

Nas palavras de Agamben:

a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da arché, isto é, da origem. Mas a origem não está apenas situada num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. [...] (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Dessa forma, é importante salientar que, se está no agora, que jamais escapa-se da ancestralidade, e para se entender o presente, bem como delinear o futuro, é inconcebível não reconhecer o passado. Então, o presente e o passado estão entrelaçados de tal forma que, para entender-se um fenômeno, muitas vezes precisamos ir para além do que vemos e sentimos, precisamos partir do arcaico. Seguindo essa linha de pensamento, o contemporâneo vai além das margens cronológica, está relacionado com o entendimento que se estabelece no seu meio e o transforma, na capacidade de se relacionar consigo e com outros tempos.

À esteira do pensamento de Agamben, quando se pensa na personagem inquietante do texto bíblico pode-se perguntar: Que Ser é esse? Que Anjo é esse? Por que caiu? Anjo caído tem salvação? Essas perguntas nos remetem às perguntas existenciais: “de onde vim?”, “para onde vou?”. Salma Ferraz, em *As Malasartes de Lúcifer* (2012), aponta algumas reflexões em torno “do brilho luciferino da Estrela da Manhã na Teologia, na Literatura, [...]” (FERRAZ, 2012, p. 15). A qual, apresenta uma série de artigos que demonstram a dualidade entre Deus e o Diabo:

[...] se os estudos teológicos e literários dão conta de uma Teopoética que se manifesta em vários autores, conforme o proposto por Karl-Josef Kuschel em seu livro *Os escritores e as escrituras* (1999); se a Teodiceia (do grego θεός - theós, "Deus", e δίκη - díkē, —Justiça) foi proposta pelo alemão Gottfried Leibniz em 1710, tentando entender o paradoxo da coexistência de um Deus Todo Poderoso e o mal; se a epopeia de Jesus já foi centenas de vezes revisitada, quem afinal contou a epopeia ou a antiépica de Lúcifer, ou aquilo que denominamos antiteodiceia de Lúcifer, ou odisseia luciferina, ou a Sataniceia? Porque se Deus, conforme tão bem apontou Jack Miles em *Deus: uma biografia* (1997) é um membro quase virtual da família ocidental e está impregnado no DNA da civilização ocidental, o que dizer do Diabo, de Lúcifer? Afinal, a outra face da moeda deveria acompanhar o sucesso Daquele! Como o homem ocidental consegue equilibrar-se entre a hipótese Deus e a hipótese Lúcifer? Será que somente a estória de Troia, de Ulisses e de Jesus são o suficiente para a humanidade, conforme lembrou Borges? E a magnífica trajetória de Lúcifer,

onde fica? Talvez ele esteja mais próximo do ser humano do que qualquer pessoa da Trindade, justamente por ter sido demasiadamente humano (FERRAZ, 2012, p. 15-16).

O Diabo, além de uma excepcional personagem da literatura, sendo talvez uma das mais importantes do texto bíblico e do Cristianismo, em muitos grupos religiosos é responsabilizado por todo o mal presente no mundo. O imaginário religioso atribui a ele muitas imagens e personificações.

Para Magalhães e Brandão, em *O Diabo na arte e no imaginário ocidental* (2012), a presença do Diabo, segundo as religiões monoteístas, já existia nos imaginários populares e nas narrativas míticas e religiosas. Victor Hellern, Henry Notaker e Jostein Gaarder, no texto *O Livro das Religiões* (2000), afirmam que na *Bíblia* a história da criação fala metaforicamente da “serpente”; das “forças sobre-humanas do mal; de Satã que, segundo a lenda, tinha sido o mais belo de todos os anjos – Lúcifer (portador da luz) – mas foi expulso para as regiões infernais por se opor à vontade de Deus. Fala também de um poder pessoal de oposição a Deus: o Diabo (HELLERN; NOTAKER; GAARDER, 2000, p. 22). Ainda segundo os autores, a maldade é intrínseca à humanidade, dizem ainda que a *Bíblia* fala de “uma força que se opõe a Deus”. Nesse sentido, pode-se dizer que, até o século XII, havia no sistema teológico da Igreja uma visão de um “embate cósmico” entre Deus e o mal, que fora representado por figuras do *Antigo Testamento* e o *Novo Testamento* (HELLERN; NOTAKER; GAARDER, 2000, p. 22).

Alberto Cousté, em *Biografia do Diabo* (1996), aponta que a tradição mesopotâmica é uma das mais heterogêneas da Antiguidade, com a característica de que seus deuses não apresentavam conduta ou atributos constantes. Para o autor, “Orígenes foi talvez o primeiro a afirmar que os demônios são anteriores à criação do homem e que acompanham Deus na eternidade” (COUSTÉ, 1997, p. 126). O mal nas antigas Civilizações era representado pelas divindades diabólicas, que fertilizaram o imaginário da tradição pagã.

Nessa cultura heterogênea, tem-se o mito de “Sataran”, o deus serpente, cujo nome e atributos recordam fortemente nosso protagonista. A figura de “Sataran” será o grande interventor da história incestuosa de Inanna e Tammuz (da cultura Suméria), caso parecido com a narrativa do Diabo Egípcio, Seth. Outra variante cosmogônica da história de “Sataran” e da narrativa de Inanna, fala de Enlil, demiurgo, nascido de *An* (Céu) e *Ki* (Terra), que, chegado à

maturidade, provoca a separação dos pais, possui sua mãe, a faz parir todos os viventes. Conhecido como o Senhor do Trono, seu culto continha muitos elementos de terror, e não é “improvável que tenha sido o Diabo”, tal como nos é “apresentado por Abraão” nas escrituras sagradas do Corão (COUSTÉ, 1997, p. 115).

No Antigo Egito, na cultura demonológica do povo, encontra-se a figura de Thoth ou Thot, um ser com características que retratam entre os deuses e os homens e de mensageiro alado que passaram para Hermes dos pitagóricos, depois para Mercúrio da mitologia romana. Ele é considerado “o coração que pensa”. Outra nuance de Thoth está ligada à figura de Anúbis (ou Anupo), o deus da morte com cabeça de chacal, que até a quinta dinastia foi indiscutivelmente o “senhor do Inferno” (COUSTÉ, 1997).

Ainda segundo Cousté, na tradição demonológica egípcia, tem-se um outro personagem que também foi portador do mal. Apopi, tido como um ser tenebroso e inflexível guardião da imortalidade aparece, segundo a tradição do Antigo Egito, no *O livro dos mortos*.⁵⁶

Pode-se ainda citar o jovial Bes, que era um anão horrível e pançudo, de barba rala e com calda de leopardo. Nele, encontramos uma prefiguração caricatural dos faunos e do bode dos sabás medievais. Dessa forma, acompanhando os estudos de Cousté, pode-se verificar que a tradição do antigo povo egípcio apresenta seres que, por excelência, revelam o mal e o seu principal representante, o Diabo, que, com suas ações, como constata-se na história de Osíris, Ísis e Seth, que traça características importantes à sua representatividade no imaginário popular cristão medieval.

Na cultura mesopotâmica, tem-se a presença do Diabo “na *Epopéia de Gilgamesh*, - a novela mais antiga da humanidade, escrita no século XXII a. C o Diabo desempenha um papel polivalente, na complexa e atormentada figura de Enkidu, e assume pela primeira vez as culpas dos homens” (COUSTÉ, 1997, p. 118). Pode-se observar a partir dos estudos de Cousté que os significados das ações podem representar o mal, a inveja, o feio, o disforme e, sobretudo, o que desperta na humanidade o seu lado sombrio. Construiu-se, assim, na mentalidade da cultura pagã o mal, que vai perdurar no imaginário sociocultural durante toda a Antiguidade Clássica. Dessa forma, pode-se dizer que a identificação dos deuses pagãos com a figura do Diabo reflete

⁵⁶ Parte de uma literatura funerária pelos egípcios, o *Livro dos Mortos* faz parte da XVIII dinastia (século XVI a. C.) até o período romano, esse livro era posto na Ataúde. Nele, relata-se que o corpo era munido, para a viagem e o julgamento, de fórmulas mágicas extraídas, na maior parte, dos textos dos sarcófagos, com certas interpretações. Seu conteúdo mágico, acreditava-se aplacavam os deuses (COUSTÉ, 1997, p. 122).

o modo como a Igreja os conceberam, contribuindo para a representação do Diabo na Idade Média.

Na Pérsia, o sistema dualístico entre o bem e o mal é “esse coerente e inquietante sistema de pensamento que seria a base do pitagorismo e assinado embaixo por Platão” (COUSTÉ, 1997, p. 123). O profeta Zoroastro, ou Zaratustra – a grande figura religiosa do Irã pré-islâmica – criou, em um período que os historiadores costumam situar entre 1000 e 600 a.C., uma teologia em que o mal vem de um princípio à parte, a fim de manter a perfeição do deus do bem: “[...] o dualismo introduzido por Zaratustra foi um passo revolucionário na evolução do Diabo, pois postulou, pela primeira vez, um princípio absoluto do mal, cuja personificação, Angra Mainyu ou Ahriman, é o primeiro Diabo claramente definido” (RUSSELL, 1991, p. 86).

No Zoroastrismo, nos textos mais antigos, o conceito de Diabo não é encontrado. Para o profeta, havia dois princípios espirituais: Ahura Mazda (Senhor do Bem, da Luz) e Angra Mainyu (Senhor do Mal, das Trevas). O “demônio” do Zoroastrismo, Angra Mainyu, usa (como faz o Diabo no Cristianismo) o livre arbítrio contra Ahura Mazda, criando no mundo e na consciência humana todos os antípodas destrutivos, enganadores, nocivos das boas criações de Ahura Mazda. Depois de Zaratustra, os mazdaístas transformam Ahura Mazda em Ohrmazd (Ormazd, Ormuzd ou Ormuz) e Angra Mainyu em Ahriman (ou Arimã). Eles eram irmãos gêmeos e tiveram liberdade, no princípio, para escolher o bem ou o mal. A exemplo dos dois gêmeos celestes, os homens podem escolher livremente consagrar suas vidas à justiça ou à mentira. Como pode ser visto no livro iraniano, tido como sagrado, *Avesta*⁵⁷, em que afirma: “[...] Há dois espíritos contrários / no pensamento, na palavra, na ação. / Um escolheu o bem, o outro o mal; / um mostra a vida, o outro, a morte. / Assim fizeram desde o tempo do primeiro homem, / assim farão até o fim do mundo” (ADRIANI, 1990, p. 92).

Segundo Cousté, a originalidade do pensamento de Zoroastro consistiu na praticidade e humanidade de seu monoteísmo. “Ao mesmo tempo em que reconhece e venera a existência do Primeiro Motor Móvel, delega ao par de demiurgos a responsabilidade de nossos acasos cotidianos” (COUSTÉ, 1997, p. 125).

⁵⁷ *Avesta* é o livro sagrado compilado por diversos autores a partir dos sermões de Zaratustra ou Zoroastro. Assim como a *Bíblia*, é uma coleção de livros sagrados que foram escritos durante um longo período e em diferentes idiomas. A principal diferença para a *Bíblia* é que o *Avesta* se parece com um livro de orações e possui poucas narrativas.

O mazdeísmo, na cultura dos persas e hebreus teve uma conexão fundamental para a personificação do que viria a ser a figura de Satã no Judaísmo e no Cristianismo. Assim, por meio da assimilações da crença entre espíritos benéficos e maléficos, o Diabo ganharia mais tarde um lugar de destaque no *Antigo Testamento*, transformando-se num poderoso anjo de luz. Segundo a tradição mística, Ele agia como uma espécie de colaborador que servia a Jeová (Deus), para testar a lealdade ou castigar os seus escolhidos, sob autorização divina.

Observar o Diabo nas Escrituras Hebraicas é como se víssemos a história do Diabo, do diabólico, em sua infância. Peter Stanford, em seu livro *Diabo: Uma Biografia* (1996)⁵⁸ argumenta que, o *Antigo Testamento* seria algo como o jardim de infância do Diabo, um lugar no qual ele ainda não exerce a função que conhecemos, mas, no entanto, que esboça algumas de suas características básicas. É assim, nas culturas orientais, que se pode tentar buscar pistas para uma compreensão cristã do Diabo, mas primeiro devemos lembrar de Satanás e os demônios no final da antiguidade e, especificamente, no *Antigo Testamento*. Antes do exílio babilônico de 586 a.C., quando Deus trouxe o bem e o mal; Deus endureceu o coração do homem, deixando a humanidade como responsável pelo seu próprio pecado. Pode-se notar, baseando-se em Isaías 45, 6-7 “a fim de que se saiba desde o nascente do sol até o poente que, fora de mim, não há ninguém: eu sou Iahweh e não há nenhum outro! Eu formo a luz e crio as trevas, asseguro o bem-estar e crio a desgraça: sim eu, Iahweh, faço tudo isso” (Lc 45, 6-7). Nessa passagem vemos a figura de Iahweh vista pelos israelitas anteriores ao exílio, o qual tinha a responsabilidade pelo bem e pelo mal, a figura de um Deus que se responsabilizava pela ordem no mundo. (STANFORD, 2003).

No *Antigo Testamento*, as palavras “Belial” e “Satanás” são as referências mais frequentes ao desenvolvimento do entendimento hebraico do Diabo. Há várias possibilidades para a etimologia de *Belial*, pois há uma ligação da palavra ao reino dos mortos. No *Antigo Testamento*, os “filhos de Belial” eram tidos como pessoas antissociais, assim, os filhos de Belial foram considerados a antítese do rei justo. No entanto, nem sempre o termo satã foi traduzido e interpretado da mesma maneira pelos teólogos ou pelos exegetas. Em hebraico, satã significa “inimigo” ou “acusador”. Esses conceitos sociais e seculares foram posteriormente aplicados a seres celestiais, anjos. Para Russel, em *O Diabo: as personificações hebraicas do mal da antiguidade ao cristianismo primitivo* (1977)⁵⁹, “a religião hebraica anterior ao exílio, lavé fez tudo que havia no céu e na terra, tanto de bem como de mal. O Diabo não existe. O

⁵⁸ Título no original em inglês: *The Devil: A Biography*.

⁵⁹ Título original em inglês: *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*.

conceito hebraico de Diabo desenvolveu-se gradualmente, surgindo de certas tensões dentro do conceito de Iavé” (RUSSEL, 1991, p. 173).

Existem três passagens específicas no *Antigo Testamento* em que Satanás é mencionado em conexão com “circunstâncias celestiais”. Em Zacarias, ele é o Acusador no tribunal celestial (Zc, 3: 1-7). “Satã” não é usado aqui como um nome próprio, mas como uma descrição da tarefa deste ser: ele é *o acusador* ou o *promotor*. O caso do promotor é rejeitado por Deus na presença do Anjo do Senhor. Nesta passagem, Deus absolve Josué, mesmo Josué podendo ser injusto e indigno de servir como sumo sacerdote, Deus tem o poder de torná-lo justo para um futuro papel no reino de Deus. Neste ponto da história bíblica, o Acusador parece longe de ser uma contraparte demoníaca de Deus. Segundo Ferraz “temos o episódio da tentação e da serpente que provocou a queda de Adão e Eva, relatado em - Gênesis 3, depois o ritual envolvendo o dia da expiação e o bode expiatório em - Levítico 16, e, mais à frente, o surpreendente - Livro de Jó [...]” (FERRAZ, 2012, p. 24-25)⁶⁰.

Nas passagens encontradas no prólogo de Jó (capítulos um e dois) também é usado o artigo definido [o] para se referir claramente ao papel de Acusador ou Promotor e não como um nome próprio para um ser mau. Há um debate sobre a ação demoníaca na literatura canônica hebraica que permeia o livro de Jó, nele a causa do sofrimento não estava em Jó, pois, houve um desafio lançado por Satã. O resultado foi que todo tipo de sofrimento caiu sobre Jó, deixando-o sem compreender e sem que pudesse encontrar explicações para o que estava acontecendo com ele. Nesse contexto literário, Satã faz a sua entrada no drama humano. Segundo a concepção dos teólogos, esta é a mais ousada aparição que encontramos do Diabo no *Antigo Testamento*, nele Satã vai ao encontro de Iahweh no dia em que os “filhos de Deus” se apresentam à divindade. Veja as passagens bíblicas:

6. No dia em que os filhos de Deus vieram se apresentar a Iahweh, entre eles veio também o Satã. 7. Iahweh então perguntou ao Satã: “De onde vens?” –

⁶⁰ “Com relação ao episódio da serpente, provavelmente foi escrito por influência de mitologias ou lendas de outras culturas no Oriente Médio com os quais os judeus tiveram contato, já que a serpente, nessas culturas, era símbolo de sabedoria, astúcia e poderes maléficos, e foi por isso tardiamente associado ao Diabo. A simbologia do bode expiatório é riquíssima e um tanto controvertida. Teses e mais teses já foram escritas sobre sua simbologia. Uma indicam o bode expiatório como sendo uma alusão a Jesus, porque ele carrega as culpas e é morto no deserto; outros defendem que o bode expiatório simboliza o Diabo, já que ele é o responsável pela culpa dos humanos, pois fez os primeiros pais pecarem, o primeiro Adão falhar. O importante é frisar que, com o tempo, o bode passou a ser também associado somente ao Diabo. A imagética que perdurou no imaginário foi de um ser metade humano e metade bode” (FERRAZ, 2012, p. 25).

“Venho de dar uma volta pela terra, andando a esmo”, respondeu o Satã. 8. Iahweh disse ao Satã: “Reparaste no meu servo Jó? Na terra não há outro igual: é um homem íntegro e reto, que teme a Deus e se afasta do mal.” 9. Satã respondeu a Iahweh: “É por nada que Jó teme a Deus? 10. Porventura não levantaste um muro de proteção ao redor dele, de sua casa e de todos os seus bens? Abençoaste a obra de suas mãos e seus rebanhos cobrem toda a região. 11. Mas estende a tua mão e toca nos seus bens; eu te garanto que te lançará maldições em teu rosto.” 12. Então Iahweh disse ao Satã: “Pois bem, tudo o que ele possui está em teu poder, mas não estendas tua mão contra ele.” E o Satã saiu da presença de Iahweh (Jó 1, 6-12).

1. Num outro dia em que os filhos de Deus vieram se apresentar novamente diante a Iahweh, entre eles veio também Satã. 2. Iahweh perguntou a Satã: De onde vens? Ele respondeu a Iahweh: “Venho de dar uma volta pela terra, andando a esmo”. 3. Iahweh disse a Satã: “Reparastes no meu servo Jó? na terra não há outro igual: é um homem íntegro e reto, que teme a Deus e se afasta do mal. Ele preserva a sua identidade, e foi por nada que me instigaste contra ele para aniquilá-lo.” 4. Satã respondeu a Iahweh e disse: “Pele após pele! Para salva a vida, o homem dá tudo o que possui. 5. Mas estende a mão, fere-o na carne e nos ossos; eu te garanto que te lançará maldições em rosto.” 6. “Seja!”, disse Iahweh a Satã, “ele está em teu poder, mas poupa-lhe a vida.” E Satã saiu da presença de Iahweh (Jó 2, 1-7).

Satã no Livro de Jó não é uma figura independente de Iahweh, mas, sem dúvida, um desafiador cósmico. No livro de Zacarias, Satã é um opositor, não no sentido daquele opositor diabólico desenvolvido no Novo Testamento, mas com certo grau de maldade e em oposição à vontade de Deus. A história da tentação de Jó também se refletiu nos textos dramáticos, em especial, nas peças escritas por Gil Vicente, como o *Auto da História de Deus* (1527). Sobre Jó, a teóloga, professora e pesquisadora Salma Ferraz nos diz o seguinte:

A alma de Jó é oferecida numa bandeja para Satanás, há um pacto entre Deus e Satanás, e não seria exagero dizer que o mito de Fausto, muito antes de Marlowe, Shakespeare, Goethe, Tomas Mann, Paul Valéry, Guimarães Rosa, nasceu aqui, com uma diferença: Jó não sabia de pacto algum. A tão propalada humildade de Jó não passa de uma balela. Jó não é humilde, pede explicações e ousa questionar Jeová. Jó quer saber da justiça de Deus, e Deus o responde irritado, mostrando seu poder. Ou seja, não responde o que Jó quer saber. No jogo de azar que é jogado para desgraça de Jó, Deus silencia e sai como um perdedor, Satanás só aparece no Prólogo do livro e Jó é o grande vencedor. Nos céus também se fazem apostas e jogos de azar... Aqui Deus é demasiadamente humano e Jó demasiadamente divino (FERRAZ, 2012, p. 25).

Assim, qualquer que seja a conclusão que se extraia do Livro de Jó⁶¹ e de outras escrituras sagradas, fica evidente que o Diabo do povo de Israel foi uma figura marcante, até mais que a sua representação na tradição do povo cristão da Europa medieval.

Ainda no *Antigo Testamento*, há um possível paralelo entre o que se encontra em 1 Crônicas 21, 1- e 2 Samuel 24, 1-2:

Satã levantou-se contra Israel e induziu Davi a fazer o recenseamento de Israel (1Cr 21: 1-2).

A ira de Iahweh se ascendeu contra Israel e incitou Davi contra eles: “Vai”, disse ele, “e faze o recenseamento de Israel e de Judá.” (2Sm 24: 1-2).

Diferente do que se pode inferir na passagem em 1 Crônicas, em que Satã aparece como o que induz, em 2 Samuel papel do irado é Deus, não de Satanás. Elaine Pagels, em *As origens de satanás*⁶² (1995), considera que o redator de 1 Crônicas sugere que Satã incitou Davi a cometer o pecado, porém, mesmo depois de Davi ter se arrependido de tal ato, foi enviado um anjo vingador para destruir setenta mil israelitas. (PAGELS, 1996, p. 70).

O que se identifica nessas duas passagens é a compreensão de que o sofrimento é mais do que o castigo de Deus sozinho. Para Gerald Massadié (2001), em sua *História geral do Diabo* (2001):

Deus é assim, no Antigo Testamento, simultaneamente o Bem e o Mal. O Diabo não é senão o seu servidor e nunca se encontra o conflito que colora tão fortemente o Novo Testamento, onde o Diabo aparece sempre como o inimigo de Deus e o Príncipe deste mundo, em oposição ao Rei dos céus [...] a teologia do Antigo Testamento não concebe senão um polo único no universo, e o Diabo nunca tem aí senão um papel conforme à vontade do Criador. Satanás é o Mal? Não, ele é o sofrimento pretendido pela vontade de Deus (MESSADIÉ, 2001, p. 303).

No entanto, era preciso uma fonte de tormento e medo, assim, precisavam da figura de Satanás para sustentar essa imagem. Era necessário um bode espiatório para o problema do mal

⁶¹ Livros e Teses já foram escritos sobre Jó, o que pode ser conferido em: FERRAZ, Salma. Jó, quem o tentou? A Onipotência em meio à tempestade contra o verme humano esmagado e rastejante. In: FERRAZ. Salma *et al.* *Deuses em Poéticas: Estudos de Literatura e Teologia*. Belém: UEPA; UEPB, 2008. Também pode-se consultar os livros *Resposta a Jó*, de C. G. Jung, e *Jó – a força do Sescravo*, de Antonio Negri, e o capítulo Confronto do livro Deus, *Uma biografia*, de Jack Miles.

⁶² Título original em inglês: *The Origin of Satan*.

e do sofrimento e, um pouco mais tarde, para a desilusão que surgiu com a derrota de todos os lutadores da resistência Macabeus, contribuindo para a reavaliação judaica do significado do sofrimento na história de Israel. Para todas as mazelas, a fonte mais razoável parecia ser Satanás.

Observa-se até aqui que Satanás passa da imagem de um “promotor” para uma fonte de sofrimento e maldade, pois ele era entendido como um servo de Iahweh, mas com implicações “malignas” para amedrontar a humanidade. É a partir dessa crise de identidade, entre o *Antigo Testamento* e o *Novo Testamento*, que uma nova concepção do Diabo começou a se desenvolver nos escritos bíblicos. No *Novo Testamento*, inspirado no mazdeísmo persa/zoroastrismo do profeta Zaratustra, aparece um dualismo explícito entre Jesus e Satanás. Quanto mais Satanás atua, mais o poder de Jesus se torna relevante.

O *Novo Testamento* nos apresenta um Diabo na sua idade mais adulta, pois não há necessidade de se explicar de onde veio o mal, personificado, já que o *Novo Testamento* simplesmente presume que o Diabo é o mal. Satanás, o príncipe deste mundo, é simplesmente dado como certo no *Novo Testamento*, como pode ser lido em João:

É agora o julgamento deste mundo, agora o príncipe deste mundo será lançado abaixo[...] (Jo 12, 31);

Já não conversarei muito convosco; pois o príncipe deste mundo vem; contra mim, ele nada pode [...] (Jo 14, 30);

[...]do julgamento, porque o Príncipe deste mundo está julgado (Jo 16, 11);

Nós sabemos que todo aquele que nasceu de Deus não peca; o Gerado por Deus o guarda e o Maligno não o pode atingir. Nós sabemos que somos de Deus e que o mundo inteiro está sob o poder Maligno (1Jo 5,18-19).

O cristianismo encontra na figura do Diabo o meio para legitimar a presença de Deus e conceituar todas as demais formas de expressão cultural e religiosas divergentes. Já que o objetivo é ter fiéis verdadeiramente arrependidos e sinceros dentro da cristandade. Assim, crer no Diabo, em sua magnitude, é uma forma de amedrontar os fiéis. Na escrita do *Novo Testamento* em grego, a palavra *dáimon* manteve somente a acepção de espírito do mal. Aqui está, portanto, a origem, a arché do termo *endemoninhado*: aqueles que estavam possuídos pelo Diabo. Assim, Satã torna-se o “Grande Destruidor, o arqui-inimigo, dotado de numerosos e apavorantes poderes frente aos quais o homem está totalmente indefeso, a não ser pelos avisos de Deus e a constante ajuda dos ministros da Igreja” (NOGUEIRA, 1986, p. 56).

Para Carlos Roberto F. Nogueira, em seu livro *O Diabo no Imaginário Cristão* (1986), “ao contrário de Yavé no *Antigo Testamento*, Deus agora possui formidáveis adversários na pessoa de Satã e sua corte de demônios [...]” (NOGUEIRA, 1986, p. 25-26). Daqui por diante, Satã é o grande adversário, tendo por missão combater a religião que acaba de nascer e que será no futuro o Cristianismo. Satã é o inimigo implacável de Jesus e seus discípulos, tramando incessantemente a ruptura da fidelidade ao Senhor e pondo a perder os seus corpos e almas.

Um dos episódios envolvendo o Diabo, no *Novo Testamento*, é a tão debatida tentação de Jesus, descrita no Evangelho de Mateus 4, 1-17. “Então Jesus foi levado pelo Espírito ao deserto, para ser tentado pelo Diabo [...]” (Mt 4, 1-17). No entanto, Jesus não se rende à tentação, como bem disse Salma Ferraz:

Ele é descrito como o tentador, mas Jesus não se assusta com sua presença, parece que são conhecidos de longa data. Se pensarmos na inteligência de Lúcifer e sua estrondosa revolta, que levou consigo a terça parte dos anjos, as perguntas do Diabo são simplesmente ridículas. Como todos sabem, Jesus resiste à tentação (FERRAZ, 2012, p. 27).

Nos *Evangelhos*, mais uma vez, o Diabo é o tentador, só que, desta vez, ele não é bem-sucedido. Como pode ser observado no *Evangelho de Lucas* (4, 1-13), quando Jesus foi levado para o deserto pelo Espírito durante quarenta dias:

4Tentação do deserto – 1Jesus, pleno do Espírito Santo, voltou do Jordão; era conduzido pelo Espírito através do deserto 2durante quarenta dias, e tentado pelo Diabo. Nada comeu nesses dias, e passado esse tempo, teve fome. 3Disse-lhe, então, o Diabo: “Se és Filho de Deus, manda que esta pedra se transforme em pão”. 4Replicou-lhe Jesus: “Está escrito: Não só de pão vive o homem”. 5 O Diabo, levando-o para mais alto, mostrou-lhe num instante todos os reinos da terra 6 e disse-lhe: “Eu te darei todo este poder com glória destes reinos, porque ela me foi entregue e eu a dou a quem quiser. 7Por isso, se te prostrares diante de mim, toda ela será tua”. 8Replicou-lhe Jesus: “Está escrito: Adorarás ao Senhor teu Deus, e só a ele prestará culto”. 9Conduziu-o depois a Jerusalém, colou-o sobre o pináculo do Templo e disse-lhe: “Se és Filho de Deus, atira-te para baixo, 10porque está escrito: Ele dará ordem a seus anjos a teu respeito, para que te guardem. 11E ainda: E eles te tomarão pelas mãos, para que não tropeces em nenhuma pedra”. 12Mas Jesus lhe respondeu: “Foi dito: Não tentarás ao Senhor, teu Deus”. 13Tendo acabado toda a tentação, o Diabo o deixou até o tempo oportuno (Lc 4, 1-13).

O que se observa do caráter do Diabo no *Novo Testamento*, é o fato de ele ser um oponente digno da humanidade, mas ele é essencialmente um oponente derrotado pelo poder

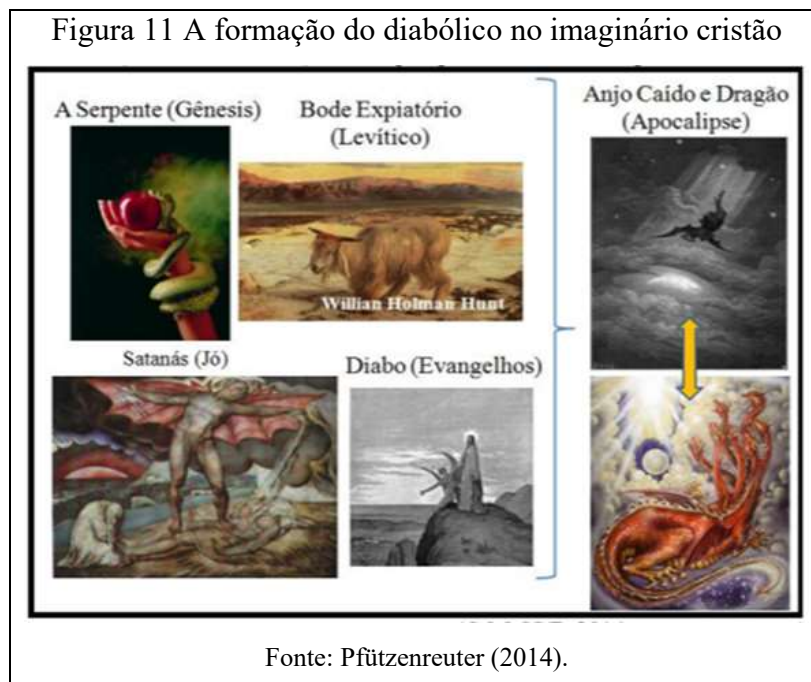
de Deus. O Diabo continua a ser a fonte da frustração e tentação humana, mas seu fim foi selado pelo drama divino da encarnação, morte e ressurreição de Cristo. A humanidade continua a lutar contra o Diabo, mas nesta luta, os cristãos agora são capacitados pelo Espírito Santo e não estão mais à mercê do reino das trevas do Diabo.

Ainda em relação ao texto bíblico, é no Apocalipse que a conexão entre a revolta de Lúcifer, sua queda, a queda de Adão e Eva e o episódio da serpente no paraíso, a tentação de Jesus e a batalha entre o bem e o mal se interrelacionam:

7 Houve então uma batalha no céu: Miguel e seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou, juntamente com seus Anjos, mas foi derrotado, e não se encontrou mais um lugar para eles no céu. 8 Foi expulso o grande Dragão, a antiga Serpente, o chamado Diabo ou Satanás, sedutor de toda a terra habitada – foi expulso para a terra, e seus Anjos foram expulsos com ele. (Ap 12, 7-9).

A humanidade continua a lutar contra o Diabo, mas nesta luta, os cristãos agora são capacitados pelo Espírito Santo e não estão mais à mercê do reino das trevas do Diabo. No excerto citado, fica claro que o Dragão, a Serpente, Diabo e Satanás são manifestações de uma mesma entidade demoníaca, e que todo o mal da humanidade é de responsabilidade do Diabo.

O Cristianismo foi fundamental para a propagação da crença em um Ser diabólico. O professor e pesquisador Filipe M. Pfützenreuter, em seu livro *O Diabo dos Irmãos Grimm* (2014, 2020), apresenta um anagrama, que traz as ilustrações de personagens dos diferentes livros bíblicos que foram o arquétipo diabólico no imaginário cristão, considerando a *Bíblia* como um livro sagrado, assim o *Apocalipse* seria a principal fundamentação teórica para justificar tal simbiose:



Nessa perspectiva religiosa, ao Diabo são atribuídas várias faces: o cúmplice do Senhor, o Anjo Caído, o Inimigo de Deus – o tentador. Além disso, a imagem de Satanás traçada pelas religiões judaica e cristã recebeu, durante os séculos, muitas influências de outras culturas, principalmente as orientais, como egípcia, mesopotâmica e persa. Na essência do Sagrado não há distinção entre divino e demoníaco, pois o demoníaco não é um poder autônomo independente do sagrado, mas participa de sua própria essência. Assim, a figura do Diabo chega à contemporaneidade como um mosaico de crenças, convenções e medos. A arte vai se tornar o meio de divulgação dos poderes do Maligno, contribuindo para o imaginário popular sobre os terríveis perigos de uma vida que não fosse a dos ensinamentos da Igreja católica e de seu código moral.

Seguindo na perspectiva de evidenciar a presença do diabólico na crença e no imaginário popular, sabe-se que nos séculos XII e XII, durante a ascensão do cristianismo à religião do Império Romano, os teólogos medievais tecem uma primeira organização sobre a origem do Diabo. Com os artistas renascentistas sua presença ganhou robustez nos séculos XIV a XVI, mas, nos séculos do Iluminismo (XVII e XVIII) perdeu forças e, de certa forma, enfraqueceu. Com os românticos (XVIII - XIX) retorna como a figura emblemática, mítica, literária.

Giovanni Papini, em sua obra *O Diabo: apontamentos para uma futura Diabologia* (1953)⁶³, denominou o Diabo de “segundo gênito do Pai” e Salma Ferraz em seu livro *As Malasartes de Lúcifer* (2012), nomeou como “a antiodisséia de Lúcifer, antiépica de Lúcifer, antiteodicéia de Lúcifer, Odisseia Luciferina ou Satanicéia” (FERRAZ, 2012, p. 32). Em seu livro, Papini vai afirmar a necessidade de que conheçamos as informações, sobretudo, bíblicas, mas também extrabíblicas, sobre o Diabo. Ainda segundo o pesquisador, há impasses na relação do Diabo com o Cristianismo, para ele os teólogos deveriam estudar Deus e se envergonhar de suas ideias sobre o Diabo, investigando as teorias acerca de sua origem e natureza, da rebelião e seus motivos.

Então coube aos poetas a admiração ao antagonista; como o Diabo figura na Literatura; como outras tradições religiosas veem o Diabo, apesar de onipresente, ora negado, ora adorado, ora temido, ora decantado, vilipendiado, mais popular que realmente compreendido. Assim, o cristão não pode e não deve cultivar a rebeldia e o mal no Diabo, mas é preciso compreendê-lo como a criatura mais infeliz de toda a Criação; que se o mal não existisse, não existiriam santos. Para Papini, “O Diabo, portanto, é um agente de Deus, reconhecido de Deus: algo semelhante a um investigador ou a um acusador público. ‘Dir-se-ia quase um procurador do Rei do Céu’” (PAPINI, 1954, p. 80-81). Nesse sentido, pode-se afirmar que o Diabo é, por vontade divina, um “operário” de Deus; que o Diabo foi o primeiro a reconhecer o caráter crístico de Jesus, antes de qualquer de seus discípulos e antes mesmo de que o próprio Nazareno tivesse proclamado sua divindade.

Percebe-se na teoria de Papini que ele busca demonstrar que Deus e o Diabo são realidades muito próximas, “que as relações são muito mais cordiais do que se imagina” (PAPINI, 1953, p. 8). Dessa forma, o autor nos apresenta a sua teoria da *Trindade Diabólica*, que para o professor e pesquisador Pfützenreuter:

A teoria da trindade diabólica, de Giovanni Papini, é fomentada a partir de uma das muitas especulações existentes em relação à personalidade do Diabo e ao seu surgimento. Na teoria em questão, assume-se a concepção do Diabo enquanto ser que vislumbra imitar Deus – o seu criador – em todas as circunstâncias. Esta concepção pode inclusive ser tomada como um argumento para sustentar a aproximação do personagem Diabo, dos Evangelhos, com o Anjo Caído, do Apocalipse de São João. Nesse sentido, o Diabo teria se rebelado contra Deus por querer assumir a condição divina de criador, possuindo reino e criaturas próprias (PFÜTZENREUTER, 2014, p. 132).

⁶³ Título original em italiano: *Il diavolo*.

Em Papini:

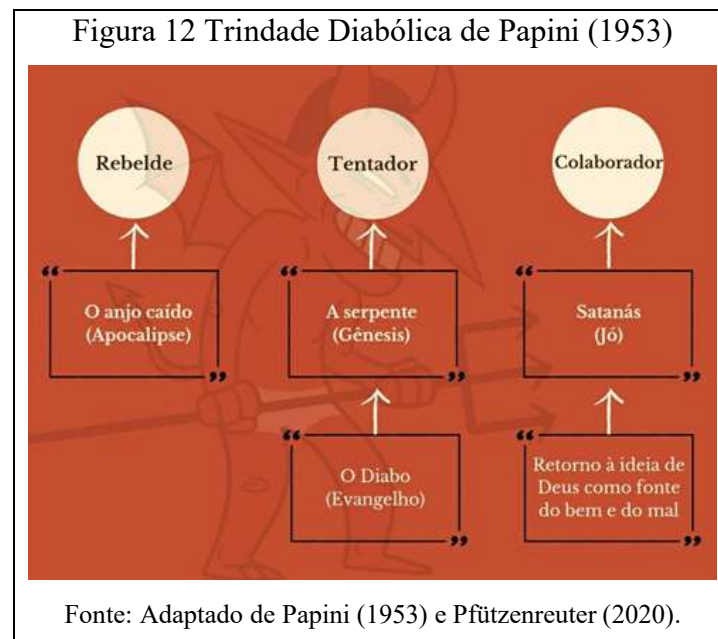
Assim como o Diabo quer imitar em tudo ao seu criador, não há que maravilhar-nos de que sejam reconhecíveis nele também três pessoas, unidas e no entanto distintas, à semelhança das Trindade.

Há, em princípio, o Rebelde, a criatura que quer substituir-se ao Criador, isto é, ao Pai.

Há em seguida, o Tentador, o qual, segundo o que fará um dia o Filho, convida o homem a imitar Deus.

Há, por último, o Colaborador, que, com o divino consentimento, atormenta os homens sobre a terra e no inferno, e é portanto o contraposto da Terceira Pessoa, do Paracleto, do Consolador (PAPINI, 1954, p. 35).

Na ilustração abaixo vemos a sistemática criada por Papini, levando em consideração a sua Trindade Diabólica:



Para o autor, “estas três pessoas são o reverso, como é natural, das pessoas divinas: o Pai cria e Satã destrói; o Filho resgata e Satã escraviza; o Espírito Santo ilumina e consola, ao passo que Satã entenebrece e tortura” (PAPINI, 1954, p. 35).

O pesquisador Carlos Roberto F. Nogueira fornece o panorama histórico necessário para se compreender a estrutura da figura do Diabo. De acordo com o autor, na antiguidade não se tem registro de alguma figura que pudesse correlatamente representar o mal (NOGUEIRA, 1986). Tratando-se de textos bíblicos, no *Antigo Testamento* a única contribuição que se tem à

personificação do mal se encontra no *Livro de Jó*. O Anjo Satã – que significa aquele que acusa ou que calunia - levanta a suspeita perante o Senhor de que um de seus servos seria fiel por interesse. A partir do *Novo Testamento*, passa-se a se evidenciar a existência de um ser como símbolo do mal, é quando surge o termo *Diabo*, do grego *Diabolos*, que significa aquele que leva o juízo. Neste sentido, a passagem de Jesus no deserto sendo tentado pelo Diabo é uma das que mais contribuiu para formação desta personificação do mal.

Durante a Idade Média surgiram uma série de textos não canônicos, os quais tratavam das *Legiões de Demônios* e do *Apocalipse*. A escrita sobre o Diabo passou a ser feita pelos pensadores da Igreja Católica, como Eusébio, Cipriano e Tertuliano. Tem-se então a Institucionalização do Diabo (NOGUEIRA, 1986), portanto, é neste período que surgirá a leitura da Serpente como um dos disfarces do Diabo, esta figura passa a ser culpabilizada pela Igreja por todas as desgraças, promovendo o medo, tendo sua imagem associada ao mal, fato que ainda é presente na sociedade atual. No entanto, a excessiva evidenciação da figura do Diabo faz com que ele cresça mais e mais no imaginário coletivo, transformando-o em uma figura maligna. Conquanto, essa construção foi fundamental para muitos autores, os quais abraçaram a personagem das mais variadas formas e foram-na moldando, cada uma a seu criador, e enriquecendo a literatura mundial.

O professor emérito da Universidade da Califórnia, Henry Ansgar Kelly, em seu livro *Satã – Uma Biografia*, publicado em 2008, coteja as perícopes bíblicas em que o Diabo aparece com as representações que teve na Teologia, Literatura ou em outras formas de Arte. Para o autor, Satã tornou-se uma das figuras centrais do Cristianismo, pois Satã possuía uma biografia original, bíblica, que não o colocava como inimigo, mas sim como um subordinado de Deus. Nesse sentido, cabe uma sintetização de *Satã: uma biografia*:

Entre os estudiosos da Bíblia aceita-se de maneira geral que os satãs de Jó e de Zacarias são espécies de funcionários públicos do Tribunal Divino. Mas tal sentimento não inclui o Satã do Novo Testamento. Ao contrário, assume-se que ele é visto como “maléfico” de tal modo que a figura em Jó não é; e que ele é, de fato, um inimigo de Deus assim como do homem, um tipo de Malfeitor Cósmico. (KELLY, 2008, p. 365-366).

Para Kelly, a *Bíblia* revela que o demônio era uma espécie de “empregado de Deus”, uma entidade moralmente correta, pois seu papel era de observar, perseguir e para assim acusar os verdadeiros pecadores. Para o autor, no século II, os pais da Igreja, ao interpretarem o episódio bíblico de Adão e Eva no jardim do Éden, associaram-no à imagem da serpente, assim transformando-o em inimigo de Deus. Parece-nos que o autor tinha uma proposta de visão

menos maniqueísta do Diabo, que estaria mais em sintonia com o conceito de “mal” observado em algumas religiões como o budismo e o hinduísmo.

No último capítulo do livro *Uma História do Diabo – Séculos XII a XX*, de Robert Muchembled (2000)⁶⁴, o autor nos oferece o que ele chamou de “fio vermelho” da obra, que, curiosamente, a crença em poderes demoníacos provenientes do próprio Diabo, sempre terá estado mais intrinsecamente estabelecida no seio das chamadas classes superiores e em menor escala ao nível das classes mais baixas.

O autor parte de forma inversa à cultura, “indo do presente para remontar o fluxo até a sua fonte, que foi em descoberta do Diabo.” Segundo o autor “para compreender o lugar que ele (o Diabo) tem atualmente em nosso universo mental, em nosso imaginário, em que sentido as representações introjetadas por um indivíduo influem em suas ações, precisava-se encontrar todas as suas pegadas” (MUCHEMBLED, 2001, p. 341). Robert Muchembled, resume as conexões da trajetória de Lúcifer/Serpente/Satanás/Diabo:

Precisaram, assim, casar a história da serpente com a do rebelde, do tirano, do tentador, do sedutor concupiscente e do dragão todo poderoso. Um autor declarou recentemente que a vitória do cristianismo neste domínio consistiu em tomar emprestado um dos mais importantes modelos narrativos do Oriente Próximo: o mito cósmico do combate primordial entre os deuses, que tem na condição humana seu desafio fundamental. Esta versão pode, segundo ele, ser assim resumida: um Diabo rebelde ao poder de Jeová faz da terra uma extensão de seu império para nela reinar pelo poder do pecado e da morte. “Deus deste mundo”, como o denomina São Paulo, ele é combatido pelo filho do Criador, o Cristo, por ocasião do mais misterioso episódio da história cristã, a Crucificação, que combina uma derrota e uma vitória simultâneas. A função de Cristo no decurso dessa luta, que só terminará no fim dos tempos, é ser o libertador potencial da humanidade, em confronto com Satã, seu adversário por excelência (MUCHEMBLED, 2001, p. 19).

O que Robert Muchembled faz é mostrar-nos um Diabo visto como instrumento de controle e poder da Igreja, como forma de manter fiéis e eliminar de modo legítimo os denominados hereges. A tese de Muchembled vai ao encontro do que Nogueira define como a Pedagogia do Medo:

Embora acreditando que Jesus havia vindo ao mundo para salvar o homem do poder do Diabo, a Igreja deixou de sustentar que ele estava totalmente vencido. Se assim fosse, não haveria razão para a continuada existência da

⁶⁴ Título no original francês: *Une histoire du diable, XIIe-xxe siècle*

Igreja. Aos olhos dos cristãos, surgia a aterrorizante certeza da existência de uma conspiração sobrenatural contra o triunfo do Salvador. O poder absoluto de Satã sobre a humanidade havia sido quebrado, mas ele permanecia um formidável oponente (NOGUEIRA, 2000, p. 41).

Dessa forma, pode-se perceber que Muchembled não está sozinho na sua interpretação sobre o papel do Diabo dentro da religião. Livrar-se do mal pelo mal – era a prática comum daqueles tenebrosos tempos. O pesquisador destaca que, no primeiro milênio cristão, o Diabo era uma figura difusa, dissolvida no politeísmo popular e, portanto, sem poder de persuasão sobre as massas. O Diabo resiste na sociedade por meio de uma série de arquétipos literários com grande peso cultural, contudo, a crença no Ser ou Seres sobrenaturais, vocacionados para a prática do mal, não encontra raízes profundas nesta Europa progressista, mas, segundo o autor, o contraponto europeu é o exemplo estadunidense com as suas práticas e crenças conservadoras, em que parece sobressair o conceito de povo escolhido por Deus, destinado em derrotar o mal. Robert Muchembled situa a figura do Diabo como motor de regressões e progressões nas sociedades europeia e americana ao longo dos séculos.

Todavia, seria de se esperar que a vasta fortuna crítica sobre a personagem do Diabo, construída ao longo dos séculos, com autores vivenciando distintas realidades sociais, haveria lapsos de coerência entre a obra tida como palavra inspiradora, a *Bíblia*. Não obstante, as Escrituras permanecem como uma das mais antigas fontes de literatura.

Feitas as colocações neste subcapítulo, em que se trabalhou a questão da concepção do Diabo a partir dos estudos dos demonologistas aqui citados, e a presença do Diabo no início do cristianismo, no *Antigo e Novo Testamento*, há que se levar em consideração que é a figura do Diabo, nas muitas formas, aparece na *Bíblia* por diversas vezes, e é como essa aceção da figura bíblica que o Diabo contemporâneo está imbricado. Ele carrega consigo conexões e saberes que o transformaram na personagem que tanto têm influenciado a vida, as culturas, a arte, a literatura, que vai aparecer como personagem fundamental no romance *O Mestre e Margarida*, a qual apresenta-se no próximo subcapítulo.

1.2 O DIABO NA LITERATURA E NAS ARTES

“O Inferno está vazio e todos os demônios estão aqui.”

(William Shakespeare)

Na literatura, o demoníaco se faz recorrente até mesmo quando ela é tida com crítica ao religioso. A temática do demoníaco não está restrita à religião formal, institucional, mas tornou-se um tema que se constitui por meio de narrativas literárias, as quais fazem parte do imaginário popular em representações das diferentes culturas mundiais.

A *Bíblia* nos fala sobre a personagem do Diabo, ficamos sabendo que ele foi criado como um anjo, vivia no Éden, mas desejando ser igual a Deus, foi lançado à Terra. Pela primeira vez, vemos o Diabo na forma de uma cobra, que tenta Eva a comer o fruto proibido. Cada escritor ou poeta cria sua própria interpretação desta imagem, enriquece-a, dá-lhe um novo olhar, sabor e significado. O Diabo (Satanás) zomba das pessoas, denuncia vícios, engana, critica, decide destinos; é possível ver o Diabo pacificador tentando se reconciliar, consertar uma briga ou, inversamente, iniciar uma guerra, iniciar um conflito. Esse Diabo pula do texto sacralizado para o texto literário.

Na formação do cristianismo acreditava-se que o demônio assumia a feição dos gladiadores e leões que os trucidavam nas arenas romanas. No entanto, no século IV, o Concílio de Toledo descreveu minuciosamente o Diabo como um ser composto por chifres, pele preta ou avermelhada, com rabo e portador de um tridente, como pode ser observado nas figuras abaixo.

Figura 13 Representação do Diabo

Fonte: Pinterest (2021)⁶⁵

O escritor e pesquisador Jeffrey Burton Russel, em seu livro *O Diabo: as personificações hebraicas do mal da antiguidade ao cristianismo primitivo*, publicado em 1991, destaca o mal representado pela personagem do Diabo na cultura e na literatura, com chifres, rabo, asas, garras, é de forma mistificada e grotesca. Pode-se também entendê-la como uma descrição que fomenta preconceito racial com quem tem a pele preta, vermelha e nariz adunco (mulçumanos, africanos, indianos, judeus). Já que na descrição de Jesus, inculcada no imaginário cristão, por sua vez, tem-se o homem loiro de olhos azuis, diferente do que poderia ser realidade, já que não corresponde ao tipo físico de quem nasce na região do Oriente Médio, o que pode testemunhar uma demonização dos povos não europeus na figura do Diabo.

Mais tarde, em 1215, o Concílio de Latrão determinou que o Diabo e os demônios eram criaturas criadas por Deus. A partir de então, os relatos sobre experiências demoníacas ganharam força em novas narrativas que começaram a surgir. Segundo Papini, na Idade Média a literatura foi “povoada de Diabos de toda a sorte e figura; no Renascimento foram sobretudo os pintores que recordaram aos homens o Demônio: baste-nos Signorelli e Miguel - Ângelo”

⁶⁵ Imagem disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/26/49/8a/26498a21bf4dacd2abc25a5c114a4ed9.jpg>. Acesso em: 10 jun. 2021.

(PAPINI, 1953, p. 165)⁶⁶. Nas artes, por meio de pinturas, desenhos e esculturas tem-se as representações das possíveis múltiplas faces do Diabo.

Figura 14 *Afresco dos feitos do Anticristo*
(c. 1501) - Catedral de Orvieto



Fonte: Lucas Signorelli (Itália)

Figura 15 *Tentação de Santo Antão*
(Tormento di sant'Antonio). Pintura atribuída
a Michelangelo (1487-1489).



Fonte: Kimbell Art Museum, Fort Worth (Texas,
Estados Unidos).⁶⁷

Vemos essa representação diabólica nas ilustrações conhecidas de William Blake, como afirma Henry Kelly (2008, p. 328): “Satã aparece como um homem escuro musculoso; em outra versão ele é de complexão mais fina, mas tem asas de morcego. [...] e um contraste similar em Gustave Doré”.

⁶⁶ Aqui manteve-se a escrita encontrada no livro de Papini (Miguel-Ángelo).

⁶⁷ <http://renascentismo0418.blogspot.com/2010/10/santo-antonio-atormentado-por-demonios.html>. Acesso em: 21 out. 2021.

Figura 16 Satanás dirigindo seus Potentates



Fonte: Gustave Doré, 1818.

Figura 17 Voo de Satã através do caos



Fonte: Gustave Doré, 1868.

O mito do Diabo tem um papel importante para a arte, pois serve como um grande instrumento para a transmissão e criação de possibilidade. Para Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, em artigo intitulado *A moral, o Diabo e o fantástico conto “Nunca aposte sua cabeça com o Diabo”*, de Edgar Allan Poe (2011), aponta a ligação mais íntima entre o Diabo da arte e o Diabo da literatura é o demônio do teatro. A visão da literatura sobre o inferno influenciou as artes de representação tanto quanto Dante, e algumas pinturas são virtualmente ilustrações de tais visões.

Ao longo dos tempos, os modos estéticos de figuração do demônio que serviam para fins políticos e filosóficos, religiosos, passa também a servir como forma de compreender as visões socioculturais do humano. Os artistas e literatos usaram das suas sensibilidades para dar vida à personagem do Diabo em suas obras, utilizaram-se de uma visão mistificada sobre a existência desse ser; assim, pode-se percebê-lo dentro de uma série de pensamentos culturais que orientam as concepções de bem, mal, certo ou errado. Tão antigo quanto a própria literatura, Satã é um velho personagem literário, que faz do imaginário dos homens seu pandemônio, passando a inquietá-los, povoando-lhes o intelecto e, por conseguinte, tornando-se o cerne de

discussões travadas não somente em âmbito religioso, mas também filosófico, literário e artístico.

O Diabo como um ser de papel brilhou e continua a brilhar na literatura universal. Para o pesquisador Luther Link em seu livro *O Diabo: a máscara sem rosto* (1998), “O Diabo não é meramente uma criação literária. Ele é real, faz parte da realidade da civilização ocidental. Talvez o motivo de o Diabo despertar nosso interesse resida no fato do Diabo definir Deus tão seguramente quanto Deus o define” (LINK, 1998, p. 22). Para o autor, Satanás do *Antigo Testamento* não seira um adversário de Deus, mas seu cúmplice. Dessa forma, o Diabo pode ir adquirindo várias máscaras sem um rosto próprio, e foi justamente com a multiplicidade dessas máscaras que ele se torna o personagem bíblico que permeou a mente de grandes poetas, pintores, músicos, os quais moldaram-no às suas personagens.

Na *Caixa de Pandora* já mergulharam muitos escritores, tantos que poderíamos criar várias teses e escrever muito sobre cada Diabo criado por esses autores, no entanto, aqui, se faz algumas indicações de obras que foram importantes para chegarmos a um dos objetivos da presente tese, que é fazer uma análise sobre o demoníaco no romance *O Mestre e Margarida*, pelo olhar do contemporâneo. Obras que de uma forma ou de outra fizeram com que Mikhail Bulgákov chegassem ao seu Diabo, Woland.

Assim, no âmbito da literatura mundial, diversos autores se destacaram pela intertextualidade com o próprio texto bíblico, principalmente com a personagem do Diabo. Para Salma Ferraz, o Diabo:

[...] transitou da Bíblia para magníficas páginas literárias. A literatura se abriu como palco privilegiado e próprio para contar a antiodisseia de Lúcifer e em várias literaturas de várias línguas, o Anjo de Luz foi retratado ou teve a oportunidade de narrar em primeira pessoa, por meio do espelho das palavras, a sua versão dos fatos” (FERRAZ, 2012, p. 38-39).

Como diz Ferraz, seria uma tentativa insana querer elencar as obras que apresentam o Diabo como personagem protagonista ou coadjuvante. Portanto, o que se faz aqui é apresentar algumas obras mais pontuais que foram e ainda são pontos chaves para a literatura ocidental e, também, a literatura russa. Entre eles, pode-se destacar a *Divina Comédia*⁶⁸, escrita por de Dante

⁶⁸ Não há registro da data exata em que foi escrita, mas as opiniões mais reconhecidas asseguram que o *Inferno* pode ter sido composto entre 1304 e 1307-1308, o *Purgatório* de 1307-1308 a 1312 - 1314 e, por

Alighieri (1265-1321) no século XIV, nela a forma que Satã assume é a de um demônio gigante com uma grande boca, que engole traidores: Judas, Brutus e Cassius. Dante descreve o inferno com ricos detalhes, e o Diabo como um ser horrendo. Este demônio quase não tem poderes, preso no centro do inferno e sofrendo as mesmas torturas que outras almas.

Embora a *Divina Comédia* tenha sido escrita muito tempo antes da época de Bulgákov, pode-se acreditar que o autor tenha se espelhado no trabalho de Dante, não como uma cópia, uma imitação, mas como um modelo, o qual ele consegue buscar as assinaturas, consegue jogar luz à escuridão, para tornar o texto de a *Divina Comédia* contemporâneo. Uma das possibilidades de se identificar a relação do romance *O Mestre e Margarida* com a *Divina Comédia* está por exemplo no epílogo do romance de Bulgákov, como aponta Marietta Omarovna Chudakova, em seu livro *Biografia de Mikhail Bulgákov*⁶⁹, publicado em 1988 na Rússia:

O último refúgio do Mestre e Margarita tem seu protótipo literário e suas páginas de suporte da “Divina Comédia” de Dante - aquelas onde Limbo é descrito. Embora esteja situado no quarto canto de “Inferno”, ele não é seu limiar - este não é purgatório, mas em geral o início de uma jornada pela vida após a morte. Este é um lugar para o qual nenhuma escolha foi feita entre o Inferno e o Paraíso (especialmente é a “fronteira” do Inferno) (CHUDAKOVA, 1988, s/p)⁷⁰

Bulgákov percebe o método de visão de mundo descoberto por Dante, tornando o romance *O Mestre e Margarita* uma espécie de estudo da realidade do autor e da sociedade de sua época, revelando as origens profundas e cósmicas do socialismo russo. Há uma dualidade na vida do homem, em que o lado externo da realidade é a vida cotidiana, já o lado interno é a vida cósmica do espírito.

Dante não proclamou do reino de Satanás, onde a ordem e a justiça reinam, uma vez que todo pecador recebe aqui exatamente o que merece. O Inferno, como a personificação da justiça, é combinado em Dante com a possibilidade de redenção; o mesmo ocorre com as

último, o *Paraíso*, de 1313-1314 a 1321 (esta última data coincide com a morte de Dante). Informações disponíveis em: FORDHAM, University. *The Fordham Monthly*. Vol. XL. Dec. 1921, p. 76.

⁶⁹ Título original em russo: Воспоминания о М. Булгакове. Disponível em: [Мариэтта Чудакова. "Жизнеописание Михаила Булгакова" \(belousenko.com\)](http://belousenko.com). Acesso em: 20 out. de 2021.

⁷⁰ No original em russo: «Последнее убежище Мастера и Маргариты имеет своим литературным прообразом и своей опорой страницы „Божественной Комедии” Данте — те, где описывается Лимб. Он, хотя и помещен в четвертой песни „Ада”, но не является его преддверием — это не чистилище, а вообще начало путешествия по загробному миру. Это место, для которого не сделано выбора между Адом и Раем (пространственно это „кайма” ада)». (CHUDAKOVA, 1988, s/p).

personagens Frida, o Cavaleiro roxo e Pilatos, tendo recebido o tormento em medida das injustiças causadas por eles, recebem o perdão.

Mikhail Bulgákov reconhece a ideia dantesca, em que o homem criado por Deus é um ser cósmico, mesmo este sendo um homem caído que faz acordos com Satanás. Com ressalvas, o autor usou algumas das ideias de Dante sobre a estrutura do outro mundo, principalmente o inferno, onde o mestre é Lúcifer. Inicialmente ele declara que o mundo terrestre aparece diante de nós como real, e o outro mundo como imaginário, inacessível à nossa percepção terrena, revelando o limiar entre esses mundos incompatíveis e incomparáveis, é esta fronteira inventada entre os dois mundos que estabelece a identidade completa das leis físicas que operam “em ambos os lados do ser”. Bulgákov mostra que o mundo celestial criado por Deus não está fora, mas dentro do mundo material, mas na “quinta dimensão” (BULGÁKOV, 2017, p. 254).

A *Divina Comédia* denuncia todos os violadores da moral humana universal, incluindo governantes seculares e religiosos, que tem Lúcifer como o guardião da justiça “o espírito do mal e o senhor das sombras”. Em *O Mestre e Margarida*, isso é o que Matheus Levi diz de Woland no capítulo 29 “vim atrás de você, espírito do mal e soberano das sombras” (BULGÁKOV, 2017, p. 359). As imagens da luta eterna entre as forças do bem e do mal, cuja compreensão constituiu a base da doutrina dualista (herética), estão incorporadas no romance de Bulgákov com a mesma originalidade com que a tese apocalíptica.

O pesquisador I.F. Belza, em seu artigo *O conceito de Dante em "Leituras do Mestre e Margarida"*⁷¹, publicado de 1987 e ampliado em 1989, apresenta um estudo sobre a relação da tradição romântica, que levou os escritores russos à obra de Dante,

não perdeu sua força no século XX. Blok e Dante, Bryusov e Dante são as páginas mais interessantes da pantologia poética russa, exaustivamente consideradas nas obras de RI Khlodovsky, SI Belza. Gumilyov, Akhmatova, Mandelstam, Olesha, Bulgákov e muitos outros escritores, incluindo nossos contemporâneos, eram sensíveis ao som a palavra poética de Dante, e isso deixou uma marca especial em seu trabalho. " Mais claramente a aceitação do legado de Dante na prosa russa de nosso tempo foi, sem dúvida, manifestada no “romance do pôr do sol” de Bulgákov (BELZA, 1989, p. 73).⁷²

⁷¹ Título original em russo: Бэлза И. Ф. Дантовская концепция "Мастера и Маргариты.

⁷² No original russo: “Романтическая традиция, которая привела русских писателей к творчеству Данте, не утратила своей силы и в XX веке. Блок и Данте, Брюсов и Данте - интереснейшие страницы русской поэтической пантологии, исчерпывающе рассмотренные в произведениях Р. И. Хлодовского, С. И. Бэлзы. Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Олеша, Булгаков и многие другие писатели, в том числе и наши современники, были чуткими к звучанию поэтического слова Данте, и это наложило особый

Relacionar a *Divina Comédia* com *O Mestre e Margarita* é, obviamente, uma tarefa difícil, que Belza faz muito bem em seu artigo. Entende-se, no entanto, que há uma distinção, pela multiplicidade temática do romance e pela variedade de gênero de seus personagens, episódios e, conseqüentemente, vocabulário.

Segundo Salma Ferraz (2012), “a antiodesseia de Lúcifer” começa a ser retratada no poema épico de John Milton (1608-1674), *O Paraíso Perdido* (originalmente publicado em 1667 em dez cantos, e segunda edição publicada com doze cantos em 1674, com pequenas revisões do autor). Na obra de John Milton, Satanás é protagonista, ele luta contra os arcanjos, consegue enganar Uriel e acaba derrotado por Gabriel, Miguel e Rafael. Há uma certa ambigüidade no Satanás de Milton, isso se deve à transformação sofrida por Satanás ao longo do tempo que passa no abismo infernal. É interessante notar que, embora *Paraíso Perdido* tenha sido composto na Inglaterra durante o século XVII e *O Mestre e Margarita* na Rússia durante o século XX, os dois autores escrevem sobre o caráter de Satanás durante circunstâncias culturais semelhantes de revolução. No entanto, nos dois romances o Satanás mostra aspectos de humanidade que surpreendem o leitor, há uma certa simpatia do leitor com o Diabo em diferentes pontos desses textos por meio do monólogo interior de Satanás e das ações de Woland ao longo do romance de Bulgákov.

O Diabo de Milton se aproxima mais da figura do mal na *Bíblia*, ele explica as ações que levaram à sua queda de tal forma que parecem justificadas. Satanás na religião judaico-cristã tradicional é descrito como um espírito do mal malicioso, cuja intenção é sempre causar dano e sofrimento por causa do mal; ele é o mal personificado. Em *O Mestre e Margarita*, o leitor se depara com uma visão não convencional do Diabo, que atua como um juiz na sociedade; o caráter de Woland é quase contraditório ao Satanás de Milton, já que os desejos, intenções e vítimas de um são diferentes dos outros. No entanto, eles se conectam no nível do orgulho, embora em graus diferentes. A figura de Satanás tanto em *Paraíso Perdido* quanto no romance de Bulgákov terminam com uma sensação de que o Diabo pode ser essencial para a humanidade, pode-se pensar que ambos os satãs foram escritos da maneira que são, com o propósito de compreender a psique humana, bem como a maneira como reagimos ao ambiente cultural que nos rodeia.

отпечаток на их творчество. Более ярко принятие наследия Данте в русской прозе нашего времени, несомненно, проявилось в «романе заката» Булгакова” (BELZA, 1989, p. 73).

Em 1790, William Blake (1757-1827) publica *O Casamento do Céu e do Inferno*, no qual chama diretamente o Diabo pelo nome, Satanás. A narrativa descreve a relação dos opostos como o céu estático e o inferno vibrante. Dentro de *O Casamento do Céu e do Inferno*, Blake descreve sua visita imaginária ao próprio Inferno, mostrando clara influência tanto de Milton quanto de Dante a este respeito, ele reconstrói toda uma cosmogonia espiritualista, por vezes utilizando aspectos pagãos para negar o autoritarismo dogmático da Igreja, mas também utilizando os livros proféticos e poéticos da *Bíblia* pré-cristã como forma de expressar suas visões apocalípticas e românticas na poesia. A dualidade inata do bem e do mal que está presente em *O Casamento do Céu do Inferno* também está em *O Mestre e Margarida*, é possível fazer essa aproximação temática, já que as questões da representação do bem e do mal estão fortemente imbuídas em seu texto; Bulgákov também utiliza a *Bíblia* como um intertexto para escrever o seu romance, o Diabo como uma visita imaginária também está presente, quase levando Ivan à loucura.

Como pode ser observado, Bulgákov encontrou em Dante, Milton, Blake o que Agamben fala sobre a assinatura ser a linguagem do mundo, da qual se percebe o espírito interior das coisas em sua exterioridade, “lugar onde o gesto de ler e o gesto de escrever invertem sua relação e entram em uma zona do indizível” (AGAMBEN, 2019, p. 82). Na esteira do entendimento de assinatura, pode-se por exemplo dizer que na cena do *Epílogo* de *O Mestre e Margarida* identifica-se uma assinatura dantesca, porque há uma representação literária que vai além da simples representação pictórica, e isto também ocorre com os textos citados.

A natureza estética demoníaca na tradição russa tem o mal personificado como espírito maligno, que com a adoção do cristianismo ortodoxo começou a ser realizado com a imagem do Anticristo, e com a europeização da Rússia até o século XIX, tornando-se demoníaca (uma designação geral da realidade que está por trás dos nomes: Diabo, Satanás, Lúcifer, Demônio, Príncipe das Trevas). Há na literatura ocidental a famosa lenda de Fausto, que deu origem a algumas histórias literárias sobre pacto com o Diabo (como veremos no capítulo 3 desta tese). A peça de Christopher Marlowe intitulada *Doutor Fausto* foi baseada em um relato alemão publicado em 1587, o Fausto histórico. O *Fausto* de Marlowe trata de como invocar o Diabo, Mefisto. O pacto contém uma negação da crença cristã e ele se entrega de corpo e alma ao seu Senhor, Lúcifer. No entanto, foi Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) quem deu vida ao Diabo mais famoso da literatura. Segundo Salma Ferraz (2012), *Fausto*, de Goethe:

é a versão mais conhecida do mito, o que torna o pacto com o Diabo uma temática universal. Impressiona-nos as semelhanças existentes entre Fausto e o — Livro de Jó: o Senhor dialogando com Mefistófeles, permitindo que ele tente Fausto. Já no famoso Prólogo no Céu, Mefistófeles informa que o que ele pretende é atormentar e seduzir os homens e que tem pena da humanidade que está sempre a sofrer. É irônico e debochado ao afirmar que ver de perto o Eterno é motivo de orgulho para um simples Diabo. O ente incriado se autodefine como: —Eu sou aquele gênio que nega e que destrói! [...] Sou parcela do caos, onde nasceu a luz! (GOETHE, 2002, p. 59). Mefistófeles percorreu toda a alta literatura, do século XVI em diante (FERRAZ, 2012, p. 40).

Assim, o século XVIII, que extinguiu as fogueiras das bruxas, e transformou o Diabo em uma ideia filosófica, coroada após muitos Faustos alemães secundários, uma brilhante síntese em *Fausto* de Goethe⁷³ finalmente humanizou Satanás (sobre Fausto e o pacto discute-se mais especificamente no capítulo III desta tese). Mefistófeles no *Prólogo no Céu* faz uma crítica mordaz à criatura divina e da criação, o homem, que por se encontrar dividido, é um ser semiconsciente, que se debate entre suas duas metades, na procura pela satisfação extrema de seus impulsos antagônicos, sem nunca encontrar a paz. Salienta-se a importância de *Fausto* para o romance *Mestre e Margarida* e para a literatura russa, que veremos por exemplo na ligação entre Woland, o Diabo de Bulgákov e Voland, o Diabo de Goethe, no próximo subcapítulo desta tese. Há várias reminiscências de *Fausto* em *O Mestre e Margarida*, as quais serão apontadas ao longo da tese.

Ao contrário de muitos autores de grandes obras, Nikolai Vasilievich Gógol (1809-1852) na imagem do Diabo reteve todo o sabor de sua essência mitológica. O autor era colaborador regular do periódico *Notas da Pátria*⁷⁴, nele publicou *Noite na véspera de Ivan Kupala*⁷⁵, foi o primeiro trabalho que abriu o ciclo *Noites em uma fazenda perto de Dikanka*⁷⁶, ambos publicados entre 1830 e 1832. No coração do enredo, o eterno tema do acordo com o Diabo. Gógol, ao descrever o destino do personagem Petrus, mostra que o próprio homem deve superar as dificuldades que caíram em sua sorte e não aceitar a ajuda do Diabo. Há misticismo e lendas folclóricas sobre espíritos malignos, com personagem do imaginário popular russo que faz coisas desagradáveis, engana as pessoas, rouba, e flerta com bruxas. Em *O Mestre e*

⁷³ *Fausto*, publicado em fragmento em 1790, depois em primeira parte definitiva em 1808 e, por fim, numa segunda parte, em 1832, por Johann Wolfgang von Goethe (1749 -1832).

⁷⁴ Em russo: Записки Отчества

⁷⁵ Título no original em russo: Ночь в канун Ивана Купалы.

⁷⁶ Título no original em russo: Ночлеги на хуторе возле Диканьки.

Margarida, Bulgákov também usa desse misticismo, lendas, o demoníaco e o bruxólico para compor o seu romance.

Com Mikhail Lermontov (1820-1879) em seu poema *O demônio*, de cuja primeira versão data de 1838, é baseado no mito bíblico sobre o anjo caído que se rebelou contra Deus. No entanto, Lermontov reformulou o conteúdo à sua maneira; foi banido como sacrílego até 1860. Em 1853, o escritor russo Vladimir Soloviov escreveu *Uma Breve História sobre o Anticristo*⁷⁷, foi publicado no jornal *Nedelya* em 27 de fevereiro de 1900. O autor descreve uma personagem inteligente e carismática, que, movivada por sua ambição, torna-se um Anticristo. Conta a história de um anticristo de fala suave, unindo acidentalmente os católicos fiéis, ortodoxos e protestantes durante a perseguição final na Terra.

Ivan Sergeiévitch Turgenev (1818-1883) escreveu seu *Fausto* no verão de 1856. À imagem do personagem Pavel Alexandrovich que é, ao mesmo tempo, a representação de Mefistófeles e Fausto. O espírito de Mefistófeles é de “negação e crítica”. Para o pesquisador Vyachestav Rumyantsev (2012):

Intuitivamente, em Mefistófeles, I.S. Turgenev descobre uma característica comum para a Rússia e o Ocidente da era da decadência. Essa característica é reflexo como “a personificação dessa negação que aparece na alma do [...], que é exclusivamente ocupada com suas próprias dúvidas. Mefistófeles é o demônio de cada pessoa em cuja reflexão da alma nasceu em tal alma ele se torna um governante completo. Sob esta condição, a declaração de I.S. Turgenev de que Mefistófeles é “um demônio de pessoas solitárias”, demônio “abstrato”, “terrível por seu cotidiano, sua influência em muitos jovens”, torna-se verdadeira e profética (RUMYANTSEV, 2012, s/p).

Assim, Mefistófeles de Turgenev é como um demônio de reflexão e de negação, que surpreende pessoas como Fausto (Pavel), egoísta, narcisista, que só pensa em si, um sonhador.

No romance de F.M. Dostoiévski (1821-1881), *Os Irmãos Karamázov* (escrito em 1879), está o famoso capítulo *O Grande Inquisidor*, quando o Diabo aparece para Ivan Karamázov. Os temas do sofrimento, da teodiceia, do bem e do mal, da liberdade ou do livre arbítrio que aparecem na história estão imbricados e relacionados com a cultura e com a mística ortodoxa. O romance *Os Irmãos Karamázov* se relaciona com o romance *O Mestre e Margarida*, por exemplo com a forma como os dois Diabos aparecem nos enredos das histórias.

⁷⁷ No original: *A Story of Anti-Christ*.

Um paralelo também pode ser traçado entre a disputa sobre Deus no preâmbulo de *O Mestre e a Margarida* e o discurso zombador do Koroviev sobre evidências materiais do “outro mundo”, sobre a existência, ou não, de Deus e que não é retrógrado acreditar no Diabo. É bem possível que Dostoiévski tenha servido com uma das fontes de inspiração para Bulgákov.

Outro autor russo muito importante para a literatura russa é Lev Tolstói (1828-1910), pois também trabalha com o personagem bíblico que penetra na alma de suas personagens em *O Diabo* (1889), conto renegado pelo escritor e só publicado após sua morte, não é uma simples história sobre a alma, mas sobre o limite entre a consciência e a loucura. O grande trunfo de *O Diabo* é não se limitar entre os julgamentos divinos, tampouco as decisões psíquicas e conscientes. Nos versos iniciais de *Guerra e Paz* (1869), também de Lev Tolstói, a personagem Ana Pavlovna Scherer é a dama de honra e parente próxima da imperatriz, refere-se a Napoleão Bonaparte como um “Anticristo”, caracterizado por todas as suas infâmias e atrocidades.

Segundo Douglas Smith, em seu livro *Raspútín: Fé, poder e declínio dos Románov* (2018), havia uma certa “obsessão” tanto pelo Diabo quanto pelo diabólico,

Satã parecia estar em toda parte nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, da ópera de Anton Rubinstein *O demônio* (1871-2) às pinturas de Mikhail Vrubel – *Demônio sentado* (1890), e *Demônio prostrado* e *Demônio derrotado* (ambas de 1902). Vladimir Soloviov, atormentado pelo colapso de sua crença na Igreja tradicional, era assediado por visões de demônios e acabou acreditando que tinha tido um encontro com Satã em carne e osso. Sua última obra literária trazia o título de *Breve história sobre o Anticristo* (1899). O conhecido escritor Leonid Andreiev lidou com o Demônio em sua tragédia *Anátoma*, de 1909, e o compositor Aleksander Scriabin passou a temer sua própria *Sonata para piano n.º 6*, convencido de que havia sido corrompida por forças demoníacas, recusando-se a executá-la em público. [...] Depois de tentar exorcisar os demônios por meio de sua *Sonata n.º 7*, compôs um *Sonata n.º 9*, em 1913, conhecida como *A missa negra*, com referências ao culto do demônio (SMITH, 2018, p. 113).

A citação acima é longa, mas é importante para se perceber como a questão do mal, do demoníaco estava pulsante na cultura russa. Este pulsar foi sentido de uma forma ou de outra por Mikhail Bulgákov, e refletidos em sua obra, principalmente no romance *O Mestre e a Margarida*.

No final do século XIX e início do século XX a crescente temática demoníaca no âmbito da criatividade artística tem uma série de fundamentos, gerando interpretações literárias e estéticas na cultura da *Era de Prata* na Rússia. Assim, a justificativa estética é encontrada na visão de mundo simbolista, em que o diabólico é aprovado em caráter criativo, cuja a atenção está associada a premonições apocalípticas, a luta de Deus e a caça de Deus, tem-se “O cheiro

de enxofre” que penetra na obra de artistas da *Era de Prata*⁷⁸ e traz à vida várias personificações do demonismo, como o Anticristo, o Demônio, Satanás, e o folclore de espíritos malignos, símbolos pagãos - os principais personagens das obras literárias une essas várias figuras, sua dualidade, a capacidade de substituir valores, o desejo de autorrealização em detrimento da vida espiritual do homem na política e na vida cotidiana.

É importante retomar a importância de Goethe para a literatura Rússia-soviética, pois seus personagens Fausto e Mefistófeles foram muito explorados. Assim, o fascínio pela temática faustiana ganha muitos adeptos, como a escritora russa soviética Emily Lvovich Mindlin (1900-1981), autora do romance *O Retorno do Doutor Fausto*, que foi publicado em 1923, transferiu seu Fausto para início do século XX e se instalou em uma antiga oficina, em um dos becos do Arbat, cidade de Moscou. Na história existe um “retorno” no sentido ontológico. Fausto é um doutor em química de 60 anos, de Moscou, e Mefistófeles chamado Christopher Konrad é, assim como Woland de Bulgákov, um professor da Universidade em Praga, que se encontram na “pequena e tranquila” cidade tcheca de Schwittau. O autor apresenta um Diabo desapontado e cansado de tentar as pessoas; Fausto e Mefistófeles dialogam sobre felicidade, e o Diabo zomba dele, que é organicamente inerente à expectativa de felicidade, ele garante que é a tentação da felicidade uma tentativa de contornar a verdade com a ficção, para enganar a vida. A condição do tratado entre o Diabo e Fausto é convencer uma pessoa a tirar a própria vida! Herói de *O Retorno do Doutor Fausto* desiludiu-se com as possibilidades do conhecimento. (SOKOLOV, 2006; VASILYEVA, 2015). Em 1932, chegou a ser publicado uma edição especial da *Literary Heritage* (nº 4-6)⁷⁹ sobre as obras de Goethe, entre elas estava *Fausto*.

A Literatura faustiana russa, sofre algumas transformações, o Fausto russo mostra evolução em relação aos eventos históricos e quase sempre assume um significado mais ideológico. Nesse período, vários romances surgem com o tema faustiano na literatura russo-soviética, como a peça *Fausto e a Cidade*, de Anatoli Vasilevitch Lunacharsky (1875-1933),

⁷⁸ Para aprofundar as informações: <https://br.rbth.com/cultura/84195-era-de-prata-russa-o-que-e>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁷⁹ Original em russo: Литературное наследство (ЛН). Patrimônio Literário (LN) é uma publicação científica não periódica, até 1959 - órgão do Departamento de Linguagem e Literatura da Academia de Ciências da URSS, após 1959 - órgão do Instituto Gorky de Literatura Mundial, publicado pela editora “Science”. A ideia da publicação pertence a Илья Самоилович Зилберштейн.

escrita em 1908 e finalmente publicada em 1916, nela há uma espécie de Fausto revolucionário, ele é o líder da cidade, uma monarquia construída por Duque. No entanto, o povo quer tomar o poder, mas ele não aceita a vontade do povo, que está infeliz com a sua governança. O Barão Mephisto, que reflete as principais características dos Mefistófeles de Goethe, estabelece um conflito entre Fausto e sua cidade. Mephisto aqui é um inimigo de classe, ele quer preservar a monarquia, então ele tenta tomar a alma de Fausto; o Barão Mephisto, que é a personificação do mal, e sua comitiva de reacionários e monarquistas, são derrotados por Fausto, quando ele se junta ao povo. Assim, há uma espécie de glorificação ao socialismo, que o Estado soviético deveria ter implementado.

Como já referido por Douglas Smith (2018), nas artes plásticas, o pintor Mikhail Vrubel (1856-1910) produziu uma de suas mais importantes versões do personagem do Demônio, *O Demônio Sentado* (1890)⁸⁰.

Figura 18 *O Demônio Sentado*, 1890, de Mikhail Vrubel



Fonte: Galeria Tretyakov, Moscou (2021)

Demônio de Vrubel representa uma mistura trágica de bem, mal e sofrimento, como uma expressão do estado de sua alma. M. Vrubel expressa a visão apocalíptica da realidade, uma característica da literatura russa; que encontrou um equivalente plástico para a expressão desse tipo de visão do mundo, pois a especificidade das imagens do Demônio de Vrubel é que

⁸⁰ Informações que podem ser aprofundadas em: *A imagem do Demônio no poema "O Demônio" de Lermontov*. Disponível em: <https://por.mainstreetartisans.com/4306823-the-image-of-the-demon-in-the-poem-quotthe-demonquot-by-lermontov>. Acesso em: 10 jun. 21.

seus heróis não recebem iluminação, eles carregam em seu caráter uma dualidade dolorosa, sofrendo do poder não reclamado de sua própria alma. Pela primeira vez na pintura russa a imagem foi criada tão trágica, concentrado estética-mitológico, imagem-símbolo, que se tornou o equivalente plástico da mente apocalíptica do mundo dos artistas russos da época.⁸¹

Na ópera, em 1871-1872, Anton Grigorevich Rubinstein (1829-1894) escreveu a ópera *O Demônio*; Charles Gounod (1818-1893) compôs a ópera *Fausto* (*Faust*, 1859); a *Sinfonia Fausto* (1857), de Franz Lisztobras. Essas obras, assim como *Fausto*, de Goethe, influenciaram a composição dos personagens da obra do escritor russo Mikhail Bulgákov, como indica Boris Sokolov em seu livro *Mikhail Bulgakov: mistérios da criatividade*⁸² “O Diabo de Bulgakov está em grande parte focado no Mefistófeles de Goethe, incluindo em sua encarnação operística, criada por Charles Gounod” (SOKOLOV, 2008, p. 92).

Chegamos ao romance objeto da presente tese, *O Mestre e Margarida* (escrito entre 1928-1940), uma obra em que o autor nos apresenta um Diabo que visita a cidade de Moscou, que chega acompanhado de um séquito diabólico, seus demônios. O Diabo – Woland – apresenta-se como uma testemunha dos eventos do *Evangelho* e coloca sua versão do que aconteceu. A expressão mítica do romance de Bulgákov está construída com base na integração de arquétipos do Diabo e da Bruxa, que estão imbricados já que a bruxaria pode ser colocada dentro de um contexto demoníaco, e assim vão se aproximando do mito, como pela aplicação generalizada do princípio do caos, que se alastra com a loucura do personagem Ivan Nikoláievitch. Woland, o Diabo, é quem vai dar uma nova “vida” ao/ para o Mestre, o “criador do romance sobre Pilatos”, que junto com sua amada Margarita encontra a paz eterna. Portanto, também na literatura russa o ser de papel faz sucesso, pode-se dizer que *O Diabo fala russo*. Tais questões serão debatidas no próximo subcapítulo: *O Diabo Russo – Woland*, de Mikhail Bulgákov.

Antes de seguir para o próximo subcapítulo, é importante dizer que as reminiscências do romance *O Mestre e Margarida* se mantém muito vivas, não só na Rússia, mas mundialmente, servindo como uma arca de informações, personagens, sentimentos que vão

⁸¹ Para aprofundamento indico o Artigo: Luana M. Wedekin, *Gogol e Vrubel: os poderes demoníacos da obra de arte*. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/1_luana%20wedekin.pdf. Acesso em: 05 set. 2021.

⁸² Título no original russo: Михаил Булгаков: загадки творчества. Disponível em: aalib.org. Acesso em: 09 set. 2021.

sendo expressos em músicas, como *Sympathy for the Devil*, do álbum 1968, dos Rolling Stones (1962), que foi influenciada pela obra de Bulgákov, segundo informações no site *Mestre & Margarita*, Mick Jagger teria ganhado um exemplar do livro *O Mestre e Margarida*, em 1967, “de sua então namorada Marianne Faithfull, e que, pela primeira vez na história dos Rolling Stones, escreveria uma canção sozinho, sem a ajuda de seu irmão gêmeo musical Keith Richards.” A canção *Sympathy For The Devil* foi apreendida por muitos pais ofendidos como outra prova de que o rock and roll era música demoníaca” (VANHELLEMONT, 2007-2021 [site])⁸³. No site, é possível encontrar uma variedade de músicas criadas a partir da história do romance.

Nas telas de cinema não seria diferente, o Diabo fez e faz muito sucesso, tanto que desde 1896, apenas um ano após a primeira exibição pública de filmes pelos irmãos Lumière, o Diabo estava presente no curta-metragem *Le Manoir du Diable*. Ao se fazer uma consulta no *Internet Movie Database (IMDb)*⁸⁴, principal banco de dados sobre cinema no mundo, encontramos mais de mil registros entre eles filmes, séries, seriados, documentários que apresentam o Diabo/Lúcifer/Satanás como personagem, até o ano de 2019.⁸⁵ *O Mestre e Margarida* também foi parar nas telas de cinema e TV, primeiro na Rússia, depois em várias partes do mundo. Uma das séries mais assistida na Rússia foi *O Mestre e Margarida*, de 2005, produzida pelo diretor Vladimir Bortko, segundo o já referido site, a série teve audiências históricas quando foi ao ar na TV russa. São 500 minutos que tem a função de contar o romance de Bulgákov, o diretor foi muito fiel ao romance, o aparecimento do Diabo em plena Moscou é de uma riqueza de detalhes, muito próximo do texto. Há várias indicações no site de filmes, pelo menos 15, peças de teatro, musicais adaptações em desenho produzidas desde a publicação do romance.⁸⁶

Com o advento do cinema e o desenvolvimento da comunicação de massa, a evolução da imagem do Diabo sofreu várias modificações. A genealogia do Diabo na literatura se constitui ao longo dos tempos. O Diabo como personagem principal adquiriu muitas faces, a personagem do Diabo foi ganhando espaços no mundo literário universal, por isso, a evolução

⁸³ [O Mestre e Margarita - Rock and Roll \(masterandmargarita.eu\)](http://masterandmargarita.eu), site está disponível em russo, inglês, francês e polonês.

⁸⁴ <https://www.imcdb.org>. Acesso em: 04 fev. 21.

⁸⁵ O artigo *Representações sonoras do Diabo no cinema: vozes múltiplas e músicas mínimas em O Exorcista*, de Rodrigo Carreiro Suzana Reck Miranda apresenta boas informações sobre esse percurso diabólico no cinema. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo/composcomautoria_2862.pdf. Acesso em: 16 jun. 21.

⁸⁶ Aqui encontra-se o site com a lista de filmes, séries que podem ser assistidas. [Resultados de pesquisa \(19\) \(kinopoisk.ru\)](#). 05 nov. 2021

da imagem do demoníaco, Mefistófeles e Fausto não se limitam aos trabalhos dos escritores considerados nesta tese, já que há na literatura e nas artes mundialmente uma imensa quantidade de representação, grandes autores trabalharam com a imagem Diabo, autores como Lord Byron, Thomas Mann, Gil Vicente, Guimarães Rosa, Machado de Assis, e tantos outros, mas por motivos óbvios, de tempo/ espaço, aqui procurou-se apontar autores dentro do contexto russo.

De século em século, a transformação da imagem do Diabo acontece tanto na literatura russa quanto em toda a literatura universal, essa personagem mito-religiosa sempre será relevante, assim como o conflito entre o bem e o mal em muitas criações da literatura e da mitologia, as quais vão enriquecendo os estudos da teopoética.

1.3 O DIABO RUSSO – WOLAND, DE MIKHAIL BULGÁKOV

“O tempo das profecias passou, e as profecias cederam lugar aos acontecimentos. Foi uma visão terrível.”

(Mikhail Bulgákov)

“Apareceu a primeira pessoa na alameda [...]”

Antes de tudo: o descrito não mancava de nenhuma das pernas, e a estatura não era pequena nem imensa, porém simplesmente elevada. No que tange aos dentes, do lado esquerdo as coroas eram de platina e, do direito, de ouro. Trajava um caro terno cinza e sapatos estrangeiros da cor do terno. Trazia uma bonita cinza de lado e, debaixo do braço, **uma bengala comum castão preto na forma de uma cabeça de *poodle***. Aparentava uns quarenta e poucos anos. A boca era meio torta. Bem barbeado. Moreno. **O olho direito era preto, o esquerdo, por algum motivo, verde**. Sobrancelhas pretas, só que uma mais alta do que a outra. Em suma, um estrangeiro (BULGÁKOV, 2017, p. 18, negrito meu).

A descrição acima é justamente do homem que chega a Moscou em plena década de 1930, nela não se encontra uma descrição de um Diabo, com chifres, calda, tridente, de pele vermelha ou negra, no entanto, em sua aparência uma marca tradicional do Diabo é preservada – os olhos de cores diferentes. Mikhail Bulgákov esconde a verdadeira face do Diabo, a qual será encontrada mais à frente no romance; mas quem é esse homem misterioso, que chegou do nada? A princípio retratado como “um estrangeiro”, ele é na verdade o Diabo, Satanás, “o Príncipe das Trevas”, “o Espírito do Mal e o Senhor das Sombras”⁸⁷, que chegou para inspecionar a cidade stalinista acompanhado de um séquito de demônios grotescos; apresenta-se como professor. Woland personificou a relativização da maldade do Diabo no romance *O Mestre e Margarida*, pois ele é diferente da caracterização frequente de um Diabo tradicional, mas tem traços e marcas que remetem ao Diabo da literatura, destoando do aspecto rudimentar descrito pela literatura demonológica. Chamar Woland, o Diabo de Bulgákov, de mito está-se no entendimento de que a história do Diabo ao longo dos séculos sofre modificações históricas e culturais, nesse sentido é possível seguir-se o entendimento de Mircea Eliade, em seu livro *Mito e Realidade* (1972) quando afirma que “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (ELIADE, 1972, p. 11). Assim, o Diabo é criado e alimentado nas culturas humanas, sendo ele, muitas vezes, o fornecedor de modelos para a conduta humana, coexistindo nas dualidades de bem e mal, nas múltiplas interpretações de suas metamorfoses sociais, religiosas e literárias, e com isso ganhando vivacidade. Nesse sentido, aqui nesta tese usa-se também a designação de *mito* para se referir ao Diabo.

A figura do Diabo foi muito marcante na história demonológica, na mentalidade das sociedades, oriental e ocidental, sendo tema em várias épocas distintas; inclusive na *Bíblia* a figura de Satanás é representada de várias formas, de anjo a dragão; ora delegado divino, ora como adversário de Deus, ora como um espírito possuidor. Essas representações serviram de suporte para uma construção mitológica do Diabo, e assim formar a cultura do medo relacionada ao mito, que vai moldar a conduta moral e os conhecimentos de cada sociedade, que será refletida nas artes e na literatura, tornando o Diabo um bode expiatório de todos os tempos. Na Rússia surgiram ensaios científicos com cobertura multifacetada do mito do Diabo, em particular, o livro do pesquisador Mikhail Aleksandrovich Orlov *A história de homem com*

⁸⁷ Todas essas definições encontram-se no romance.

o Diabo (1904), que se tornou, conforme estabelecido por Marietta Chudakova (1988), uma das fontes do romance *O Mestre e Margarita*.

Para Mircea Eliade, o mito transforma-se no significado do homem com a corporificação do mito, por meio do rito, assim dominando o desconhecido e retornando ao tempo sagrado, e contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, já que as personagens do mito não são seres humanos: são deuses, demônios, heróis civilizadores [...]. Diferentemente das antigas tradições que entendiam o mito enquanto uma fábula, algo irreal, entende-se o mito de acordo com as sociedades “arcaicas” e “tradicionais”, que é concebido como uma história verdadeira e “extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 1972, p. 60-61). O pesquisador acrescenta que:

História sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores [...] O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo (ELIADE, 1972, p. 84).

Assim, o mito tornou-se um produto histórico relacionado ao arquivo/imaginário cultural, que retém um valor funcional, é importante ponderar que os mitos formam um universo permeado por símbolos e arquétipos que vão demonstrar as fronteiras, os limiares entre o conhecido e o por conhecer; entre o consciente e o inconsciente; entre o real e ilusão. As narrativas míticas se tornam universais porque estão enraizadas na natureza humana. Para Eliade, “o valor apodítico do mito é periodicamente reconfirmado pelos rituais. A rememoração e a reatualização do evento primordial ajudam o homem ‘primitivo’ a distinguir e reter o real” (ELIADE, 1972, p. 124).

Para Eleazar M. Meletínski, em *Os arquétipos literários* (1987), a mitologia é o ponto de partida para o desenvolvimento da literatura, assim “o mito é específico das culturas arcaicas, mas enquanto certo “nível” ou “fragmento” pode estar presente nas mais diferentes culturas, especialmente na literatura e na arte, que muito devem ao mito geneticamente e que apresentam em parte traços comuns aos dele” (MIELIETINSKI, 1987, p.176)⁸⁸, pode-se perceber que o referido autor tenta traçar uma gênese do mito e sua influência na cultura e na

⁸⁸ Nessa tradução o sobrenome do autor aparece grafado desta forma M[ie]lietinski.

literatura, demonstrando como algumas produções literárias conseguem recuperar imagens e símbolos.

Destarte, a imagem de Satanás como um mito cultural segue possuindo relevância inestimável, e daí o seu surgimento em diferentes culturas e tempos; as figuras literárias que interagem com o Diabo subvertem a ordem cultural, insistindo na negação de significações ou valores absolutos. Satã, enquanto figura inumana, está em diálogo permanente com o humano, escapando a qualquer limitação do discurso.

Na cultura russa dos séculos XVIII - XIX há um processo de adaptação da mitologia antiga e eslava aos objetivos sociais, assim, o mito se entrelaçou aos elementos de religião, filosofia, ciência, arte. A conexão orgânica do mito com o ritual, realizada por meios musicais, coreográficos, teatrais e verbais, literários, tinha sua própria estética oculta e inconsciente. Na literatura russa, o interesse mais vividamente reacendido pelo mito se manifestou na virada dos séculos XIX para o XX; representantes da poesia russa no início do século também utilizaram modelos e imagens mitológicas, tornando-se uma forma peculiar do pensamento poético, e como uma forma mais reflexiva em relação ao mito, autores como B. Pasternak, A. Platonov, e M. Bulgákov utilizaram em seus textos.

Aqui o interesse está no romance de Mikhail Bulgákov, *O Mestre e Margarida*, pois o mito está inserido no cerne de um romance que envolve o mito polissêmico, com um entrelaçamento infinito de motivos e imagens, que jogam com planos de tempo diferentes. O mito cristão, que está na base da civilização europeia moderna, inclui dois mitos inextricavelmente ligados, tanto do ponto de vista teológico quanto histórico-cultural. Não existe Diabo sem Deus, assim como não existe Deus sem Diabo, o que se expressa filosoficamente nos problemas de coexistência e na modulação de conceitos como bem e mal. Portanto, fora da doutrina do Diabo, não há teodiceia – justificação de Deus. Bulgákov traz em seu romance justamente essas duas figuras mitológicas, sacralizadas, que é o Diabo = Woland e Jesus Cristo = Yeshua (Ieshua).

Em *O Mestre e Margarida*, o mito foi organicamente costurado no tecido da narrativa do romance sobre a visita do Diabo a Moscou na década 1920 e 1930. Woland está presente desde a primeira página até o Epílogo. É importante ressaltar que o mito sobre o Diabo – e sobre Cristo – está refletido no romance em sua totalidade, a parte “sobrenatural” também foi retirada dos parênteses, ou seja, não há uma descrição da Jerusalém bíblica, nem há uma descrição do Inferno propriamente, eles são apenas delineados. Também é essencial dizer que, embora mantendo as características estruturais do mito do Diabo, Bulgákov deu sua própria leitura

original, mudando radicalmente a ideologia do mito, eliminou a blasfêmia beligerante inerente de Cristo, e por assim dizer, Bulgákov desdemonizou o mito, removendo as características basicamente sombrias-místicas.

No romance existem muitos tipos diferentes de chamadas com ensinamentos religiosos, filosóficos e místicos, ideias folclóricas sobre a menor força demoníaca, bem como tradições da literatura ocidental europeia e russa na representação do sobrenatural e mágico. Assim, em *O Mestre e Margarida*, Woland, a representação do mito de Satanás e Mefistófeles, aparece como uma inversão da estrutura fantástica, confundindo o real com o sobrenatural e a realidade da vida na União Soviética. Salienta-se que aqui nesta tese trata-se Woland como a personificação do mito do Diabo canônico, que transita na literatura e na cultura dos povos.

Feitas as devidas colocações sobre o motivo de se chamar o Diabo de mito, retoma-se a citação inicial deste subcapítulo, quando os escritores Berlioz e Ivan Bezdômny estão discutindo o problema de como se escreveria um poema antirreligioso e o problema da própria realidade histórica de Jesus, com Berlioz defendendo a tese de que Jesus Cristo não existiu,

Não há uma única religião oriental – dizia Berlioz – na qual, como regra, uma virgem imaculada não dê à luz um deus. E os cristãos, sem inventar nada de novo, criaram exatamente dessa forma o seu Jesus, o qual, na verdade, jamais esteve entre os vivos. E a ênfase principal deve estar exatamente aí [...] (BULGÁKOV, 2017, p. 16).

De repente, o “estrangeiro” que havia chegado ao Lago do Patriarca estava à espreita da conversa dos escritores e quando ele resolve interromper o diálogo, entrando na conversa para defender e argumentar sobre a existência de Deus! Oras, se Deus não existe, então o Diabo também não existiria, assim, para provar a sua existência, Woland, o Diabo, precisa provar que Deus existe.

O que se percebe é que Bulgákov tem a intenção em fazer com que o leitor consiga decifrar quem é Woland, pois sua identidade ainda não estava revelada. Então, o escritor busca instigar a intuição do leitor, incitando-o, insinuando-se, e ao mesmo tempo fazendo-o ri. No próprio romance, nem todos os personagens conseguem reconhecer prontamente Woland; apenas dois personagens o reconhecem, são eles: o mestre e a Margarida. Antes mesmo de conhecer o estrangeiro, eles o reconhecem, como pode-se conferir no diálogo entre o mestre (visitante do sanatório) e o Ivan (poeta), e no diálogo de Margarida e Korôviev:

Mestre e Ivan:

– Infeliz poeta! Porém, o senhor mesmo, meu caro, é o culpado de tudo. Não podia ter se portado com ele de modo tão desenvolto, e mesmo insolente. [...] Mas quem é ele, afinal? – perguntou Ivan [...] **Diga, quem ele é?**
 – Certo, muito bem – respondeu o visitante, dizendo, com seriedade e nitidez:
 – Ontem, no Lago do Patriarca, **o senhor se encontrou com Satã.** [...] –
 Bastou o senhor começar a descrevê-lo – prosseguiu o visitante –, e eu já comecei a desconfiar de com quem o senhor teve a satisfação de conversar ontem. [...] **Não dá para não reconhecê-lo, meu amigo!** [...] pois até mesmo o rosto que o senhor descreveu ... os olhos diferentes, as sobrancelhas! **Desculpe, mas pode ser, aliás, que o senhor nem tenha ouvido a ópera Fausto?** (BULGÁKOV, 2017, p. 141, grifos meus).

Korôviev e Margarida:

Korôviev então prosseguiu:
 [...] A senhora é uma mulher absolutamente inteligente, **é claro que já adivinhou quem é o anfitrião.**
 [...] **ela assentiu** com a cabeça (BULGÁKOV, 2017, p. 255, grifos meus).

Como é possível observar nas citações acima, o Mestre e a Margarida já tinham a certeza com quem estavam lidando. No diálogo entre o Mestre e o Ivan, quando o Mestre pergunta se ele já teria ouvido a ópera *Fausto*, que o primeiro impulso para esta ideia extraordinária ainda não era Goethe. No início havia a música, a fonte do simples e poético - a ópera *Fausto*, de Charles Gounod, escrita para a trama de *Fausto*, de Goethe. Com isso o autor nos dá indícios de quem seria Woland, pois havia na referida ópera um Diabo. No entanto, o personagem Ivan (o poeta) vai confirmando o que já imaginava, mas é preciso lembrar ainda que antes mesmo de adentrar na narrativa, o leitor se depara com uma epígrafe do *Fausto*, de Goethe, na abertura do romance, ali ele dá o primeiro indício de que Mefistófeles estaria vagando por Moscou, mas não o de Goethe, e sim o Diabo de Bulgákov. São várias as referências à obra de Goethe no romance russo. O próprio nome do professor, Woland, faz referência ao personagem Voland, de *Fausto*. Além disso, tem a bengala de cabeça de poodle que também é uma referência à obra, já que em Goethe o Diabo aparece na forma de um poodle.

Sobre a epígrafe do romance *O Mestre e Margarida*:

– Pois bem, quem és então?
 – Sou parte da Energia
 Que sempre o Mal pretende e o Bem sempre cria” (GOETHE, *apud* BULGÁKOV, 2017).

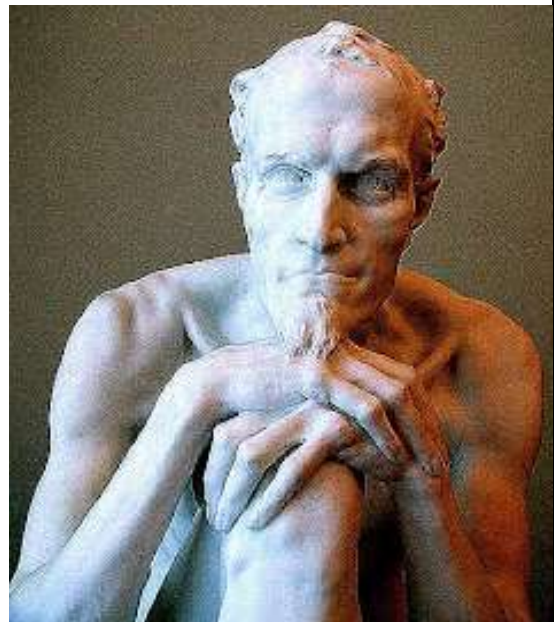
A mensagem que a epígrafe passa é que o Diabo não tem a função de colocar o mal dentro das pessoas, ele apenas expõe o mal já existente dentro delas. Mefistófeles, em *Fausto*, é um Satanás que pune pecadores. Não, Woland não é o Mefistófeles de Goethe, há apenas semelhanças, as quais são mais limitadas aos sinais externos: além dos olhos de cores diferentes, “O rosto de Woland era torto para o lado, o canto direito da boca, puxado para baixo, a testa alta e calva, cortada por rugas profundas, paralelas as sobrancelhas pontiagudas [...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 257), como é possível observar nas figuras 19 e 20, a primeira representa o personagem Woland em primeiro plano, tal qual descrito no romance de Bulgákov, a segunda é uma foto da escultura produzida como representação de Mefistófeles na obra de Goethe.

Figura 19 Woland em primeiro plano, com Berlioz e Ivan ao fundo no Patriarca (desenho).



Fonte: Pinterest (2021).

Figura 20 Escultura *Mefistófeles*, de Antokolsky M., 1883.



Fonte: Russian Museum virtual (2021).

Ainda no início do romance, quando Berlioz tenta compreender a verdade, dizendo a si mesmo: “Ele não é estrangeiro! Não é estrangeiro! [...] Trata-se de um sujeito esquisitíssimo...” (BULGÁKOV, 2017, p. 22), em seguida há mais uma cena que se pode fazer

uma correlação com a cena da Adega de Auerbachs ⁸⁹ do *Fausto*, de Goethe, quando Mefistófeles oferece aos visitantes o tipo de vinho que desejam. Essa relação se dá com a cena da oferta do cigarro de Woland para Berlioz, veja:

Em *Fausto*:

MEFISTÓFELES (pega o furador; dirige-se a Frosch)

Dizei. **Que desejas beber** até fartar?

[...]

FROSCH

Bem! **Se é para escolher**, quero vinho do Reno.

A pátria nos oferta o melhor, mais ameno (GOETHE, 2002, p. 96, grifos meus).

Em *O Mestre e Margarida*:

Woland: “Pelo que vejo, o senhor deseja fumar – o desconhecido inesperadamente se dirigiu a Bezdômny – **Qual o senhor prefere?**

– Como assim, por acaso o senhor tem vários? – Perguntou, sombrio, o poeta, cujas *papirossas*⁹⁰ tinha acabado.”

– Qual prefere? – repetiu o desconhecido.

– Bem, **Nossa Marca** – respondeu Bezdômny, com raiva.

O desconhecido retirou sem demora uma cigarreira do bolso, oferecendo-a a Bezdômny. – Nossa Marca (BULGÁKOV, 2017, p. 22, grifos meus).

Essas correlações aparecem em vários outros momentos, mas isso não significa que Bulgákov tenha criado um Diabo à semelhança de Mefistófeles, as alusões de Bulgákov são quase, mas não exatamente, citações: há sempre uma margem de ironia entre o texto e o subtexto. Assim, ao contrário de Goethe, Bulgákov não buscava uma linha de distinção entre o bem e o mal; na representação de Woland, ele afirmou que o bem e o mal na vida são inseparáveis e são eternos. Em Woland não há tal força de ceticismo destrutivo como em Mefistófeles. É preciso esclarecer que, aqui, considera-se importante fazer esses apontamentos entre Bulgákov e Goethe, já que *Fausto* de Goethe e seu Mefistófeles foram fundamentais para o desenvolvimento da literatura mundial, que giram entorno da temática do mito Diabo.

Na sequência do diálogo, citado acima, Woland a Bezdômny abrindo uma cigarreira:

⁸⁹ **Auerbachs Keller (Adega do Auerbach)** é o mais conhecido e o segundo mais antigo restaurante em Leipzig, cuja menção mais antiga em registo histórico remonta à primeira metade do século quinze (1438). O restaurante Auerbachs Keller deve a sua notoriedade em todo o mundo ao fato que já no Século XVI havia pertencido às adegas de vinho mais frequentadas da cidade de Leipzig, e principalmente a Johann Wolfgang von Goethe que o descreve na sua peça *Fausto I*, como o primeiro lugar onde Mefistófeles leva Fausto nas suas andanças. Informações disponíveis em: https://revistaadega.uol.com.br/artigo/historia-do-auerbachs-keller-o-bar-de-vinho-inspirou-o-escritor-goethe_12049.html. Acesso em: 21 jun. 2021.

⁹⁰ Cigarro com boquinha de cartão (N.do. T.) (BULGÁKOV, 2017, p. 22).

– Nossa Marca.

Editor e poeta não ficaram tão espantados com a cigareira conter exatamente Nossa Marca quanto com a própria cigareira. Era de porte gigantesco, de ouro de lei e, ao abrir-se, **reluziu em sua tampa a chama azul e branca de um triângulo de diamantes** (BULGÁKOV, 2017, p. 23, grifos meus).

A caixa de cigarro do Woland contém precisamente cigarros Nossa Marca, mas isso não seria de um todo muito estranho, já que o Diabo é tradicionalmente dotado com o poder de fazer qualquer objeto desejado aparecer. No entanto, o que mais surpreende Berlioz e Ivan é a cigarete com o triângulo em diamantes que a ornamenta, pois seria um dos emblemas que representa o Diabo, podendo ser encontrado no *esoterismo* (místico judeu, místico de números, Maçonaria). É um símbolo de duas faces, refletindo dois fenômenos opostos, como na *Estrela de Davi* e no *Selo de Salomão*. Formada por dois triângulos, sendo um direcionado para cima, representando a força negativa ou o Diabo, o outro é virado para baixo, representando a força positiva ou Deus. O equilíbrio de ambos os triângulos é a “chave da sabedoria”.

Para Sokolov, o fato da existência de um triângulo de diamantes que reluz a cor azul e branca seria um indicativo da representação da Maçonaria no romance de Bulgákov, pois o azul é uma cor de maior significância aos maçons (2006, p. 169). Essa cor simboliza perfeição, verdade e imortalidade. Um triângulo com o chamado *Olho da Providência* está presente em todos os templos da Maçonaria na parede em frente à entrada. No *Dicionário de Símbolos*, de Udo Becker (1999) encontramos as seguintes informações:

O Olho da Providência, Olho de Deus, Olho Onividente ou Olho que tudo vê, dele emana raios, que são os símbolos ou a expressão do poder divino, manifestado, o triângulo está relacionado ao número três, a trindade, símbolo de harmonia, já o olho simboliza a onipresença e onisciência de Deus, que cuida de todas as coisas, representação do início da cultura pré-cristã (BECKER, 1999, p. 202).

A representação do “olho”⁹¹, posteriormente da arte cristã, foi retratando em um triângulo com raios de luz, representando a santidade infinita da Trindade. Assim, também é possível fazer uma relação com a *Bíblia* como nos Salmos “Eis que o olho de Iahweh está sobre os que o temem, sobre aqueles que espera seu amor” (Salm. 33,18); “Iahweh tem os olhos sobre

⁹¹ A primeira referência Maçônica oficial ao Olho está em *O Monitoramento Maçônico*, escrito por Thomas Smith Webb, em 1797. (WEBER, 1865).

os justos” (Salm. 34,16); e Provérbios “Em todo lugar os olhos de Iahweh estão vigiando os maus e os bons” (Prov.15,03). Nesse sentido, Bulgákov ao apresentar o seu personagem do Diabo usando símbolos que podem indicar ao leitor a verdadeira face do personagem, cria uma atmosfera de suspense. Desde o início do romance, Woland é cercado por uma aura de mistério.

Sokolov aponta que o tema maçônico apareceu inesperadamente na realidade soviética pouco antes de Bulgákov iniciar a escrita de seu romance. Já no final de 1927, uma grande organização maçônica foi descoberta em Leningrado. Para o autor, Bulgákov teria se interessado profundamente no misticismo da vida cotidiana, não teria ignorado essa situação. Ainda segundo Sokolov, o interesse de Bulgákov pela maçonaria também poderia ser explicado pelo fato de que, em 1903, seu pai, o teólogo Afanasy Ivanovich Bulgákov, havia escrito um artigo sobre *a Maçonaria Moderna em sua Relação com a Igreja e o Estado*, que foi publicado nos *Atos* da Academia Teológica de Kiev. Segundo o pesquisador, Bulgákov refere-se algumas vezes à Maçonaria no romance (SOKOLOV, 2006).⁹²

Nesse sentido, é preciso fazer algumas ponderações acerca da possibilidade da existência física do Diabo, já que ele é alvo das representações religiosas, místicas e literárias, carregado de um caráter numinoso.⁹³ Nesse aspecto, para Roberto Schwarz (1981), o estatuto ontológico do Diabo “tem mudado muito através dos tempos, variou da realidade material, em carne e osso, à existência puramente psicológica, quando então é desmascarado como simples travesti de processos individuais que têm nome científico” (SCHWARZ, 1981, p. 43) Bulgákov utiliza um mito de origem medieval em seu romance, e “a incorporação da lenda ao século XX tem exigências” (SCHWARZ, 1981, p. 44), que Bulgákov não se limitou a uma reprodução simplória.

Humanamente, a concretude de Woland se manifesta na super-humanidade, já que possuía uma erudição ilimitada, com formação teológica impecável. Ele lê os pensamentos das outras pessoas imediatamente, obtendo informações abrangentes sobre o passado e viaja livremente pelos labirintos do futuro. Woland vive por sua própria lógica diabólica, e uma das tarefas artísticas do escritor é justamente construir essa lógica. Simbolicamente, Woland se materializa como uma luz intensa; o bem e o mal, a luz e as trevas estão novamente ligadas na

⁹² Sobre a temática da maçonaria estar presente no romance *O Mestre e Margarida* é possível explorar as informações no livro *Расшифрованный Булгаков. Тайны «Мастера и Маргариты» Бориса Вадимовича Соколова (Bulgakov descriptografado. Segredos do "Mestre e Margarita")*, de Vadimovich. Sokolov, publicado em 2006, que está nas referências desta tese (SOKOLOV, 2006, p. 153).

⁹³ Rudolf Otto (1917) usou o termo como referência a uma característica da experiência religiosa que influenciou alguns intelectuais da geração subsequente, por exemplo, "numinoso", como entendido por Otto, era um conceito frequentemente citado nos escritos de Carl Jung; C. S. Lewis, e Mircea Eliade.

descrição dos olhos de Satanás. Bulgákov reforça a imagem do Diabo/Woland, além da descrição inicial constante na página 18 do romance (citação da abertura deste subcapítulo), mais adiante ele reforça com mais detalhes:

Dois olhos se cravaram no rosto de Margarita. O direito, com **uma faísca dourada** no fundo, capaz de penetrar no fundo da alma de qualquer um, e o esquerdo, vazio e negro, semelhante a um estreito buraco de agulha, como a boca de um poço sem fundo que é todo trevas e sombras (BULGÁKOV, 2017, p. 271, grifos meus).

Assim, o autor de *O Mestre e Margarida* apresenta o seu Diabo ainda com um traço da tradição em relação à aparência, mas não traz um Diabo com o seu disfarce usual, porque ele não comete nenhum mal deliberado. Em vez disso, fornece à pessoa uma escolha consciente, pela qual ela pode mais tarde ser punida. Com isso, ele demonstra que o Diabo nem sempre tem a aparência que esperamos e pode aparecer de várias maneiras. Nas ações de Woland também não há um desejo de punir todos os moscovitas, pois ele veio a Moscou com um propósito – descobrir se a natureza humana realmente teria mudado sob a influência dos ideais soviéticos. Afinal, Moscou reivindicou o título de Terceira Roma.⁹⁴ Ela proclamou novos princípios de reconstrução, novos valores, nova vida. Assim, o Diabo de *O Mestre e Margarida* tem mais probabilidade de aplicar a justiça do que trazer o mal. No entanto, Bulgákov retrata Satanás envolvido direta ou indiretamente, como por meio dos seus demônios, em uma série de passagens risíveis, indicando que não houve mudanças e que os seres humanos são, como sempre têm sido, criaturas fundamentalmente gananciosas e superficiais.

No romance de Bulgákov, a complexidade da interação dos subtextos mostra que, paradoxalmente, o escritor remete ao leitor uma visão da imagem do Diabo da *Bíblia* pré-cristã. Com isso, a polifonia existente no romance se faz entre a diferença e a semelhança do personagem do Diabo/Woland no entrelaçar das tradições literárias e culturais, estas que giram

⁹⁴ “Após a tomada de Constantinopla em 1453, a ideia de Moscou como sucessora de Bizâncio foi ajudada por um casamento. Em 1472, Ivan III, o “Grande” (reinou 1462 — 1505) casou-se com a sobrinha do último Imperador de Bizâncio. O casamento serviu para estabelecer uma ligação dinástica com Bizâncio. O Grão Duque de Moscou começou a assumir os títulos bizantinos de “autocrata” e “Tsar” (uma adaptação do romano “César”) e a usar a águia de duas cabeças de Bizâncio como seu emblema de estado. Começou-se a pensar em Moscou como a Terceira Roma. Mais informações podem ser lidas em: http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/igreja_ortodoxa/a_igreja_ortodoxa_historia15.html. Acesso em: 24 jun. 2021.

em torno do pacto demoníaco como um subtexto. Assim, a melhor imagem de Woland é a de um caleidoscópio, mas a tarefa é de separar a mistura caleidoscópica para assim compreender a face desse Diabo bulgakoviano.

Quando observa-se que no romance a personagem de Woland não tem uma nacionalidade definida, como nas passagens seguintes:

Em suma um estrangeiro [...]

“**Alemão**”, pensou Berlioz.

“**Inglês**,” pensou Bezdômny.

“Não, deve ser **francês**...”, pensou Berlioz.

“**Polaco?**” pensou Bezdômny.

“Não, **não é inglês**...”, pensou Berlioz [...]

“**Não é estrangeiro!** Não é estrangeiro!”

Berlioz: “**Sim, é estrangeiro!**” (BULGÁKOV, 2017, p. 18, 19, 20, 22, 23, grifos meus)

Percebe-se que os personagens (escritores) não conseguem ter a certeza da nacionalidade daquele homem, já que todos os homens compartilham desse ímpeto maléfico que pode aflorar em dado momento. Como se sabe, dentro da tradição mitológica, e demonológica o Diabo não tem nacionalidade, mas ele tem a capacidade de ser e estar onde quiser, e por isso o Diabo bulgakoviano deixa os personagens Ivan e Berlioz confusos, eles ainda não o identificam como o Diabo.

A natureza de Woland está também relacionada com os traços e marcas de Satanás conforme a tradição judaico-cristã, como no *Antigo Testamento*, na literatura rabínica, apócrifa e apocalíptica e no *Novo Testamento*. O Satã do *Antigo Testamento* aparece como personalidade em Zacarias 3, 1-2, quando Satanás é uma espécie de advogado de acusação, na passagem em que Satanás é o anjo que acusa Josué diante de Deus; na perícopes bíblica mais conhecida, no *Livro de Jó*, que além de acusar Jó, Satanás pede a Deus que o teste e o atormenta com infortúnios com a permissão de Deus; e em I Crônicas 21, 1, quando Satanás provoca Davi a numerar Israel. De maneira simplificada, o pesquisador Edward Langton, em seu livro *Essentials of Demonology: A Study of Jewish and Christian Doctrine* (1949) traz uma síntese dessa concepção no *Antigo Testamento*, que se considera bastante pertinente:

[...] em cada uma dessas passagens Satanás permanece um dos ministros-anjos de Yahweh. Ele aparece entre os “filhos de Deus” no céu e está diretamente

sob o controle de Deus. Ele não empreende nada sem primeiro receber Sua permissão. Ele não é, portanto, de forma alguma um demônio ou anjo caído. Apesar da visão um tanto cínica da natureza humana que é exibida no relato dado a ele no Livro de Jó, não há nenhum indício da hostilidade maligna a Deus e ao homem que caracteriza Satanás nas páginas iniciais do *Novo Testamento* e em todas as páginas subsequentes Literatura cristã (LANGTON, 1949, p. 164).⁹⁵

Em *Satan in Moscow: An Approach to Bulgakov's The Master and Margarita*, artigo de A. C. Wright (1973), na literatura rabínica encontra-se Satanás sendo identificado com *Samael*, este seria o chefe dos anjos caídos que, teria ciúmes da criação de Adão. Samael, tomando posse da serpente, provoca a queda do homem e é ele mesmo expulso do céu. No *Antigo Testamento*, ele aparece como acusador e tentador, e lhe foi adicionada a função de destruidor, tornando-se o anjo da morte. Ainda segundo o autor, no Talmud, Satanás é descrito como sendo ou fazendo uso do ímpeto maléfico da natureza humana, que é considerado essencial para a existência do mundo. A noção de Satanás como espírito maligno, com uma infinidade de nomenclaturas, e relatos da queda do céu são desenvolvidos nos *Apócrifos* e nos escritos apocalípticos, é este último conceito que continua no *Novo Testamento*, que traz a representação de Satanás ora como delegado divino, ora como adversário de Deus e tentador do homem, ora como espírito possuidor⁹⁶. É no livro do *Apocalipse de João*, que Satanás vai tomar as formas monstruosas de dragão⁹⁷, de serpente, de besta e, a partir daí, é que todos os males da humanidade lhe foram atribuídos (WRIGHT, 1973).

Assim, para Langton, Cristo, ao que parece, “acreditava em Satanás como o cabeça pessoal do reino do mal, que se opõe ao reino de Deus na vida dos homens” (LANGTON, 1949, p. 173)⁹⁸. Visto estas representações de Satanás, ainda que de forma sucinta, pode-se perceber que Woland traz como representação um Diabo que se aproxima mais daquele encontrado no

⁹⁵ No original: “It is generally agreed that in each of these passages Satan remains one of the angel-ministers of Yahweh. He appears among the “sons of God” in heaven and is directly under God's control. He undertakes nothing without first receiving His permission. He is therefore in no sense a demon or fallen angel. Despite the rather cynical view of human nature which is exhibited in the account given to him in the Book of Job, there is no hint of the malignant hostility to God and man which characterizes Satan in the opening pages of the New Testament, and throughout subsequent Christian literature” (LANGTON, 1949, p. 164).

⁹⁶ Observa-se que, em grego, δαιμόν (daimon) era nune ou gênio, do árabe | جنّ” jinn”.

⁹⁷ O significado do dragão (drákon), além de significar animal monstruoso, também significava serpente em grego. É a tradução vulgata de São Jerônimo da *Bíblia* que vai apontar que Satã era a serpente no Éden. A serpente foi cultuada em vários povos, principalmente entre os babilônicos.

⁹⁸ No original: “did believe in Satan as the personal head of the kingdom of evil which is opposed to the reign of God in the lives of men” (LANGTON, 1949, p. 173).

Antigo Testamento e em parte da literatura rabínica, mas não há uma fuga do Satanás dos *Apócrifos*.

A própria ideia de colocar na Moscou stalinista um Diabo com sua comitiva, personificando as forças que desafiam qualquer lei da lógica, foi profundamente inovadora. Woland apareceu para “testar” os personagens do romance, e para dar aos personagens do Mestre e da Margarita o que eles mereciam, já que permaneceram fiéis um ao outro e ao amor. Woland não julga de acordo com as leis do bem, eles são levados à justiça no submundo, no Baile de Satanás, como quando Berlioz, Varenuška-informante, e o bêbado Stepa Likhodeev recebem o que merecem no julgamento final.

Não se pode deixar de fazer um paralelo com *O Idiota* (1867-1869), de Dostoiévski, que cria um protagonista, o Príncipe Liév Nikoláievitch Míchkin, no exato avesso do Woland, à “imagem e semelhança” de Jesus, com traços de Dom Quixote e que também “contamina” os demais personagens, tal qual Woland, deixando a mesma mensagem sobre não sermos nós, humanos, de todo bem nem de todo mal. É possível pensar também na questão da arte, e da literatura na sociedade moscovita, já que o mestre é um artista, um escritor, mas que o Diabo também é, pois ao vir para Moscou ele se apresenta como sendo um professor de magia, que ele teria vindo a convite do Teatro de Variedades.

Assim, pensando no objetivo desta tese, pode-se dizer que o Diabo de Bulgákov, Woland, contém ao menos duas assinaturas, a literária goetheniana, pois o personagem de Woland “não expressa simplesmente uma relação semiótica entre um significado e um significante, mas a desloca em outro campo, em uma nova rede de relações pragmáticas e hermenêuticas (AGAMBEN, 2019, p. 54). A segunda assinatura estaria no campo mito-religioso, em que Bulgákov usa de seu conhecimento mitológico e teológico para fazer emergir uma assinatura teológica secularizada, por meio da personagem central do romance, Woland/Diabo. A assinatura estabelece no romance a contemporaneidade do Diabo bulgakoviano, já que se pode aqui aludir ao entendimento de assinatura desenvolvido por Agamben:

Enquanto estabelecem relação entre tempos e âmbitos diversos, as assinaturas agem, por assim dizer, como elementos históricos em estado puro. A arqueologia de Foucault e a genealogia de Nietzsche (e, em sentido diverso, a desconstrução de Derrida e a teoria das imagens dialéticas em Benjamin) são ciências das assinaturas que caminham paralelamente à história das ideias e dos conceitos e com estas não devem ser confundidas. Caso não se tenha a capacidade de perceber as assinaturas e de seguir as mudanças e os deslocamentos que elas efetuam na tradição das ideias, a simples história dos

conceitos pode, às vezes, resultar totalmente insuficiente. É decisivo, a cada vez, o modo como é entendido o remeter efetuado pela assinatura teológica. Assim, a secularização também pode ser entendida (como acontece em Gogarten) como uma contribuição específica da fé cristã, que abre pela primeira vez ao homem o mundo em sua mundanidade e historicidade. A assinatura teológica age aqui como uma espécie de *trompe l'oeil*⁹⁹, em que justamente a secularização do mundo se torna a contrassenha de seu pertencimento a uma *oikonomia*¹⁰⁰ divina (AGAMBEN, 2019, p. 16).

Bulgákov atua como um arqueólogo, que primeiro reúne todo um trabalho de estudos, para depois o trabalho da criação, tornando-se o próprio paradigma da ação humana. Para Agamben, as assinaturas movem e deslocam conceitos e sinais de um campo para outro sem redefini-los semanticamente (AGAMBEN, 2019). Bulgákov joga luz na *arché* do mito, conseguindo iluminar os resquícios, as marcas desse passado, em Woland, o Diabo, não é grego, mas é um estrangeiro professor de magia negra, não tem chifres, nem pés chatos, mas tem olhos de duas cores, não é um ser horrendo, mas é um homem astuto. O mito do demônio e de Mefistófeles interessa ao escritor como fonte de recursos para a forma de narração escolhida, e sua possível transformação, que desempenha um papel estruturante no romance, movimentando toda a trama.

Sendo assim, Bulgákov faz um entrelaçar de informações, marcas, mitos e ritos que perpassam o tempo histórico e o mundo real, fazendo de seu Diabo/Woland uma reencarnação contemporânea de um Mefistófeles; um Satanás que às vezes é seu *eu* literal; em outras ocasiões, por meio da paródia, ele representa Deus. Como a existência da sombra prova a existência daquilo que projeta a sombra e como a existência do luar pressupõe a existência da luz do sol, no romance *O Mestre e Margarida* a existência do mito de Satanás dá testemunho da existência do mito de Cristo. Não há uma regressão ao passado, é uma volta ao passado para buscar marcas ainda não exploradas, não vistas, para falar do presente da sociedade soviética

⁹⁹ É uma expressão francesa: *tromper*, “enganar”, *l'oeil*, “o olho”, que designa uma ilusão ótica provocada pela técnica artística utilizada em pintura e arquitetura a qual cria a perspectiva de uma terceira dimensão onde, na verdade, há apenas duas. Informações disponíveis em: <https://www.asarquitetasonline.com.br/trompe-loeil/>. Acesso em: 22 jun. 2021.

¹⁰⁰ Entende-se aqui *oikonomia* como: o paradigma de governo de inspiração teológica cristã, o qual diz respeito a uma práxis gerencial que governa o curso das coisas; se trata de um vocábulo que designa, desde o século II da nossa era, a atividade salvífica do governo do mundo. AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo: 2007.

de seu tempo, e esse fato é para Agamben o que provoca a temporalidade que vai ser sempre singular, essa singularidade é que traz uma possibilidade para o presente, a contemporaneidade.

Na esteira do entendimento de mito, aqui neste subcapítulo buscou-se demonstrar o motivo de entender-se o Diabo bulgakoviano como mito, e a forma como essa figuração do mito do Diabo dentro da demonologia, da religião e da literatura fazem com que o Diabo no romance esteja inserido no entendimento de contemporaneidade desenvolvido por Agamben.

1.4 O SÉQUITO DIABÓLICO

“Nunca fale com desconhecidos.”

(Mikhail Bulgákov)

Neste subcapítulo, tem-se a intenção de demonstrar que a presença do fantástico no romance é marcada pela a presença dos personagens que compõe o séquito diabólico. Mikhail Bulgákov traz o fantástico em sua obra, mas vai adicionando e ou retirando características aos personagens usando as concepções do fantástico entrelaçando com o demoníaco, bruxólico e que, por vezes, encontra-se com o risível. O próprio título do primeiro capítulo do livro, *Nunca fale com desconhecidos*, já nos dá a impressão de mistério, deixando o leitor intrigado, aguardando o “estranho” surgir, e ele será ninguém menos que o Diabo, que veio à terra acompanhado! O professor de magia “Dr. Theodor Woland”, como está em seu cartão de visita. Seguido por um séquito fantástico, eles chegam para promover uma balbúrdia diabólica na sociedade moscovita.

Na arte e na literatura, a imagem do Diabo aparece enquanto transformações originais ligadas aos arquétipos literários demoníacos. A mitologia faz parte da cultura das sociedades, criada em todas as épocas históricas. Contos folclóricos, parábolas e contos de fadas diferem das obras dos cronistas, dos romances, nos quais as personagens são, além de pessoas, seres mitológicos. De certa forma, a obra *O Mestre e Margarida* traz uma inversão da estrutura fantástica tradicional: enquanto o sobrenatural e o real são confundidos, o ameaçador vem não do sobrenatural — o lado desconhecido da dicotomia, — mas da própria realidade inexpressável da vida na União Soviética da década de 1930. Assim, vê-se que a assinatura do fantástico está presente quando se olha para o romance com o olhar agambiano do contemporâneo, já que para

Agamben uma assinatura seria algo que, um signo ou conceito, “marca-os e excede-os para remetê-los a determinada interpretação ou determinado âmbito, sem sair, porém, do semiótico, para constituir um novo significado ou um novo conceito” como o filósofo afirma em seu livro *O Reino e a Glória: uma genealogia teológica da economia e do governo* (2011, p. 16).

Bulgákov faz do Diabo, e seu séquito, heróis fantásticos, uma espécie de juízes sobre a sociedade moscovita, temos aqui demônios que não são de um todo maus, como a literatura demonológica e a teológica-bíblica pregavam. A realidade no romance é testada por verdades eternas, e Woland e sua comitiva tornam-se os condutores desse teste. Em *O Mestre e Margarida* encontramos uma série de criaturas fantásticas: Diabos, demônios, bruxas, vampiros, fadas e personagens semelhantes. Quase todas essas criaturas fantásticas foram retiradas da tradição demonológica ou mito-folclórica, no entanto, o autor cria uma espécie de ambiente original, dando a eles características próprias. Assim, há uma eliminação da fronteira entre matéria e espírito, deixando o sobrenatural sempre por ocasião das experiências de fronteira (TODOROV, 2010).

O termo “fantástico” é determinado pela relação com as noções de real e imaginário, assim, a indecisão entre o natural e o sobrenatural cria o efeito do fantástico, pois implica em uma forma diferente de ler a obra (TODOROV, 2010). O texto deve convencer o leitor de que o mundo dos personagens literários é o mesmo mundo de pessoas vivas, deixando o leitor indeciso entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos eventos sobre os quais lê. Da mesma forma, a indecisão pode ser sentida pelo personagem na obra. No romance de Bulgákov, o personagem Berlioz, ao encontrar o fantástico pela primeira vez, não tem certeza se o que vê é uma aparição ou é realidade quando o primeiro demônio da comitiva de Woland chega ao Lago do Patriarca, “um cidadão comprido, através do qual dava para ver, oscilava na sua frente para esquerda e para a direita, sem nem tocar o chão” (BULGÁKOV, 2017, p. 16). Não acreditando no que vira, Berlioz:

tomado por tamanho **pavor** que fechou os olhos. Ao abri-los, viu que tudo tinha acabado, **a miragem** se dissolvera, o homem de xadrez desaparecera e, concomitantemente, a agulha cega largara seu coração. – Ave, que Diabo! – exclamou o editor. – Sabe, Ivan, agora mesmo **quase tive um ataque por causa do calor!** Houve até algo como **uma alucinação** [...] (BULGÁKOV, 2017, p. 16, grifos meus).

Como pode-se observar na passagem, o narrador descreve em detalhes os pensamentos de Berlioz, deixando claro para o leitor que a visão do escritor terá importância para o desenvolvimento dos eventos que viriam a ocorrer no romance. Tzvetan Todorov, em seu livro *Introdução à literatura fantástica*, publicado em 1970, afirma que o fantástico implica não só na existência de um acontecimento estranho:

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a **vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos** evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma **leitura ingênua**, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá **rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”**. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três (TODOROV, 2010, p. 19-20).

A relação do leitor com a obra, com o mundo dos personagens e a ambiguidade dos acontecimentos relatados pelo narrador é o que vai dar substância ao fantástico, pois de acontecimentos diabólico, estranhos, alucinantes e risíveis o romance *O Mestre e Margarida* está repleto, principalmente quando ligados às ações desempenhadas pelo séquito. A representação dos personagens do séquito está relacionada ao demoníaco tradicional, já que eles apresentam uma certa força maligna, são intimidadores e misteriosos, embora possuam algumas das características do arquétipo dos demônios, é possível dizer que eles se comportam de forma humana, como todos os outros personagens moscovitas.

Figura 21 Séquito de Woland

Fonte: Imagem Pinterest¹⁰¹

O séquito de Woland é composto por quatro personagens “principais” – Korôviev-Fagote, o gato Behemoth, Azazello e a vampira Hella; mas quem são essas criaturas diabólicas? Onde Bulgákov foi buscar essas personagens? Poderiam ser seus alter egos? A ligação desses personagens com o demoníaco e o mitológico-literário é observado, já que eles representam uma força maligna; no entanto, há uma relevância para cada um desses personagens que vai além das representações, pois passam a representar uma variedade de temas dentro do romance. Temas como do bode expiatório literário, do perdão, da natureza da luz e das trevas, punição e retribuição, são temas que Bulgákov não associa a um personagem específico, mas que espalha, entrelaçando nuances sutis de significado nas histórias de cada personagem. Mikhail Bulgákov mostra as falhas morais e as carências da sociedade moscovita por meio das combinações do real, do literário, do mitológico, do teológico e do fantástico em seu texto.

¹⁰¹ Fonte: Imagem disponível no endereço:

https://br.pinterest.com/pin/495466396503288513/?nic_v2=1aEF31Jbi. Acesso em: 20/05/2019.

Figura 22 Korôviev - Fagote



Fonte: Imagem disponível em: <https://yadi.sk/a/eG1nfFip3WKZ5R>. Acessado em: 10/07/2019

Logo acima tem-se uma das imagens criadas para representar o personagem Koroviev-Fagote, este que é o principal demônio subordinado a Woland, seu primeiro assistente, o Diabo e cavaleiro, que parece ser um tradutor moscovita, um professor estrangeiro. Sua primeira aparição se dá no Lago do Patriarca para Berlioz:

[...] um cidadão diáfano de aspecto estranhíssimo. Um quepe de jóquei na cabecinha pequena, um paletozinho xadrez apertado e aéreo... o cidadão media um sájen de altura, porém tinha ombros estreitos, era incrivelmente magro e sua fisionomia, peço notar, era de escárnio. [...] um cidadão cumprido, através do qual dava para ver, oscilava... sem tocar o chão. (BULGÁKOV, 2017, p. 16).

O sobrenome Koroviev tem uma relação com o sobrenome do personagem da história *Унырь*¹⁰² (*Ghoul* 1841), do russo Aleksey Konstantinovich Tolstoy, conhecido como A.K. Tolstoy (1817-1875)¹⁰³ – o personagem Telyaev, que é um Conselheiro de Estado, cavalheiro

¹⁰² *Унырь* não tem tradução para a língua portuguesa, em tradução livre seria “canibal”, há tradução para o inglês *Ghoul*.

¹⁰³ A.K. Tolstoy é conhecido como Conde Aleksey Konstantinovich Tolstoy (1817-1875), assina como A. K. Tolstoy, foi um poeta, romancista e dramaturgo russo. Dramaturgo histórico russo do século XIX, escritor da trilogia dramática *A Morte de Ivan*, *o Terrível* (1866), *czar Fyodor Ioannovich* (1868) e *Czar Boris* (1870). Ganhou fama por suas obras satíricas, publicadas sob seu próprio nome *História do Estado Russo de Gostomysl*

e vampiro. No último voo do séquito, Korôviev-Fagote, tal como Telyaev, também se transforma em um cavaleiro, sendo ele um demônio:

Mal podiam reconhecer **Korôviev-Fagote**, o autointitulado intérprete do misterioso consultor que não precisava de intérprete, naquele que agora **voava** logo ao lado de Woland, à direita da amiga do mestre. No lugar daquele que deixava os montes dos Pardais em trajes circenses esburacados, sob o nome Korôviev-Fagote, agora corria, tilintando baixo as cadeiras douradas das rédeas, **um cavaleiro violeta-escuro, de rosto sombrio**, que jamais sorria. (BULGÁKOV, 2017, p. 377).

Somente no último voo Korôviev se torna quem ele realmente é, um demônio das trevas, um cavaleiro. Há na literatura russa uma proximidade Korôviev-Fagote com personagens de Fiodor Mikhailovich Dostoievski (1821-1881), como com o personagem Korovkin da história *A aldeia de Stiepanchikov e seus habitantes* (1859), sendo ele muito semelhante ao demônio seguidor de Woland. Em *Os irmãos Karamazov* (1879) há uma intertextualidade com o Diabo que aparece ao personagem Ivan Karamazov, ao surgir como alucinação, assim como Korôviev revela-se pela primeira vez a Berlioz em *O Mestre e Margarida*.

Korôviev-Fagote tem algumas semelhanças com um instrumento musical, fagote – um tubo longo e fino, dobrado em três, cujo criador fora um italiano de nome Afrânio, no século XVI¹⁰⁴. Ao observar que o instrumento fagote tem uma variação sonora que pode ser agudo e alto, ou baixo, pode-se pensar que é possível fazer uma correlação com as mudanças do tom de voz do personagem, como quando ele encontra com Nikanor Ivánovitch, cumprimentando-o “**afetuosamente**” (BULGÁKOV, 2017, p. 101, grifos meus) e gentilmente “começando a **bajular**, ofereceu a poltrona” (BULGÁKOV, 2017, p. 102, grifos meus), apresentando-se como intérprete a serviço do estrangeiro, e ofereceu-lhe muito dinheiro pelo apartamento nº. 50 para que Woland pudesse ficar nele por uma semana. Confuso e enganado, Nikanor aceitou o dinheiro e saiu do apartamento (BULGÁKOV, 2017, p. 104-105). Em seguida, mudando toda a sua performance e o tom de voz, Korôviev-Fagote pegou o telefone e ligou imediatamente,

a Timashev, O Sonho do Vereador Popov e sob o pseudônimo de Kozma Prutkov. A.K. Talstoy não deve ser confundido com o escritor Aleksej Nikolaevič Tolstoj (1883-1945), nem com Lev Nikolaevitch Tolstói (Lev Tolstói), escritor russo amplamente conhecido.

¹⁰⁴ Pode ser conferido em:

https://www.haryschweizer.com.br/Textos/DEVOS_1_origem.htm#:~:text=Foi%20um%20padre%20italiano%2C%20Afrânio,deu%20o%20nome%20de%20fagote.. Acessado em: 20 jul. 2021.

denunciando Ivánovitch, ao “**falar ao fone de forma muito chorosa**: Alô! Considero meu dever informar que nosso presidente da associação de moradores do prédio nº 302-bis na rua Sadôvaia, Nikanor Ivánovitch Bossôî, especula com moeda estrangeira [...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 106, grifos meus). Assim, além da relação com o demoníaco, pode-se ver a relação fantástica do personagem. O personagem de Bulgákov é uma subserviência imaginária, que nos remete ao fantástico como uma certa indecisão do que o interlocutor sente e do que conhece mediante as leis da natureza, quando se vê diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural, assim descreve a fantasia Todorov (2010). A noção de fantástico é determinada pela relação com os conceitos do real e do imaginário.

É possível uma associação de Korôviev – Fagote com Afrânio, o primeiro assistente de Pôncio Pilatos, sendo Korôviev-Fagote também o primeiro assistente de Woland. Chevitarese e Zhebit, em artigo intitulado *Mikhail Bulgákov e Yeshua Ha-Notzri: Evidências da primeira busca do “Jesus histórico” na literatura soviética* (2016), evidencia esta relação de subserviência de Afrânio para com Pôncio Pilatos:

Bulgákov faz de Afrânio um organizador do assassinato e de Niza, amante de Judas, uma isca para atraí-lo ao Jardim de Getsêmani. O primeiro informa à segunda onde ela poderia encontrar Judas, fazendo-o ir até o local em que ele seria morto por assassinos de aluguel, comandados por Afrânio. Na narrativa de Bulgákov, Judas foi esfaqueado até a morte e seu corpo ficou jogado no chão no Getsêmani.¹⁶ Apesar de ter recebido a incumbência do Procurador de impedir o assassinato de Judas, Afrânio diz a Pôncio Pilatos que não conseguiu evitá-lo. Quanto ao saco contendo as trinta moedas de prata, ele informa ao Procurador que foi jogado na casa do sumo sacerdote. Os dois dialogam fingindo que o assassinato de Judas não é resultado da conspiração do Procurador e de Afrânio (CHEVITARESE; ZHEBIT, 2016, p. 19).

As passagens referidas pelos pesquisadores, historiadores, podem ser encontradas no Capítulo 26 *Enterro*, páginas 320-323. Korôviev realiza todas as ações vis que estão relacionadas aos comandos de Woland. Muitas vezes Korôviev-Fagote aparece com o gato Behemoth, e as ações dessa dupla são nocivas à sociedade, como quando eles colocam fogo na casa Griboiêdov:

Woland:
[...]
— De onde vem essa fumaça no bulevar?
— Griboiêdov está em chamas — respondeu Azazello.
— **É de supor que aquela dupla inseparável, Korôviev e Behemoth, esteve por lá?**
— Disso não há dúvida alguma, *messire* (BULGÁKOV, 2017, p. 358, negrito meus).

Percebe-se na passagem que Woland deixa subentendido quem são os responsáveis pelo fogo, demonstrando o poder destrutivo desses dois demônios de sua comitiva. Foi Koroviev quem encaminhou Berlioz para a catraca,

— Está procurando a catraca, cidadão? — Indagou o tipo de xadrez, com voz de tenor rachada. — Por aqui, por favor! Em frente, e verá para onde deve ir. Por essa indicação, deveria me dar um quarto de litro... para encher a barriga... um ex-regente de coro! — curvando-se, o sujeito retirou o quepe de jóquei com um gesto largo (BULGÁKÓV, 2017, p. 52).

Como resultado, Berlioz escorregou no óleo e foi atropelado por um trem, tendo sua cabeça cortada. Também foi Fagote quem subornou Nikanor Ivánovitch, levando-o a ser preso e encaminhado à clínica psiquiátrica,

[...] — se eu fosse o presidente, deveria ter constatado na hora que tratava de forças malignas! — Oras bolas! *Pince-nez* rachado... todo molambento... Como poderia ser o intérprete do estrangeiro?
— Está falando de quem? Perguntaram [...]
— Koroviev! — gritou [...]
— De onde vem a moeda estrangeira? [...]
— Se vocês quiserem – mugia –, eu como terra para mostrar que não peguei nada. E Koroviev é o Diabo! (BULGÁKÓV, 2017, p. 165).

Aqui percebe-se que Koroviev consegue fazer com que o presidente do comitê de moradores do nº 302-Bis seja prezo e taxado de louco. Assim, os eventos fantásticos são representados com pessoas semelhantes às que vivem no mundo real como nós e, de repente, se encontram na presença de inexplicáveis acontecimentos e situações. A inevitabilidade entre o natural e o sobrenatural cria o efeito do fantástico.

Segundo o criador do website Master & Margarita, Jan Vanhellemont, “o nome Koroviev tem derivação da palavra russa *корова* (korova) cujo significado é *vaca*. O que nos lembra o *Bezerro de Ouro* com o qual Mefistófeles celebra a onipotência do dinheiro na ópera *Fausto*, de Charles Gounod (1818-1895)” (VANHELLEMONT, 2007-2021[site])¹⁰⁵.

¹⁰⁵ No original: “The name **Koroviev** is derived from the Russian word **корова** (korova) which means *cow*. Which reminds us of the *Golden Calf* with which Mephistoteles celebrates the omnipotence of money in the opera *Faust* of **Charles Gounod** (1818-1895).” Disponível em: [Мастер и Маргарита - Корovieв/Фaгoт \(masterandmargarita.eu\)](http://masterandmargarita.eu). Acesso em: 11 out. 2021.

Dessa forma, Bulgákov envolve a literatura e a teologia, o autor vai criando e ao mesmo tempo fazendo uso das assinaturas literárias, quem vão marcando cada personagem.

O comportamento de Koroviev também é diferente em cada mundo, em Moscou/ o mundo real, ele sempre brinca, é irreverente, sarcástico e provoca o riso com suas travessuras, como no Teatro de Variedades, também aparece como um homem desajeitado, com uma aparência ridícula, usando roupas nada convencionais, ele é uma espécie de bobo da corte. No entanto, a verdadeira essência desse personagem é demonstrada apenas no final do romance, no mundo sobrenatural, Koroviev aparece como um cavaleiro. Somente no último voo Koroviev - Fagote se torna quem ele realmente é, um demônio das trevas, um cavaleiro que conhece o valor das virtudes e fraquezas humanas.

Figura 23 Azazello



Fonte: Imagem disponível em: <https://yadi.sk/a/eG1nfFlp3WKZ5R>. Acessado em: 10/07/2019.

Outro personagem que compõe o séquito de Woland é o demônio de nome Azazello, sendo ele o demônio mais violento. Segundo Boris Vadimovich Sokolov (1996), Bulgákov teria dado inicialmente o nome de *Fiello*¹⁰⁶ ao demônio que viria a ser Azazello. A palavra *Fiello* tem a derivação da palavra latina *fillus* ou *filho*, e isso poderia torná-lo um Diabo parodiando o *filho de Jesus de Nazaré*. No entanto, segundo Sokolov, foi em 1934 que finalmente Bulgákov

¹⁰⁶ Em russo [Пиело].

definiu os nomes de seus personagens demoníacos em *O Mestre e Margarida*, portanto, *Fiello* virou Azazello (SOKOLOV, 2000-2021 [site])¹⁰⁷

Uma espécie de protótipo para o personagem Azazello pode-se acreditar que viera do *Antigo Testamento*. “Azazel é o nome de um demônio que os antigos hebreus e cananeus acreditavam que habitasse o deserto” (BÍBLIA, Notas do Tradutor, p. 183-184). Assim, no texto bíblico pode-se ver que Azazel está na origem do *bode expiatório*, como confirma Henry Kelly (2008, p. 46), “na Terra o principal professor de habilidades corruptoras aos homens era Azazel (originalmente o receptáculo misterioso do bode expiatório em Levítico 16, 8-10”, no texto bíblico:

8.Lançará a sorte sobre os dois bodes, atribuindo uma sorte a Iahweh e outra a **Azazel**. 9.Aarão oferecerá o bode sobre o qual caiu a sorte ‘De Iahweh’ e fará com ele um sacrifício pelo pecado. 10.Quanto ao bode sobre o qual caiu a sorte ‘De Iahweh’, será colocado vivo diante de Iahweh, para se fazer com ele o rito de expiação, a fim de ser enviado a **Azazel**, no deserto (Lev. 16, 8-10, negritos meus).

Em hebraico moderno, a expressão “ir para Azazel” significa tanto quanto “cair morto”, tendo assim uma conotação negativa. Embora a origem etimológica da palavra seja incerta, é provável que o termo tenha em sua raiz o vocábulo “bode”. Na catalogação dos demônios da tradição católica, Azazel é um dos 7 arquidemônios de Satanás, um dos sete príncipes do Inferno. Que para os demonologista, teólogo e bispo Peter Binsfeld, no século XVI, os *Sete Príncipes do Inferno* é uma expressão popularizada que indica um demônio específico a cada pecado capital; Azazel seria a Ira (COHN-SHERBOK, 2003).

No entanto, é na literatura extrabíblica, no texto apócrifo, *Livro de Enoque*¹⁰⁸, que Mikhail Bulgákov foi buscar características para o seu demônio, Azazello, retratando em sua personagem uma certa capacidade de seduzir e assassinar. Há uma lenda em torno de Azazel, a

¹⁰⁷ Disponível em: [Михаил Булгаков - Булгаковская Энциклопедия - Рукописи не горят! \(bulgakov.ru\)](http://bulgakov.ru). (Biblioteca Bulgákov). Acesso em 03 mar. 2021.

¹⁰⁸ O *Livro de Enoque* não foi incluído no cânon da *Bíblia* judaica, nem na *Septuaginta* e nos livros deutero-canônicos. Existem várias referências possíveis no *Novo Testamento* ao *Primeiro Livro de Enoque*, entretanto, nenhuma referência é tão evidente como na Epístola de Judas (4, 6-14). Para David R. Helm, o *Livro de Enoque* “é uma obra composta, produzida por vários autores que provavelmente escreveram durante os três séculos que precederam a era cristã. Em sua forma atual, 1Enoque é uma coleção de cinco documentos menores: *O livro dos Vigias* (cap. 1-36), *O livro das Parábolas* (cap. 37-71), *O livro Astronômico* (cap. 72-82), *O livro dos Sonhos* (cap. 83-90) e *A epístola de Enoque* (caps. 91- 107) (HELM, 1994, p. 217).

qual diz que ele era um anjo que caiu assim como Lúcifer, mas quis obter o perdão de Deus, e, portanto, a ele foi dada a carga de ter os pecados do homem. No *Livro de Enoque*, na versão etíope, afirma-se que:

8.1 E Azazel ensinou aos homens a fazer espadas, e punhais, e escudos, e peitorais. E lhes mostrou depois destas (outras) coisas, e a arte de fazê-las: braceletes, ornamentos, a arte de pintar os olhos, e o embelezamento das pálpebras, e as pedras mais preciosas, e todos os tipos de tinturas para coloração. E o mundo foi mudado. 8.2 E havia muita impiedade, e muita fornicção, e eles se desencaminharam, e se tornaram corruptos em todos os seus caminhos (Enoque 8, 1-2).

Em uma das versões gregas conservada em fragmentos por Sincelo (cerca de 800) traz a passagem ainda com mais detalhes:

8.1 Azazel, o décimo dos chefes, foi o primeiro a ensinar-lhes a fabricar espadas, escudos e toda espécie de instrumentos bélicos; também os metais da terra e o ouro (como trabalhá-los e fazer com eles adornos para as mulheres) e a prata. Ensinou-lhes também a fazer brilhantes os olhos, a embelezar-se, as pedras preciosas e as tintas. Os homens fizeram tais coisas para si e para suas filhas; pecaram e fizeram errar aos santos. 8.2 Houve então uma grande impiedade sobre terra e corromperam-se seus costumes. (Enoque 8, 1-2).

A transposição de Azazel, do *Livro de Enoque*, para a personagem do texto literário, *O Mestre e Margarida*, está clara, embora Bulgákov utilize uma terminação diferente ao definir o nome da personagem como Azazello, deixando subentendido quem seria a personagem. Como pode-se observar nas citações acima, é possível ver um paralelo entre Azazel e Azazello, já que é Azazello, o demônio da comitiva, quem cria o creme/unguento que ele dá à Margarida, um creme que tem um poder mágico que não só torna a Margarida invisível e capaz de voar após passar em seu corpo, como também a transforma em uma jovem e linda bruxa após passar o creme em seu rosto; há inclusive um capítulo inteiro intitulado *O Creme de Azazello – Capítulo 20*. É Azazello que foi enviado para convencer Margarida a ser a Rainha do *Grande Baile de Satanás*, é com ele que Margarida faz um pacto com o Diabo Woland, ele serve de instrumento do pacto, como discutir-se-á no próximo capítulo desta tese.

No romance de Bulgákov, a principal função dessa personagem está relacionada à violência, com caráter de crueldade e astúcia, por exemplo, foi Azazello quem expulsou o tio de Berlioz, Poplávski, do apartamento, “Azazello ergueu a mala com uma mão, abriu a porta com a outra e, tomando o tio de Berlioz pela mão, conduziu-o ao patamar da escada [...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 204). Azazello também atirou no Barão Maigel:

O barão ficou mais pálido [...] Nesse momento, **uma luz cintilou nas mãos de Azazello**, houve uma **batida leve**, como de palmas, o **barão começou a cair de costas, sengue escarlate** escorreu-lhe do peito, encharcando a camisa engomada e o colete. [...] o **corpo sem vida do barão** já se encontrava no chão (BULGÁKOV, 2017, p. 277, grifos meus).

Com essa passagem do texto, percebe-se que Bulgákov reforça as características da sua personagem Azazello, como um demônio sem piedade, sua habilidade com armas é notada por Margarida “eu não gostaria de me encontrar com o senhor com um revólver na mão, disse Margarida” (BULGÁKOV, 2017, p. 282). Sua outra inovação é aparecer no apartamento pelo espelho “Direto do espelho do tremó saiu um indivíduo pequeno, porém de ombros excepcionalmente largos, com chapéu coco na cabeça e um dente canino a lhe saltar da boca e a deformar-lhe a fisionomia, que sem isso já lhe era de rara vileza. E além disso era ruivo cor de fogo” (BULGÁKOV, 2017, p. 90). Nessa passagem tem-se a primeira percepção da aparência física de Azazello, mais adiante essa aparência vai sendo reforçada “aquele baixinho que causava um pavor mortal a Poplávski com seu canino, faca e olhos tortos só chegava até o ombro do economista, mas agia com energia, coerência e organização” (BULGÁKOV, 2017, p. 204).

Apesar de Azazello ter um lugar secundário no séquito, ele participa de vários episódios significativos, como, por ordem de Woland, envenenar o casal protagonista do romance, o Mestre e a Margarida, deu-lhes um vinho especial que os transportou do mundo real para o mundo mítico.

No Capítulo 32 do romance, este anjo caído aparece diante dos leitores com um novo rosto:

[...] voava Azazello, reduzindo a armadura de aço. A lua também alterar seu rosto. Desaparecera sem traços o canino absurdo e repelente, e o olho torto revelou-se falso. Ambos os olhos de Azazello eram iguais, vazios e negros, e o rosto, branco e frio. Agora Azazello voava com seu aspecto real, como demônio do deserto árido, demônio-assassino (BULGÁKOV, 2017, p. 377).

Assim, no último voo, Azazello tem sua real aparência exposta. Os olhos de Azazello estão vazios e pretos, mas seu olho torto revelou-se falso, suas presas desapareceram e seu rosto é frio e branco. Agora Azazello voou em sua forma do mundo sobrenatural, como um demônio

de um deserto sem água, um assassino de demônios (SOKOLOV, 2000-2021 [site]). Dessa forma, com Azazello Bulgákov aproxima o leitor à cumplicidade de uma história fantástica, já que fantástico sem “eventos estranhos” não pode existir, mas não é baseado nesses eventos, é apenas uma condição para isso. Assim, a presença de fatores fantásticos permite uma organização de complicações, as quais também permite descrever um mundo fantástico (TODOROV, 2010).

Figura 24 Hella



Fonte: Imagem disponível em: <https://yadi.sk/a/eG1nfFip3WKZ5R>. Acessado em: 10/07/2019.

A única personagem feminina pertencente ao séquito de Woland é Hella, uma bela jovem inteligente, vampira e bruxa, e “não há serviço que não saiba prestar” (BULGÁKOV, 2017, p. 259). Segundo Chudakova, o nome “Hella” possivelmente Bulgákov tirou do *Dicionário Enciclopédico Brockhaus e Efron*¹⁰⁹, onde foi notado que em Lesbos esse nome dado às meninas mortas que se tornaram vampiras após a sua morte (CHUDAKOVA, 1988). Hella é uma jovem ruiva de olhos verdes, que se veste apenas com um avental de renda, movendo-se livremente pelo ar. Embora Hella seja muito bonita, ela tem uma cicatriz que

¹⁰⁹ Pode ser consultado em: <http://www.vehi.net/brokgauz/index.html> Acesso em: 10/07/2019.

chama a atenção no pescoço, indicando que ela é uma vampira. Algumas características do nome da personagem e de seu comportamento serão trabalhadas no Capítulo 2 desta tese, nele será possível conhecer melhor o motivo pelo qual ela pode ser considerada uma bruxa.

Figura 25 Behemoth



Fonte: Imagem disponível em: <https://yadi.sk/a/eG1nfFlp3WKZ5R>. Acessado em: 10/07/2019

Behemoth é um grande gato cheio de artimanhas, é mais uma das personagens do séquito, talvez o mais divertido e memorável da comitiva de Woland. Segundo Andrade (2002), Mikhail Bulgákov pode ter retirado informações sobre o Behemoth do livro *História das Relações do Homem com o Diabo*¹¹⁰, de Mikhail Alekseevich Orlov (1904), cujos extratos foram preservados no arquivo Bulgákov, que em seu diário, em particular, descreveu o caso de um abade francês, que viveu no século XVII e foi possuído por sete demônios, com o quinto Diabo sendo o hipopótamo, caso que foi relatado no livro de Orlov.

¹¹⁰ Título originalmente em russo: *История сношений человека с дьяволом*. o livro de M. A. Orlov é um esboço de visões sobre a natureza do mal que prevaleceu na Idade Média e na Nova Era, até o século XIX, e contém muitas histórias lendárias que refletem os pensamentos das pessoas de épocas passadas sobre espíritos do bem e do mal, demônios, bruxas, feiticeiros, etc. A partir deste livro leitor também aprenderá muitos detalhes sobre os processos védicos e outras manifestações de intolerância religiosa e fanatismo. Disponível em: [Читайте книгу История сношений человека с дьяволом \(4italka.ru\)](http://4italka.ru). Acesso em: 21 jun. 2021. (site em russo).

Além disso, há na *Bíblia*, no *Livro de Jó*, um *Behemoth* ou *Beemot* (como na *Bíblia de Jerusalém*, edição brasileira), nome dado a um monstro semelhante a um hipopótamo, no qual o apocalipse judeu vê como o animal do fim dos tempos:

15 Vê o Beemot que eu criei igual a ti! Alimenta-se de erva como o boi. 16 Vê a força de suas ancas, o vigor do seu ventre musculoso, 17 quando ergue sua cauda como um cedro, trançados os nervos de suas coxas. 18 Seus ossos são turbos de bronze; sua carcaça, barras de ferro. 19 É a obra-prima de Deus. O seu Criador o ameaça com a espada, 20 proíbe-lhe a região das montanhas, onde as feras se divertem. 21 Deita-se debaixo do lótus, esconde-se entre o junco do pântano. 22 Dão-lhe sombra os lótus, e cobrem-no os salgueiros da torrente. 23 Ainda que o rio se desencadeie, não se assusta, fica tranquilo, mesmo que Jordão borbulhe até a sua goela. 24 Quem poderá agarrá-lo pela frente, ou atravessar-lhe o focinho com um gancho (Jó, 40, 15-24).

Em nota do tradutor da *Bíblia de Jerusalém* encontramos a seguinte definição para Behemoth:

É o plural de uma palavra que significa “animal”, “gado”. Esta forma pode designar o animal ou a besta por excelência, não importando, pois, qual seja o monstro. De fato, Beemot foi muitas vezes identificado com o elefante, ou com um búfalo mítico, mencionado pelos textos de Ugarit. Tratar-se-ia aqui do búfalo do lago Hulé, no norte de Israel. Mas geralmente se pensou no hipopótamo, símbolo da força bruta, que Deus domina mas que o homem não consegue domesticar (BÍBLIA, Nota do Tradutor, p. 854).

Na tradição judaica ortodoxa, o Beemot/ Behemoth é o monstro da terra, em oposição ao Leviatã, o monstro do mar, e Ziz, o monstro do ar. Há também a menção desse monstro Behemont no texto apócrifo, *Livro de Enoque* (58, 8) “e o monstro macho, cujo nome é Behemoth, o qual possui, movendo em seu ventre, o deserto invisível.” Na Idade Média, o Cristianismo equiparou o demônio *Behemoth* a Satanás.

Como é possível perceber, Bulgákov vai buscar também no texto bíblico inspiração para seus personagens, no entanto, Bulgákov ao transpor a personagem bíblica para o romance *O Mestre e Margarida*, tornou Behemoth um grande gato-negro e gordo, é assim que o vemos pela primeira vez:

[...] Como terceiro elemento naquela companhia havia um gato, surgido sabe-se lá de onde, um gato grande como um porco, preto como carvão ou como um corvo, e com uns terríveis bigodes de cavaleiro.”(BULGÁKOV, 2002, p. 56).

[...] Preto, grande como um hipopótamo (BULGÁKOV, 2002, p. 214).

O gato Behemoth se transforma em sua forma humana, e aparece como um homem pequeno e gordo, com cara de gato, “[...] entrou um gato. Preto, gordo como um hipopótamo. Obviamente, gritei-lhe: “chispa!”. Ele saiu, e em seu lugar entrou um gorducho, também de aparência felina [...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 193). No Teatro, ele interpreta o gato treinado por Korôviev e, como seu companheiro. Behemoth também é atraído pelas maldições do Diabo de Moscou e leva-as a sério, por exemplo, ele faz o corpo de Prókhor Petróvitch desaparecer depois que este gritou com ele:

[...] a paciência de Prókhor Petróvitch se esgotou, e ele se pôs a berrar: “Mas o que é isso? Leve-o embora, ou o Diabo que me carregue!”. E o outro, imagine, riu e disse: “O Diabo que o carregue? Ora, mas isso é fácil!”. “E pimba, nem consegui dar um grito, olhei e aquele com focinho de gato não estava, e sen... sentado... o terno... Uiii!” (BULGÁKOV, 2017, p. 193).

Os personagens fantásticos estão no mundo moscovita como se pertencessem a ele. As cenas com Behemoth são a relação entre realidade e fantasia, ou seja, como os personagens “reais” reagem em resposta ao fenômeno surrealista. Então, o gato Behemoth acabou de chegar a Moscou, tentando entrar em um bonde. Eles não o deixam ficar no bonde, já que os gatos são proibidos. Behemoth naquele momento não se torna invisível e não se transforma em um homem, o que ele poderia fazer, mas estar andando atrás de um bonde como todo mundo que não deixa o bonde. A confirmação de que essa regra do gato realmente existe está no capítulo das *Últimas Aventuras de Koroviev e Behemoth*, quando esses dois profanos se postaram na frente da porta de vidro do Torgsin¹¹¹ do mercado Smolênski, o porteiro disse irritado: “Com gato não pode” (BULGÁKOV, 2017, p. 346). No entanto, desta vez, Behemoth se transformou em uma forma humana:

O porteiro esbugalhou os olhos, e com razão: já não havia gato nenhum aos pés do cidadão, e, no lugar dele, por trás de seus ombros, assomara um **gorducho de boné rasgado, cuja fuça realmente parecia com um gato**, que prorrompia para a loja. Havia um fogareiro na mão do gorducho (BULGÁKOV, 2017, p. 346).

Os atos absurdos, por vezes risíveis, de Behemoth, que era capaz de extrair o riso do leitor e ao mesmo tempo demonstrar a sua capacidade demoníaca, é constante ao longo de suas

¹¹¹ Seria um acrônimo de União de Comércio com Estrangeiros, que comercializavam com moeda estrangeira e metais preciosos, que teria funcionado entre os anos 1931 a 1936.

aparições no romance de Bulgákov. No final, Bulgákov reforça a capacidade cômica do gato Behemoth “Aquele que fora o gato que distraía o príncipe das trevas agora se revela **um jovem magro**, um demônio-pajem, **o melhor bufão que já existiu...**” (BULGÁKOV, 2017, p. 378, grifos meus), porém, percebe-se uma diferença, a sua transformação humana não era de um homenzinho gorducho, nem mesmo com feições felinas, ele era “um **jovem magro** [...] Agora também sossegava e voava sem ruído, oferecendo o **rosto jovem** à luz que a lua derramava” (BULGÁKOV, 2017, p. 378, grifos meus).

É assim que o Príncipe das Trevas vem a Moscou, com seus companheiros, que parecem criaturas fantásticas, como se tivessem nascido em homenagem a sua chegada. O mitológico e o fantástico e o demoníaco estreitam a interpenetração do real, criando um mundo artístico especial, quando a realidade reproduzida no texto se torna por vezes risível e feminino. O grotesco é mantido por constantes transições de um plano para outro. Esta técnica é especialmente incorporada no romance *O Mestre e Margarita*, quando o interlocutor vê o personagem à sua maneira: como animal ou como humano. O fantástico, portanto, é um dispositivo satírico que permite romper o concreto, o visível.

CAPÍTULO II – O BRUXÓLICO

“Se crer em bruxas é tão essencial à Fé Católica que sustentar obstinadamente opinião contrária há de ter vivo sabor de heresia.”

(Heinrich Kramer e James Sprenger)

Nesse ínterim diabólico encontramos o bruxólico. A relação da bruxa com o Diabo é o que se faz pertinente para esta tese, pois compreender como essa relação se estabeleceu servirá de base para entender, assim como o Diabo, a função das bruxas que aparecem na obra *O Mestre e Margarida*. Adiante, esse entrelaçar diabólico/bruxólico será abordado. Por agora, pretende-se, assim como foi feito sobre a personagem do Diabo, estabelecer um breve estudo sobre o bruxólico.

No entanto, para compreender essas personagens enquanto figuração literária, além de conhecer os fatos históricos a elas relacionados, é preciso lançar um olhar sobre o seu significado no imaginário criado pela história entorno da bruxaria, envolvendo, ou não, o demoníaco e o folclórico. Assim, explorando-os na composição das personagens que permearam os textos literários dos mais diferentes países, pois diferentes tradições compõem a literatura demonológica - bruxólica, por isso tem-se uma gama de fenômenos preternaturais utilizados, retratando ou parodiando a atribuição de um dado tratado a esse ou aquele conjunto de idéias, provocando associações inusitadas, retratando as incongruências e as diversidades subjacentes a um discurso que se pretendia bastante normativo.

Tal qual o Diabo, também há muitos estudos e pesquisas sobre a bruxa, a bruxaria, o bruxólico e a feitiçaria. Nesse sentido, dada a complexidade com que se configura a bruxaria na Europa Ocidental, e a bruxaria na Rússia (país onde se passa a história de *O Mestre e Margarida*), apresentam-se pontos que se considera mais relevantes para um breve conhecimento sobre o arquétipo bruxólico, os quais envolvem o imaginário bruxólico que aparecem nas personagens da obra estudada e como elas se relacionam com as tradições que

envolvem a magia e sua história. Acredita-se que estes apontamentos serão suficientes para encontrar a assinatura bulgakoviana em relação às bruxas do romance *O Mestre e Margarida*.

2. 1 UMA BREVE HISTÓRIA DA BRUXARIA

Consideradas desde a antiguidade como mulheres pagãs a serviço do Diabo, as bruxas aparecem representadas de diversas formas ao longo do tempo. Não se sabe exatamente quando as primeiras bruxas apareceram na história, embora os mais remotos registros apareçam no *Antigo Testamento*, no *Primeiro Livro de Samuel* (28, 3-25), no qual é contada a história do Rei Saul, que pediu ajuda à Bruxa de Endor para invocar o espírito do falecido profeta Samuel e implorar por sua ajuda na batalha contra o exército filisteu. Tanto para o judaísmo quanto para o cristianismo, e para práticas espirituais pagãs, a Bruxa de Endor é uma personagem importante, pois, por vários séculos, foi estudada em função da importância de ser uma figura feminina praticando magia; porém, no século II a.C., ela foi caracterizada como um ventríloquo. Martinho Lutero (1483-1546) em a *Bíblia de Martinho Lutero*¹¹² também menciona a Bruxa de Endor.

Na Idade Média, a Bruxa de Endor era considerada um demônio, e os pagãos, mais tarde, definiram-na como uma antiga bruxa. Hoje, a Bruxa de Endor é tida como uma das primeiras mulheres ligadas à magia, sua influência no mundo moderno é indubitável, principalmente nos gêneros literários e na ficção científica, desde romances, contos, poemas.¹¹³ Outros versículos do *Antigo Testamento* condenam as bruxas e alertam sobre as artes de adivinhação, cantar ou o uso das bruxas para contatar os mortos.

¹¹² No original alemão: Die Bibel - nach Martin Luthers Übersetzung, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1985, p. 316.

¹¹³ Informações que podem ser consultadas em: <https://history.uol.com.br/noticias/conheca-bruxa-que-aparece-no-antigo-testamento>. Acessado em: 27 fev. 2021.

Figura 26 Bruxa de Endor



Fonte: Quadro "A Sombra de Samuel invocada por Saul", de D. Martynov (1826-1889).¹¹⁴

Estudiosos e pesquisadores apontam que Eva fora seduzida pelo Diabo, tornando-a a primeira pecadora que, por sua vez, seduziu Adão fazendo com que ele desobedecesse às ordens de Deus, conforme Clark, “Alguns chegaram a chamar Eva de a primeira bruxa, uma associação que, mais do que qualquer outra, torna inteligível o vínculo de gênero sobre o qual todos se apoiavam” (CLARK, 2006, p. 164), a vinculação da bruxaria com o sexo feminino tornava-as presas perfeitas para o Diabo “Satã assediou primeiro a mulher, porque [...] sendo ela o vaso mais fraco, e mais facilmente seduzido” (CLARK, 2006, p. 165):

A bruxaria exigia ainda mais vícios nas mulheres. O terceiro elemento no argumento era explicar quaisquer outras características específicas do crime em termos de fraquezas e deficiências características femininas. Por exemplo, as mulheres eram igualmente curiosas e loquazes - “linguarrudas” [...] Isto as tornava mais ávidas que os homens por saber coisas proibidas, mas menos capazes de conservá-las para si. Além disso, eram mentirosas, orgulhosas, fúteis e cobiçosas, fraquezas que o Diabo poderia explorar nos estágios iniciais

¹¹⁴ Imagem pode ser consultada em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bruxa_de_Endor#/media/Ficheiro:Witch_of_Endor_\(Martynov\)_detail.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bruxa_de_Endor#/media/Ficheiro:Witch_of_Endor_(Martynov)_detail.jpg). Acessado em: 27 fev. 2021.

de sua campanha para prendê-las. [...] Mais do que qualquer outra coisa, as mulheres eram maliciosas, rancorosas e vingativas [...] Mesmo um leve desgosto [...] poderia impelir as mulheres para o Diabo, isto trabalhava em seu favor, assim como a satisfação de seu orgulho e de sua avidez pelo mando (CLARK, 2006, p. 164).

Ainda segundo Clark, a bruxaria associada a mulheres foi construída sobre “o que havia se tornado o mais banal dos clichês nos séculos XVI e XVII. Ela incorpora ideias aristotélicas tradicionais [...], e ainda mais profundamente arraigada hostilidade cristã às mulheres como originadoras do pecado” (CLARK, 2006, p. 184). Assim, o arquétipo bruxólico é moldado de acordo com crenças, gênero e pessoas que dividiriam traços físicos semelhantes, comportamentais e intelectuais. O demoníaco estaria naquelas que fogem aos padrões de juventude e beleza, as obstinadas e dominadoras, as que usurpavam o controle masculino, as que se comportavam como homens, as que buscavam superioridade sexual ou “qualquer mulher às margens da sociedade que não tivessem a imagem da mulher boa e pia, paciente, silenciosa, domesticada e religiosa” (CLARK, 2006, p. 184-185).

A crença em bruxas é um fenômeno cultural de cunho universal, sendo uma personagem que vai aparecer no imaginário de diversos povos, mas com vários nomes e poucas variações de características atribuídas a elas. Em meados do século XI, a imagem da bruxa começa a habitar o imaginário europeu, e a aversão às mulheres, assim como o rígido controle sexual, trazem à tona uma figura mitológica que voa pelos céus à noite, revivendo o mito de mulheres que compactuavam com o demônio. De acordo com Foucault, em *História da Sexualidade* (1976), após o século XIII, intensifica-se, na voz de Tomás de Aquino, a acepção da mulher enquanto “macho imperfeito”, uma leitura neoaristotélica marcada pela disciplinarização da sexualidade e pela tentativa de controle do pecado, determinando-se papéis sociais e modelos de conduta específicos das relações de poder características daquela sociedade. Ainda para Foucault, as relações sociais e os enunciados que delas derivam são postos em movimento pelo próprio discurso na medida em que a linguagem também é uma construção social. A histeria da bruxaria atingiu a Europa em meados do século XV, no Renascimento, período em que muitas mulheres acusadas de serem bruxas confessaram, sob tortura, uma variedade de comportamentos malignos. Entre 1500 e 1600, muitas mulheres, geralmente solteiras, viúvas ou marginalizadas, foram queimadas na fogueira sob a acusação de bruxaria.

A publicação do livro *Malleus Maleficarum*, cuja tradução brasileira é “*O martelo das Feiticeiras*”, aflorou o discurso religioso sobre bruxas. O livro foi escrito originalmente em latim e publicado em 1487 pelos dominicanos Heinrich Kramer (1430-1505), reitor da

Universidade de Colônia e Jacob Sprenger (1436/8-1495)¹¹⁵. O discurso religioso que se insere no *Malleus Maleficarum* possui como característica principal a autoridade do sujeito que dá voz ao texto, que se configura além dos autores, assentando sua premissa na orientação divina (ORLANDI, 2006, p. 239).¹¹⁶ O livro destaca-se por definir o que o Diabo seria capaz de fazer contra os homens. Suas abordagens e inquietações estavam veiculadas à multiplicação das heresias como elemento crucial para o esmorecimento da fé católica, a amplificação do prestígio diabólico oportunizando a desordem, calcado em três pilares fundamentais: o Diabo, a bruxa e a permissão de Deus. O *Malleus Maleficarum* foi um dos instrumentos que disseminou a histeria popular sobre as bruxas e estabeleceu um guia sobre como identificá-las, caçá-las e interrogá-las, enquadrando suas atividades como heresia. Esse livro foi consagrado pelo Papa Inocêncio VIII – por meio da Bula Papal de 1484 –, a qual proferiu autoridade inquisitorial aos dois monges, determinando a legitimidade de seus processos. Como pode ser conferido em:

[...] haverá de ameaçar a todos os que vierem a dificultar ou impedir a ação dos Inquisidores, a todos os que lhes opuserem, a todos os rebeldes, de qualquer categoria, estado, posição, proeminência, dignidade ou de qualquer condição que seja – não importando o privilégio de que disponha – haverá de ameaçá-los com a excomunhão, a suspensão, a interdição, e inclusive com as mais terríveis penas, as piores censuras e os piores castigos, como bem lhe aprouver, e sem qualquer direito de apelação, e se assim o desejar poderá, pela autoridade que lhe concedemos, agravar e renovar tais penas quantas vezes for necessário, recorrendo, se assim convier, ao auxílio do braço secular (KRAMER; SPRENGER, 2001, p. 45-46).

Na verdade, o livro criou um mito em torno da sexualidade feminina devido ao desconhecimento que o homem tinha em relação ao corpo da mulher. Em uma leitura atenta do livro *Malleus Maleficarum*, pode-se perceber, nas entrelinhas, o medo do poder da sexualidade feminina, assim, colocando como alternativa o controle dessa possível ameaça, utilizando-se

¹¹⁵ Heinrich Kramer nasceu em Schlettstadt, cidade da baixa Alsacia, ao sudeste de Estraburgo. Ainda com pouca idade ingressou na Ordem de Santo Domingo e logo foi nomeado Prior da Casa Dominicana de sua cidade natal. Foi pregador geral e mestre de teologia sagrada. Antes de 1474 foi designado Inquisidor para o Tirol, Salzburgo, Bohemia e Moravia. Jacobus Sprenger nasceu na Basilea. Ingressou como noviço na Casa Dominicana desta cidade em 1452. Graduou-se mestre em teologia e foi eleito Prior e Regente de Estudos do Convento de Colônia. Em 1480 foi eleito decano da Faculdade de Teologia na Universidade. Em 1488, foi nomeado Provincial de toda a Província Alemã. Informações que podem ser conferidas em: <https://www2.unifap.br/marcospaulo/files/2013/05/malleus-maleficarum-portugues.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2021.

¹¹⁶ Para aprofundamento dessas relações discursivas: PORTELA, L. N. S. *Malleus Maleficarum*: bruxaria e misoginia na Baixa Idade Média. *Revista Religare*, v. 14, n.2, dezembro de 2017, p. 252-281.

do medo e taxando de bruxas todas as mulheres que não se enquadravam nas normas da Igreja e nas tradições patriarcais.

A popularização da obra foi tão intensa, que mesmo a anexação oficial ao *Index Librorum Prohibitorum* (Lista de Livros Proibidos) no mesmo século de sua publicação, não teria prejudicado a disseminação da obra. Ao longo dos séculos XV, XVI e XVII, o manual foi frequentemente citado em atas de julgamentos de bruxas nas regiões da Alemanha, Grã-Bretanha, Península Itálica, Reinos Germânicos e Península Ibérica. Tornando-se uma autoridade para católicos e protestantes, que viam as bruxas como uma concorrência ao poder da religião. O tratado tinha a seguinte definição para a bruxaria:

A opinião mais certa e mais católica é a de que existem feiticeiros e bruxas que, com a ajuda do Diabo, graças a um pacto com ele firmado, se tornam capazes, se Deus assim permitir, de causar males e flagelos autênticos e concretos, o que não torna improvável serem também capazes de produzir ilusões, visionárias e fantásticas, por algum meio extraordinário e peculiar (KRAMER; SPRENGER, 2001, p. 56).

Sinteticamente, o livro é dividido em três partes principais. Na primeira, há uma exaltação ao demônio ligando-o à questão da bruxaria por meio da ideologia inquisitorial; na segunda, o livro ensina a reconhecer uma bruxa e como a neutralizá-la; na última parte, são dispostos os julgamentos e as sentenças a que são submetidas as bruxas.

Assim, com uma construção demonológica e com o uso da heresia enquanto instrumento diabólico utilizado contra a cristandade e a salvação, associados à prática da magia e do *maleficium* para “adoração à Satã por mulheres incapazes de refrear seus impulsos imorais”, criou-se no pensamento do homem medieval um estereótipo negativo no *Malleus Maleficarum*: “a bruxa - adoradora do Diabo, sexualmente transgressora, malévola em seu instinto, mulher” (PORTELA, 2012, p. 86).

[...] maior número de praticantes de bruxaria é encontrado no sexo feminino. [...] existem três coisas na natureza - as Línguas, os Eclesiásticos e as Mulheres - que, seja na bondade, seja no vício, não conhecem moderação. [...] as mulheres são, por natureza, mais impressionáveis e mais propensas a receberem a influência do espírito descorporificado; e quando se utilizam com correção dessa qualidade tornam-se virtuosíssimas, mas quando a utilizam para o mal tornam-se absolutamente malignas (KRAMER; SPRENGER, 2001, p. 112).

A visão da mulher como força mágica e misteriosa da natureza, com um poder feminino que acabou despertando uma das maiores preocupações nos homens: como quebrá-lo, controlá-

lo e usá-lo para seus próprios fins. O livro defendia que a feitiçaria era resultado direto de um pacto com o demônio, era típico da mulher, de qualquer idade, pois ela seria ‘sexualmente insaciável’ e, por isso, mais frágil diante do Diabo. Portanto, sua prática era maléfica por natureza.

Já no final da Idade Média, a mulher passa de sexo demonizado pelo Clero católico para se transformar em um inimigo a ser combatido por todos, leigos e eclesiásticos. Para tal, fez-se uso da figura do Diabo para disciplinar e normatizar comportamentos, sobretudo, após as reformas religiosas. Tem-se então a “batalha contra o mal” como ferramenta para justificar medidas severas contra hereges, judeus, pagãos, muçulmanos, bruxas, pois são considerados os mais proeminentes ajudantes humanos de Satanás. Dessa forma, o medo se converterá em um poderoso instrumento civilizador e a Reforma Protestante reforçará a crença tanto em um Deus severo e vingativo quanto na imagem de um Diabo mundano, localizado sempre à espreita da humanidade.

Segundo o pesquisador Muchembled “[...]o período entre 1550-1650 foi o da construção de um modelo diabólico muito sólido e muito angustiante, nas condições perturbadas de uma Europa retalhada pelas guerras de religião” (MUCHEMBLED, 2001, p. 196). Por isso, foi fácil delegar a Satanás uma culpa direta sobre todos os problemas, como os martírios e as moléstias que recaiam sobre os homens, sendo elas supostas punições, já que o mundo vinha atravessando catástrofes, como guerras, fome e doenças. “Satã serviu para explicar por que o mundo era tão calamitoso, tão perturbador. Dando sentido ao que parecia não mais ter sentido, ele foi, assim, um motor poderoso da evolução” (MUCHEMBLED, 2001, p. 197). Dessa forma, o diabólico se misturou à bruxaria, que no século XV liga diretamente a luta da Igreja contra as heresias. Assim, a bruxaria foi identificada com a heresia, e a Inquisição teve o poder de agir contra ela.

No Novo Mundo, fomentada pelas guerras e pela varíola. Imersas em um clima de tensão que levou à busca permanente de bodes expiatórios, muitas mulheres foram perseguidas por não se ajustarem aos preceitos religiosos da época e foram acusadas e condenadas por bruxaria. Um dos julgamentos de bruxas mais conhecidos ocorreu em Salem, Massachusetts, em 1692, após duas meninas começarem a sofrer convulsões, contorções corporais e gritos descontrolados. Quando os sintomas começaram a aparecer em outras mulheres, produziu-se uma histeria em massa. Em 10 de junho, os julgamentos das Bruxas de Salem levaram ao

enforcamento de 18 mulheres condenadas por bruxaria, de um total de aproximadamente 150 acusadas.

Para o pesquisador Russell (1993), a feitiçaria seria uma prática vinculada às crendices e às superstições, bem como às práticas de curas mágicas que tiveram grande importância nas culturas primitivas. Já a bruxaria seria uma espécie de culto, no qual havia, *a priori*, um pacto demoníaco. Assim, a bruxaria na Europa se tornou uma espécie de antirreligião, centrada no pacto e na adoração coletiva ao Diabo nos sabás, com todos os elementos fantásticos, implausíveis e soturnos que povoaram, deste então, os contos sobre bruxas. Como alerta Carlos Roberto Nogueira,

[...]em se tratando do universo mágico, a distinção entre os níveis de participação mágica é bastante clara no período medieval e em especial no fim da Idade Média, onde é sistematizada uma demonologia e conseqüentemente são apontados os cúmplices do Diabo e suas respectivas atribuições (NOGUEIRA, 2004, p. 53).

A retórica dos inquisidores encaminhava as confissões, que eram obtidas sob tortura, a criar a impressão de que havia um verdadeiro movimento herético destinado a subverter a cristandade. Foi com os tratados de demonologia e os manuais de inquisidores que foi construído o arquétipo da bruxa. Assim, a ideia de bruxaria como prática coletiva, era fruto da demonologia típica do pensamento europeu dos séculos XVI a XVIII. No entanto, constatou-se que a linguagem utilizada para penetrar no imaginário social acabou por produzir os estereótipos sobre bruxas, que perpetuaram na imaginação ocidental e foram posteriormente eternizados pelas artes: as bruxas adoradoras do Diabo, que faziam pacto com Satanás; as que, após fazer uso de unguentos mágicos, voavam em suas vassouras para encontros diabólicos, numa cerimônia que invertia os elementos da missa, e que terminava em um banquete de comidas e em atos de luxúria; que destruíam as colheitas e o gado, tirando a virilidade dos homens, subtraindo das mulheres as suas crianças.

Segundo Jacques Le Goff, em seu livro *As raízes medievais da Europa* (2003), o discurso desfavorável à mulher funcionou como modelo de reafirmação do poder do homem durante a construção de um dogma que nasce em meio ao patriarcalismo[...], inclusive em relação às questões do corpo e do matrimônio (LE GOFF, 2010, p. 47). No entanto, a partir do século XIX, não havia mais efetividade nesse discurso afirmador da inferioridade do feminino, sob a lógica da propensão natural da mulher ao mal e da sua fraqueza espiritual, assim, ela passou a outro domínio de discurso: o dos fabulistas e contistas e, posteriormente, o dos

folcloristas que tentavam explicar as antigas crenças a partir de sobrevivências que não se expressavam mais na linguagem original. Nesse sentido, ratifica-se o que afirma Portela:

O pendor natural da mulher para o Mal evidenciado nos discursos da Idade Média remontam à Antiguidade Clássica. O mito de Pandora encerra uma visão negativa sobre a mulher, uma vez que, como presente dado aos homens por Zeus, foi a responsável pela introdução de todos os males no mundo. A desconfiança sobre a mulher herdada da antiguidade pelo medievo não só conheceu um prolongamento profundo como possibilitou a criação de novos mecanismos de representação e desqualificação, privilegiando-se a construção de uma imagem pautada em interpretações patrísticas intolerantes em detrimento dos textos bíblicos evangélicos. Um dos modelos representativos do feminino de maior alcance ao longo da tradição eclesiástica medieval diz respeito à afirmação da mulher enquanto herdeira direta de Eva, culpada pela expulsão do paraíso, grande signatária do pecado original (PORTELA, 2012, p. 87).

Como pode ser visto, o bruxólico e o diabólico são concebidos como presença maléfica, mas utilizada para a manutenção da “ordem natural do mundo”. Com isso, a mulher se torna o bode expiatório para insuflar o medo na sociedade patriarcal. Portanto, quando essas mulheres, taxadas de bruxas, feiticeiras, foram queimadas nas fogueiras ou enforcadas, pode-se dizer que não somente os seus corpos foram queimados naquele momento, mas também seus manuscritos, ervas, poções, e as anotações de seus conhecimentos.

Assim, perpetuando no imaginário social a existência de uma lógica de dualidade e de contrariedade, que permeou não apenas âmbitos religiosos, mas todo o pensamento do período, passando pela medicina, política, ética etc. Para Stuart Clark, “a bruxaria foi constituída dialeticamente em termos do que ela não era” (2006, p. 34).

Na Europa moderna, o medo da figura do Diabo foi bastante marcante na população que habitava este continente. Se considerar as representações da estética demoníaca anteriores à modernidade, encontra-se uma simbologia adversa à ideia de pavor exercida pela persona diabólica instalada no Velho Mundo. O Diabo desembarca nas Américas portuguesa e espanhola junto com os primeiros colonizadores que ocupam nosso continente, junto com ele recebemos também a personificação da bruxaria diabólica.

No Brasil, na época da Colônia, não foi instaurado um tribunal do Santo Ofício. Houve, contudo, ocasiões que inquisidores vieram investigar comportamentos, e avaliar a dimensão do diabólico em terras brasileiras. As perseguições às bruxas no país não foram tão intensas como

a caçada europeia, mas, infelizmente, existiram. O Brasil se viu “invadido” pela bruxaria tão logo que se iniciou o processo de colonização, já que em Portugal a sentença mais comum imposta a quem fosse acusado de bruxaria era o exílio no Brasil, causando no país um aumento considerável de mulheres benzedoras e milagreiras. Assim, em uma terra de expatriados, onde os recursos médicos eram escassos, as correntes formadoras do pensamento religioso propiciaram tolerância maior às práticas de curandeiros, parteiras e xamanismos. No entanto, não demorou muito para os europeus identificarem nos ritos dos nativos, elementos que se associavam à prática decorrente das bruxas europeias (SILVEIRA, 2010). Mais tarde, a mesma identificação se dará em relação às religiões africanas e às suas manifestações:

Apresentando elementos de continuidade com relação à cultura e à religiosidade popular da Europa no início da Época Moderna, as práticas religiosas da Colônia se confundiam muitas vezes com práticas mágicas e de feitiçaria, em quase tudo semelhantes aos casos metropolitanos (...). Muitas das bruxas acusadas em terras brasileiras já haviam saído encarochadas em Portugal por crimes análogos, vendo-se por este motivo degredadas para o Brasil (SOUZA, 1986, p. 51).

Segundo Silveira (2010), quando os açorianos começaram a chegar ao Brasil, entre 1740 e 1750, ainda ardiavam as últimas fogueiras da Inquisição. A imagem da bruxa europeia voltada à sexualidade, também pode ser encontrada aqui em Florianópolis. Para adquirir poderes metamórficos, as bruxas ficavam peladas e uma passava o unguento na outra, não havendo pudor quanto a sexualidade. Era justamente essa questão sexual que representava uma ameaça ao homem, que se sentia impotente, pois a bruxa era, normalmente, uma mulher mais experiente e, sendo iniciada sexualmente nas orgias diabólicas, já não se encontravam mais sujeitas às autoridades do marido, do pai ou do irmão mais velho. Mesmo com o término oficial da Inquisição, a perseguição as supostas bruxas, mulheres e homens, aqueles que refutassem as doutrinas da igreja católica ainda continuaram a ocorrer.

Nesta tese optou-se por não entrar em detalhes sobre a bruxaria no Brasil¹¹⁷, apenas considerou-se importante indicar que ela chegou aqui nos moldes da bruxaria europeia, mesmo que de forma mais “branda”.

¹¹⁷ Para aprofundar o assunto sugiro a leitura das seguintes obras: MALUF, Sônia. *Encontros noturnos: bruxas e bruxarias na Lagoa da Conceição*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993. / SILVEIRA, Cláudia R. A imigração da mulher açoriana em Santa Catarina: da subversão à bruxaria. In: *Fazendo Gênero 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*. 2010. Disponível em: http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1276866287_ARQUIVO_ARTIGO.pdf. Acesso em: 13 mar. 2021. SOUZA, Laura de Mello e. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e Religiosidade no Brasil Colonial*. São Paulo: Schwarcz LTDA, 1986.

Considera-se que a bruxaria vivenciada na Europa foi mais influente na construção do romance *O Mestre e Margarida*, até mais que as próprias questões sobre bruxaria na Rússia/União Soviética, no entanto, é importante que se tenha um entendimento desse processo de construção do bruxólico, mesmo que breve, sobre como a bruxaria, o bruxólico foram vivenciados na Rússia, já que a obra objeto desta tese se passa em terras russas. Aqui pretende-se fazer uma breve explanação da historicidade da bruxaria na Rússia, e acredita-se que os textos de Valerie Kivelson, *Mágica desesperada, a economia moral da feitiçaria na Rússia do século XVII*¹¹⁸, e também da mesma autora em parceria com Jonathan Shaheen *Bruxaria prosaica e totalitarismo semiótico: magia moscovita reconsiderada*¹¹⁹, bem como do autor Daniil Puzanov, *A caça às bruxas na Europa Oriental nos séculos IX a XIII: antropologia do fenômeno*¹²⁰, são importantes para uma leitura moderna das questões de bruxaria vividas na Rússia.

Os horrores da Inquisição, que operou na Europa e na América por vários séculos, são bem conhecidos e estudados como pode-se perceber. A história da bruxaria na Rússia é um tanto diferente da vivenciada na Europa Ocidental, já que no Ocidente a vida religiosa foi nutrida por um pensamento religioso envolto ao catolicismo com seu papado, teologia, dogma, tentação e a Inquisição. Além disso, o Ocidente herdou uma ampla literatura demonológica do mundo clássico, do paganismo, com deuses que desceram à Terra e entraram em luta com os princípios do bem e da luz, e o estabelecimento do cristianismo. A historiografia russa, indica que não houve uma “caça às bruxas” organizada, muito menos execuções em massa. Na Rússia, a Igreja Ortodoxa Oriental caminhava lado a lado com o Estado.

Embora a histeria da “caça às bruxas” no Ocidente não tenha ocorrido de fato na Rússia, não significa que não houve uma luta contra a bruxaria no país, que de certa forma também teve algum grau de crueldade, como afirma o historiador Nikolai Y. Novombergsky (1871-1949) em seu livro *Construção médica em pré-Petrovsky* “a luta contra a bruxaria colocou em prática

¹¹⁸ KIVELSON, Valerie. *Desperate Magic, The Moral Economy of Witchcraft in Seventeenth-Century Russia*. Ithaca – London: Cornell University Press, 2013.

¹¹⁹ KIVELSON, Valerie; SHAHEEN, Jonathan. Prosaic Witchcraft and Semiotic Totalitarianism: Muscovite Magic Reconsidered. *Slavic Review*, Volume 70, Issue 1, Spring 2011, pp. 23 – 44. Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies, 2011. DOI: <https://doi.org/10.5612/slavicreview.70.1.0023>.

¹²⁰ PUZANOV, Daniil V. Witch-Hunting in Eastern Europe in the 9th–13th centuries: Anthropology of the Phenomenon. In: *Ethnology & Anthropology*. Kalmyk Institute for Humanities of the Russian Academy of Sciences Has been issued since 2008.

as autoridades. Além disso, esta luta não foi menos cruel do que na Europa Ocidental” (NOVAMBERGSKY, 1907, p. 21)¹²¹. No início do século XVIII há registros de punições cruéis por bruxaria, mas mesmo para esse período da história russa, a perseguição à bruxaria, não foi tão relevante quanto a Inquisição Europeia Ocidental, como apontam os estudos do crítico literário A. C. Lavrov (1949), em seu estudo *Bruxaria e religião na Rússia* (2000, p. 213)¹²², que faz o primeiro estudo sobre os processos de bruxaria do início do século XVIII.

A historiografia sobre a bruxaria na Europa é extensa, a história da bruxaria russa ainda precisa de aprofundamento; e o que já existe ainda requer tradução, principalmente em língua portuguesa, por este motivo, usa-se aqui mais textos de origem russa e inglesa. Na Rússia o interesse pela temática tem ocorrido mais nas pesquisas antropológica e etnográfica, do que para as investigações históricas. Até os historiadores que estudaram a feitiçaria se concentraram principalmente em explicar a relação entre o cristianismo ortodoxo, religião oficial e as crenças populares em determinados estágios do processo de construção do Estado e o quão significativo a dupla crença era para a cultura russa em particular. Portanto, a magia como uma prática pagã tem sido vista como uma confirmação da existência e da intercomunicação entre dois sistemas de crenças um tanto diferentes, os da religião pagã / popular, e do Estado / religião cristã ortodoxa (PUZANOV, 2008).

Segundo Daniil V. Puzanov, em seu artigo *A caça às bruxas na Europa Oriental nos séculos IX a XIII: antropologia do fenômeno*¹²³. (2008), nem sempre uma pessoa envolvida em magia foi executada. A feitiçaria na Rússia foi condenada pela Igreja Ortodoxa em todos os momentos, sendo considerada como uma ação pecaminosa e indigna, no entanto, ao contrário da Igreja Católica Apostólica Romana da Europa Ocidental, eles não condenaram as feiticeiras e curandeiras. As pessoas com conhecimentos secretos e habilidades sobrenaturais eram temidas, mas de certa forma respeitadas, desde que não invadissem os cânones da Igreja com suas atividades, tanto mulheres quanto homens. Caso contrário, o uso de utensílios, símbolos ou livros da Igreja em rituais de feitiçaria poderia ser uma boa razão para acusar o mago/curandeiro/curandeira/feiticeira de heresia ou apostasia.

No século XVII, muitas vezes, uma pessoa acusada de magia poderia ser condenada por algum outro crime (superstição, fraude, tratamento ilegal); além disso, pode haver casos em que

¹²¹ No original em russo: “борьба с колдовством претворяла власти в жизнь. К тому же эта борьба была не менее жестокой, чем в Западной Европе” ((NOVAMBERGSKY, 1907, p. 21).

¹²² Título no original russo: *Колдовство и религия в России*

¹²³ Título no original em inglês: *Witch-Hunting in Eastern Europe in the 9th–13th centuries: Anthropology of the Phenomenon* (2008).

o acusado é absolvido, e quem o denunciou, ao contrário, é submetido a julgamento. A peculiaridade da situação russa, que também impediu o escopo da “caça às bruxas” é o intrincado sistema burocrático do Império Russo e a ausência de um único tribunal para “casos de fé”. Tal Corte seria o Sínodo, mas o sistema de investigação política muitas vezes interferiu na investigação sinodal. A situação jurídica russa foi caracterizada pela inconsistência de vários atos legislativos entre si, vários atos coexistiram, cada um dos quais não cancelou os anteriores. Assim, por consequência da imprecisão da linguagem jurídica do século XVIII, especialmente aplicada às questões espirituais, místicas e religiosas, também cria dificuldades para as condenações. Assim, “atos repositivos de Deus”¹²⁴ poderiam ser considerados tanto bruxaria - práticas de natureza mágica, e “blasfêmia” (que poderia ou não estar associada à bruxaria). As ideias “normativas” sobre bruxaria mudaram muito rapidamente, na verdade, ao longo de várias décadas, e isso também explica por que a Rússia evitou a escala de perseguição tal qual ocorreu na Europa Ocidental.

A pesquisadora e professora de história da Universidade de Michigan, Valerie Kivelson (2013), explora a interação entre o testemunho dos acusadores, as principais questões dos interrogadores e as confissões dos acusados, criando uma imagem de visão moral que cruza com as hierarquias sociais russas. A prática de tortura para extrair e moldar confissões também existiu na Rússia, pois a feitiçaria surge como uma das formas pelas quais a opressão era contestada por pessoas comuns que lutavam para sobreviver em um mundo ferozmente injusto. Dentro de uma economia moral que combinava inquestionáveis injustiças hierárquicas com expectativas de reciprocidade, a magia e as suspeitas de magia surgiram quando essas expectativas foram mais flagrantemente violadas (KIVELSON, 2013).

Kivelson aponta que aos julgamentos de bruxas moscovitas não eram vinculados a questões diabólicas da magia. A autora chama a magia russa de “prosaica” (KIVELSON, 2013, p.113) em contraste com a Europa Ocidental, que tinha uma forte postura demonológica, já que se acreditava que usavam pós perigosos e unguentos feitos de ingredientes, como olhos de gato ou asas de morcego, supostamente usados, e cujo objetivo final era destruir o mundo cristão. As bruxas russas aplicaram raízes e ervas, objetos do cotidiano, como sal ou lenços para atingir

¹²⁴ Seriam atos que envolvessem uma resposta divina, comunicação com resposta de Deus.

seus objetivos: curar ou amaldiçoar, vencer um processo judicial, encontrar pertences perdidos, enriquecer, causar impotência ou tornar-se um amante de sucesso, por exemplo.

Não houve na Rússia uma demonologia fortemente desenvolvida, como nos países europeus, mas ocorreram de forma mais comedida na Rússia do século XVII e XVIII. É por isso que não é surpreendente que a elite religiosa e política não tivesse interesse em investigar a “conspiração diabólica” durante o interrogatório, já que as bruxas acusadas nunca foram questionadas sobre pactos com o Diabo, voos ou reuniões noturnas - elas não foram percebidas como uma ameaça ao povo ortodoxo. Assim, a magia russa se diferencia do caso do bruxólico-demoníaco da Europa Ocidental, já que na Rússia a bruxaria estava principalmente relacionada a problemas cotidianos banais, como doença ou morte de um membro da família ou gado, e apenas no decorrer da investigação elementos demoníacos foram adicionados às acusações. Aqui está um dos pontos importantes para compreendermos o romance do *O Mestre e Margarida*, pois o que se pode perceber é que Bulgákov acaba utilizando mais da *arché* bruxólico da Europa Ocidental do que da própria Rússia. No próximo capítulo discutisse-a mais sobre essa questão ao trabalhar-se com as bruxas no romance bulgakoviano.

Segundo Kivelson (2013), a Rússia não havia uma conexão direta entre a sedução de Eva pelo Diabo e a bruxaria; pecado e magia não estavam associados exclusivamente às mulheres, diferente do que ocorria no Ocidente. A autora argumenta que a alta proporção masculina acusada de bruxaria que ocorreu foi em função da predominância de hierarquia, já que as mulheres eram subordinadas aos homens, aos seus superiores em status e idade. No entanto, ainda havia a relação da acusação de feitiçaria ser, por exemplo, a pessoas viajantes, seguidas por pessoas de origem não russa e aqueles que demonstravam desrespeito à hierarquia existente. Existia ainda a magia relacionada à palavra escrita, que eram feitiços escritos em pedaços de papel ou “livros pretos”, essas realizadas somente por homens, conforme Kivelson, a palavra escrita era considerada uma ameaça pelas autoridades, e esse medo da magia da palavra escrita fez com que os casos de bruxaria na Rússia fossem diferentes de outros casos do Leste Europeu, como a Ucrânia (KIVELSON, 2013).

Ainda segundo Valerie Kivelson, esse predomínio masculino em relação à prática de bruxaria, pode ser em função de que na Ortodoxia, a sexualidade, que desempenhava um papel fundamental na bruxaria ocidental, na Rússia não era tão demonizada. Mais importante do que a abstinência era a obediência, que, segundo a autora, era o imperativo moral mais importante no Império de Moscou (KIVELSON, 2013).

A tortura que, como na Europa Ocidental, era um meio comumente utilizado para estabelecer a verdade, mostra que a bruxaria não era um crime muito comum, apesar de tudo, a bruxaria, junto com a heresia e a traição, foram crimes nos quais se praticou a tortura mais severa. Valerie Kivelson e Jonathan Shaheen explicam isso com o fato de que esses crimes eram entendidos como atentado à hierarquia social e, portanto, considerado particularmente perigoso, e isso só foi possível devido à ameaça que a bruxaria/feitiçaria representava para a ordem moral da sociedade “no nível mais íntimo e inevitável” (KIVELSON; SHAHEEN 2011, p. 32). Assim, conectando-se com o “medo” do “maligno” vivenciado pelo cristianismo da Europa Ocidental.

Deve-se levar em conta que a repressão à bruxaria russa, na segunda metade do século XVII e início do século XVIII, não foi dirigida contra Satanás, mas contra as práticas pagãs e serviu para fortalecer a fé cristã. Entende-se assim que a “mania de bruxas” ocidentais foi um fenômeno, mas que é preciso romper com essa visão europeia se quiser investigar o fenômeno da feitiçaria em outros lugares. Portanto, para Kivelson e Shaheen (2011), a bruxaria/feitiçaria moscovita operava como uma coleção difusa e resolutamente prosaica de crenças e práticas, enquanto as crenças europeias mais demonológicas se aproximam da uniformidade imposta do “totalitarismo semiótico”. Os autores ainda afirmam que é preciso deixar de ver a historicidade russa por meio de paradigmas europeus, para de fato fazer uma análise das crenças russas em seus próprios termos.

A prática da bruxaria continua até hoje, a modernidade bruxólica contrasta com a contemporaneidade, fazendo com que as bruxas modernas no mundo ocidental ainda lutem para se livrar do estereótipo histórico. A maioria pratica a *Wicca*¹²⁵ – Orientação religiosa neopagã com uma maior ênfase na prática da magia –, cujo lema é “não prejudicar ninguém”, comprometida com a natureza e a humanidade. Seus feitiços e encantamentos são frequentemente derivados do *Livro das Sombras*, uma coleção de tradições de bruxaria do

¹²⁵ “A Wicca é uma religião neopagã com certos tipos de rituais, rituais sazonais e regras religiosas, mágicas e éticas peculiares, baseadas na reverência pela natureza. Tornou-se popular em 1954 graças a Gerald Gardner, um funcionário público inglês aposentado, que afirmou que a Wicca era uma religião antiga sobrevivente que existia secretamente por séculos e tinha suas raízes no paganismo europeu pré-cristão. A verdade das afirmações de Gardner não pode ser inequivocamente provada, por isso muitos pesquisadores afirmam que a teologia Wiccan não surgiu até a década de 1920. No entanto, de acordo com algumas fontes, a Wicca remonta às antigas crenças celtas e tradições de bruxaria dos povos do norte da Europa.” Informações disponíveis em: [RELIGIÃO WICCA DAS BRUXAS - SOCIEDADE \(creslimousin.org\)](http://RELIGIÃO WICCA DAS BRUXAS - SOCIEDADE (creslimousin.org)). Acesso em: 02 fev. 2021.

século XX, comparado ao ato de orar em outras religiões. Infelizmente, a bruxaria moderna ainda enfrenta perseguições e morte (CANTRELL, 2002). Muitos homens e mulheres suspeitos de utilizar a bruxaria foram espancados ou mortos em Papua- Nova Guiné desde 2010. Incluindo uma jovem mulher, que já era mãe, foi queimada viva.¹²⁶

Na Rússia, várias religiões são praticadas, o que mais ou menos se encaixa na identidade de “Neopaganismo” ou “Heathenismo”. Segundo Michael Strmiska, em *Paganismo moderno nas culturas mundiais: perspectivas comparativas*¹²⁷, artigo publicado em 2005, “as religiões pagãs modernas podem ser entendidas como um retorno, reconstrução e reimaginação de tradições religiosas que foram suprimidas à força” (2005, p. 10), e para Dmitry Galtsin, em seu artigo *Paganismo não eslavo na Rússia: Wicca russa e Asatru* (2020)¹²⁸, a Wicca russa é uma “religião de feitiçaria pagã”, que é praticada principalmente como uma “religião da Natureza” universalista e não étnica, que dá ênfase à magia e aos caminhos espirituais individuais. Esse caráter eclético e individual da religião wiccaniana impediu tanto a institucionalização de qualquer autoridade central quanto a padronização do ritual ou da teologia.¹²⁹

Como foi possível ver até aqui, na Rússia na Idade Moderna a perseguição às bruxas não ocorreu nos moldes da Santa Inquisição, e que a bruxaria não era considerada como uma afronta à religião, não se valendo do conceito demonológico utilizado na Europa Ocidental durante todo o período de “caça às bruxas”. No entanto, é preciso voltar um pouco no tempo, no Medievo Russo, quando a feitiçaria pode ser encontrada nas histórias contadas por cronistas sobre Magos e feiticeiras. Encontra-se ainda na literatura indicações nas quais o ponto de vista da Igreja Ortodoxa Oriental sobre a existência de uma força maligna na forma do Diabo e seus servos – feiticeiros – foi expressa. Magia, encantos, foram apresentados como fenômenos reais e foram condenados pela Igreja como um pecado, nesse período, os casos de feitiçaria foram administrados pelo Clero, que foi concedida jurisdição sobre os casos. No Estatuto da Igreja de São Vladimir há uma indicação sobre este assunto, também na “Regra” do Metropolitan João II (1078 – 1089) (ORLOV, 1991). Assim, é importante notar que:

A diferença nas opiniões do povo e do Clero sobre os feiticeiros era que o Clero via neles os servos dos demônios, e, portanto, sua inimizade com eles

¹²⁶ Informações podem ser conferidas em: [Mulheres acusadas de bruxaria são decapitadas na Papua Nova Guiné - Internacional - Estado de Minas](#). Acesso em: 10 nov. 2020.

¹²⁷ No original inglês: *Modern Paganism in World Cultures: Comparative Perspectives*

¹²⁸ *Non-Slavic Paganism in Russia: Russian Wicca and Asatru*

¹²⁹ Para informações e aprofundamento sobre a prática da Wicca na Rússia indico a seguinte leitura: STRMISKA, Michael. *Modern Paganism in World Cultures: Comparative Perspectives*. In: *Modern Paganism in World Cultures: Comparative Perspectives*, ed. by M. F. Strmiska, 1–53. Santa-Barbara / Denver / Oxford: ABC-CLIO, 2005.

era, por assim dizer, constante, enquanto as pessoas em tempos de paz comuns tratavam os feiticeiros com medo respeitoso ou com respeito óbvio, eles estavam zangados com eles apenas nos anos de desastres ferozes, se eles próprios se atreveram a atribuir esses desastres a eles (ORLOV, 1991, p. 113).¹³⁰

Visto esse percurso bruxólico, mesmo que breve, pode-se perceber que muitas histórias conhecidas nas sociedades tiveram origem nas raízes da antiga cultura pagã, e foram sendo moldadas de acordo com a imaginação e os interesses de seus autores. Personagens que envolviam o demoníaco, a mitologia, e o folclore foram imbricados na metalidade das sociedades que acreditavam em bruxos, bruxas, feiticeiros e feiticeiras, com diferença significativas em alguns locais, como na Rússia. Nesta tese, buscou-se fazer um panorama da bruxaria, aspectos que são importantes para a compreensão desse imaginário bruxólico que serviu de base para a literatura mundial, como para Mikhail Bulgákov na criação de seu romance de maior sucesso, no cinema, na música, nas artes, como se verá no próximo subcapítulo.

2.2 A BRUXARIA NA LITERATURA

[...] Margarita, love and destroy

I'm so free as I meet you

Welcoming back you, the Queen of the Ball

It's dark beneath the Muscovites' sky

But you give, you give me it all

Well, I'm here with you at midnight

Well, I'm here with you at midnight

¹³⁰ No original em russo: “Разница во мнениях народа и духовенства о колдунах заключалась в том, что духовенство видело в них слуг демонов, и поэтому их вражда с ними была как бы постоянной, в то время как люди в обычное мирное время относились к колдунам. уважительного страха или с явным уважением, они злились на них только в годы жестоких бедствий, если сами осмеливались приписывать эти бедствия им” (ORLOV, 1991, p. 113).

*You see, I forget about living alone
As I learn, I learn how to die [...]*

(Franz Ferdinand, *Love and Destroy*)

A literatura universal presenteou os seus leitores com mulheres bruxas e ou feiticeiras, por vezes demonstrando que o poder estaria nas mãos das mulheres, nesse aspecto temos Circe, em *Odisseia* (século VIII a.C. - IX a.C.) de Homero. Homero (928 a. C. – 898 a. C.), em seu poema épico, apresenta a bruxa-feiticeira Circe, mulher que vive em uma ilha, que recebe a tripulação de Ulisses em seu palácio e serve uma bebida batizada com a mistura uma “droga” (ou feitiçaria), dessa forma os homens começam a se transformar em porcos. Circe provém dos mitos gregos, às vezes Bruxa, às vezes Deusa, ligada à feitiçaria, assim como sua mãe Hécate. Circe é considerada a Deusa da Lua Nova, do amor físico, da feitiçaria, dos encantamentos, das maldições, da magia, bruxaria e caldeirões, esse arquétipo que permeia o imaginário bruxólico.

Na literatura medieval, o cronista Godofredo de Monmouth (ou Geoffrey de Monmouth; 1100-1155) cria um dos personagens mais proeminentes da literatura, Merlin (ou Melin), um bruxo, feiticeiro e a bruxa Morgana, aqui homem e mulher têm poderes sobrenaturais. Na Renascença, há a inserção de personagens feiticeiras e ou bruxas na literatura, como quando William Shakespeare (1564-1616) escreve sua primeira tragédia: *Titus Andronicus* (1590) e nela apresenta a Tamora, rainha dos Godos, ligando-a à bruxaria, à sexualidade, à subversão do silêncio e à imagem demoníaca da bruxa. Em 1603 surgem as três bruxas profetizas e a adoradora das trevas Lady Macbeth, em *Macbeth* (1603)¹³¹; Sycorax, em *The Tempest* (1911) e em 1623. Essas personagens introduzidas na literatura retratam o caráter e visão da sociedade inglesa dos séculos XVI e XVII, demonstrando como a atenção à “caça às bruxas” começou a atrair na Inglaterra durante as execuções no tempo de Rei Jaime. (PARADISO, 2011).

Algumas bruxas adquiriram notoriedade e são bastante populares na literatura de ficção, como em *The Mists of Avalon (As Brumas de Avalon)*, de Marion Zimmer Bradley (1930-1999), publicada em 1982, ou *Lasher da série As bruxas de Mayfair* (1993), de Anne Rice (1941), e *Harry Potter*, de J. K. Rowling (1965), com bruxas e bruxos (Herry Potter, Hermione,

¹³¹ Acredita-se que tenha sido escrita entre 1603 e 1607.

Voldemort, Dumbledore), com o lançamento do primeiro livro em 1997; *As Crônicas de Nárnia* (escrito entre 1949-1954), de C.S. Lewis, com a feiticeira branca; e Em *Game of Thrones* (A Guerra dos Tronos, 2011), baseada nas crônicas *A Song of Ice and Fire* (*As Crônicas de Gelo e Fogo*), de George R.R. Martin (escrito entre 1991-1996), Melisandre, bruxa e “Sacerdotisa Vermelha”. Todos iniciados enquanto texto literário e posteriormente transformados em séries no cinema. Assim, as representações e os conceitos a respeito das bruxas ganham vida no cinema, o qual vai funcionar como um disseminador das imagens das bruxas/feiticeiras, atuando como perpetuador e ou modificador do entendimento que a sociedade tem sobre bruxaria. Se a magia está presente nessa arte, como nos filmes de Méliès, que, tinha grande relação com o Diabo, “a bruxa toma seu lugar como personagem icônico em produções cinematográficas desde a temida Bruxa Malvada do Oeste e a doce Glinda, de Lyman Frank Baum (1856-1919) em seu livro infantil *O Maravilhoso Mágico de Oz*, publicado em 1901. Dois anos depois da publicação do *O Mágico de Oz* teve uma versão musical do livro, que apresentado no teatro da Broadway, dos anos 1902 a 1911, até Thomasin (protagonista), no mais recente *The Witch: a New England Folktale* (*A bruxa: um conto popular da Nova Inglaterra*, 2015)”do produtor Robert Eggers, como demonstram Dias e Cabreira (2019).

Para representar o lado bom das bruxas, muitos autores acabam fazendo uso da comicidade, do humor, da caricatura, para assim “distanciá-las da atmosfera de terror, a comédia sirva como estilo escolhido para essa representação. Jennifer, Samantha, Endora, Alexandra, Jane, Elvira (todas bruxas ou feiticeiras) fazem o público rir como forma de aproximação e aceitação da bruxa, mais uma vez, como parte da sociedade” (DIAS; CABREIRA, 2019, s/p).

No século XIX há um resgate da figura da bruxa em outras artes, como é o caso da pintura de Francisco de Goya (1746-1828), com a famosa pintura *O Sabat das Feiticeiras*. Na literatura, esse resgate vem com a literatura infantil, como nos Contos dos Irmãos Grimm. Assim como em diversos filmes.¹³²

Na literatura brasileira também há representações que vão utilizar do arquétipo da bruxaria da Europa Ocidental, mas também do folclore e das crenças pagãs. No entanto, a

¹³² Informações que podem ser aprofundadas no seguinte artigo: DIAS, Bruno Vinicius Kutelak; CABREIRA, Regina Helena Urias. A imagem da bruxa: da antiguidade histórica às representações filmicas contemporâneas. *In: Ilha do Desterro* (Revista) v. 72, nº 1, p. 175-197, Florianópolis, jan/abr 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/4783/478365107012/html/index.html>. Acesso em 17 mar.2021.

bruxaria associada ao diabólico configurou-se como mote de maior relevância na composição histórica ou ficcional da literatura envolvendo o bruxólico. Obras como *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (1890), apresenta-nos uma bruxa “[...] extremamente feia, grossa, triste, com olhos desvairados, dentes cortados à navalha, formando ponta, como dentes de cão, cabelos lisos, escorridos [...]” (AZEVEDO, 1995, p.38), a bruxa construída por Aluísio Azevedo era Paula, uma parteira, que receitava remédios e ensinava feitiços. Ainda em 1890, Rodolfo Teófilo, apresenta-nos Quitéria (uma bruxa/feiticeira) do romance *A Fome*. Em 1893, Inglês de Souza com a construção de seus contos, na obra *Contos Amazônicos* encontramos o conto *A Feiticeira*, este com a bruxa sendo propriamente a personagem central da história. No campo da literatura folclórica, temos a Cuca, uma bruxa-jacaré, sendo a bruxa mais famosa da literatura brasileira, construída por Monteiro Lobato, a partir da compilação de crenças e lendas do folclore brasileiro, que apareceu pela primeira vez no livro *O Saci* (1921), “embora a criatura já existisse no folclore brasileiro como uma bruxa que só dorme a cada sete anos e persegue crianças ressondonas, foi no trabalho do escritor que a Cuca entrou, de fato, no imaginário popular. E isso não foi uma criação nacional” (VASCONCELLOS, 2019, s/p.). No seriado produzido pela Rede Globo intitulado *Sítio do Picapau Amarelo* ela ganhou fama, nessa série ela ganha a peruca loira. “Monteiro Lobato tomou uma palavra da boca do povo, que queria dizer várias coisas malignas, para batizar sua bruxa com um aspecto reptiliano. Abrasileirada de dragão para jacaré” (VASCONCELLOS, 2019, s/p.)¹³³.

Não se pode deixar de mencionar as narrativas do escritor catarinense, Franklin Cascaes, que também trabalha com o folclore, o fantástico e com todo o discurso inquisitorial que inseriu a figura do Diabo como o único ser temido pelas bruxas. Em diversas narrativas, Cascaes retrata o Diabo como *o chefe*, ou seja, uma forma arrumada para deslocar a “força ameaçadora” das mulheres para o universo masculino (SILVEIRA, 2010). Cascaes vai aproveitar do misticismo e das lendas locais as quais eram contadas pela população, afirmando que a Ilha já era habitada por bruxas, mesmo antes da chegada dos primeiros habitantes. No livro *O fantástico na Ilha de Santa Catarina*, 24 de lendas trazidas pelos açorianos são contadas com a intenção de preservar a cultura e a linguagem local e não somente alimentar o imaginário com os contos, mas sustentar a história da cultura açoriana (SILVEIRA, 2010). Há muito que ser explorado sobre a literatura

¹³³ Para maiores informações consultar: VASCONCELLOS, Lucas. A identidade secreta da Cuca, personagem do Sítio do Picapau Amarelo. AH – Aventuras na História (site). Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/identidade-secreta-da-cuca-monteiro-lobato-sitio-picapau-amarelo.phtml>. Acesso em: 22 mar. 2021.

bruxólica no Brasil, é um campo de pesquisa riquíssimo a ser desenvolvido, talvez em um outro momento, aqui nesta tese o foco é na literatura russa.

Nesse sentido, falando em literatura russa, que vai trazer a bruxaria e ou a feitiçaria como temática, pode-se dizer houve uma dificuldade em encontrar materiais acadêmicos que traçassem o perfil bruxólico nessa literatura, porém, o que mais ficou claro foi a presença de *Baba-Yaga*: a mãe e bruxa ambígua do conto popular russo, ela é um amálgama de divindades misturadas com uma dose de feitiçaria. Embora seja difícil traçar a evolução histórica desta misteriosa figura com exatidão, fica claro que Baba-Yaga foi criada por muitas vozes e mãos desde a era pré-cristã na Rússia. O estudo mais completo de Baba-Yaga até hoje é de Andreas Johns, *Baba Yaga; A Mãe Ambígua e Bruxa do Conto Folclore Russo* (2004), o qual demonstra que Baba-Yaga apareceu em centenas, senão milhares de contos populares na Rússia, Ucrânia e Bielo-Rússia desde o século XVIII, e possivelmente antes. Enquanto abordagem mitológica, Johns também as examinadas a partir da possibilidade de ela ser espírito demoníaco da floresta, ou Deusa-mãe. Para Propp “a Baba-Yaga é um personagem muito difícil de ser analisado, pois sua imagem se compõe de uma série de detalhes. Esses detalhes, agrupados a partir de contos diversos, às vezes são divergentes, incompatíveis, não se fundem numa imagem individual” (PROPP, 2002. p. 50). Propp também promove um estudo sobre o conto de magia, nele aborda as questões históricas e folclóricas que envolve a personagem de Baba-Yaga.

Ainda na Rússia, temos o conto escrito por Nikolai Vasilievich Gogol (1809-1852), *Noite de Natal* (1832), nele o autor apresenta-nos um ferreiro como o herói, ambientada em uma aldeia ucraniana no século XVIII, período em que a Ucrânia ainda fazia parte da Rússia. Vakula, a personagem central é um ferreiro, feiticeiro, que faz uso de magia e encantamentos. Solokha era uma bruxa, adoradora e amante do Diabo e de diversos outros homens, que mesmo sendo bruxa ela frequentava os cultos religiosos, o que pode nos levar a depreender que a sociedade local aceitava a integração de bruxas e bruxos, não sendo marginalizados em função de sua condição espiritual. *Noite de Natal* é um texto sincrético, pois mistura cristianismo e paganismo e aborda práticas religiosas oficiais, como a confissão e a penitência, misturando com o paganismo e o modo mais popular. Gógol na coleção de contos *Mirgorod* (1835) tem um conto intitulado *Viy*, o foco principal da narrativa é os eventos fantásticos em torno da bruxa; no conto há o demoníaco e uma mistura com o folclórico e com o humano, nele o personagem estudante Khoma reage ao sobrenatural, mas é demonstrado com foco em como o cristianismo

ortodoxo tratar o tema. Na história há uma bruxa, uma mulher que vem ao encontro de Khoma, com olhos brilhantes, mas Khoma desconfia que ela, pois ele trabalha com exorcismo. “Viy” refere-se a um ser do folclore ucraniano, que tem pálpebras enormes, chegando até o chão. Ele não é um demônio, mas um ente maligno da ortodoxia judaico-cristã – que mais atemoriza Khoma e acaba por matá-lo. Aqui Gogol também mobiliza um rico imaginário ligado à ortodoxia religiosa ocidental, a ligação entre o ente e o ser humano, a natureza, o fantástico e o sobrenatural são traçados no conto.

Então chegamos em *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov, um romance cheio de artimanhas que envolvem o diabólico e o bruxólico, obra que oferece aos leitores a oportunidade de interpretar à sua maneira os eventos que ocorrem e os personagens envolvidos. O arquétipo da bruxa é construído a partir do reconhecimento histórico da bruxaria, este permite seguir um rastro para assim encontrar, ou não, assinaturas na obra *O Mestre e Margarida*. Todas as mulheres-chave do romance são, de certa forma, influenciadas por Woland (o Diabo), por isso se reflete: quem pode cercar o Diabo, senão demônios, feiticeiras e bruxas?

2.2.1 As Bruxas de Bulgákov

No romance de Bulgákov, as personagens do arquétipo bruxólico estão presentes pelo menos em quatro personagens femininas. Por isso, nesta tese, Hella, Margarida, Natacha e Ánnushka, serão analisadas pelo olhar do arquétipo da bruxa, que podem não ser visíveis, à primeira vista, em algumas personagens, como é o caso de Ánnushka, para assim encontrar a assinatura bruxólica e vislumbrar a assinatura bulgakoviana.

Inicia-se com a personagem **Ánnushka**, nela pode-se observar como o leitor é envolvido pela narrativa a ponto de não perceber que ela pode ser uma bruxa, uma personagem episódica, devido à qual, de fato, toda a confusão foi formada. Ánnushka foi escolhida por Woland (o Diabo) para dar início aos seus planos. Vejamos as passagens literárias em que Ánnuchka põe em prática os planos de Woland:

Ánnuchka já comprou o óleo de girassol, e não apenas comprou, como até **já derramou** (BULGÁKOV, 2017, p. 24, grifos meus);

[...] Ánnuchka, foi a nossa Ánnuchka! Da Sadôvaia! **Foi obra dela! Pegou óleo de girassol** na mercearia, e **quebrou a garrafa na catraca!** Emporcalhou a saia toda... E xingou, nossa, xingou tanto! E ele, coitado, deve ter escorregado e caiu nos trilhos... (BULGÁKOV, 2017, p. 54, grifos meus);

[...] Mas **ele** tinha dito que não haveria reunião porque **Ánnuchka derramaria óleo** (BULGÁKOV, 2017, p. 54, 55, grifos meus);

Era a mesma Ánnuchka que na quarta-feira, para desgraça de Berlioz, **derramara óleo de girassol na catraca** (BULGÁKOV, 2017, p. 296, grifos meus).

Analisando as passagens, pode-se perceber que Ánnuchka é responsável pelo “acidente” do editor Berlioz, pois é ela que derrama o óleo, temos então uma mulher que, como personagem real, aparece mais claramente apenas no capítulo 24, mas cuja presença sentimos desde o início do romance, como sendo a pessoa que causou a morte de Berlioz. Assim, Ánnuchka ajuda a cumprir a profecia de Woland (no primeiro capítulo) de que Berlioz morreria com “Sua cabeça será cortada!” (BULGÁKOV, 2017, p. 25), mas quem, se não uma bruxa, o Diabo pode tomar como cúmplices?

“[...]E quem é essa Ánnuchka?”; “[...] o **Diabo é que sabe** quem ela é” (BULGÁKOV, 2017, p. 95, grifos meus). “Ninguém sabia e, provavelmente, jamais saberá qual era a ocupação dessa mulher em Moscou [...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 296). Uma mulher desconhecida, bisbilhoteira, de aparência desagradável, que Bulgákov dá a ela uma descrição muito ampla e inóspita, tratando-a como “Praga”! Assim como as bruxas eram vistas na Idade Média, durante a “Caça às bruxas” na Europa Ocidental. “[...] sabia-se que, onde ela estivesse ou aparecesse, imediatamente começaria um escândalo, e, além disso, ela tinha o apelido de “**Peste**”. “**A Peste-Ánnuchka**” [...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 296, grifos meus). O autor ainda a compara com uma cobra “Ánnuchka contorceu-se por trás da porta como **feito uma cobra** [...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 298, grifos meus), mulheres bruxas também podem se transformar em animais para conseguir o que querem. Outra questão importante a se levar em consideração é a questão do uso do óleo por Ánnuchka, sabe-se, com já visto, que bruxas usavam o unguento para promover seus “voos” e em seus rituais e sabás. O unguento é um tipo de pomada feita com gordura e alucinógenos, assim é possível pensar que esse óleo de Ánnuchka poderia ser um unguento. Nesse sentido, Ánnuchka é uma bruxa em essência, embora nem ela soubesse disso, e se alguém a contasse certamente haveria um escândalo e talvez uma briga.

Depois que ela completou sua missão (derramar óleo no caminho de Berlioz), Ánnushka se tornou desnecessária para Woland e ela passou a viver para si. No entanto, a bruxa, que vivia na alma de Ánnushka, não descansou e “Por algum motivo, Ánnuchka, **a Peste**, acordava extraordinariamente cedo, e naquele dia levantara-se muito antes da luz e da aurora, por volta da meia-noite” (BULGÁKOV, 2017, p. 296, grifos meus). Quando “[...] ela se preparava para

ir a algum lugar” (BULGÁKOV, 2017, p. 296) situações estranhas começaram a ocorrer vindas do apartamento 50. Ela, como uma boa fofoqueira, começou a farejar o que estava acontecendo, com um instinto forte, ela presencia situações sobrenaturais, em que pessoas saem voando pelas janelas. A ganância de Ánnuchka é evidenciada quando ela pega a ferradura, presente de Margarida (a Rinha do Sabá) que deixou cair, escondendo-a no seio; mas não demorou muito para Azazello aparecer, e a faz devolver a joia “**Bruxa velha**, se alguma vez você pegar alguma coisa dos outros, leve para a polícia, em vez de esconder no seio!” (BULGÁKOV, 2017, p. 299, grifos meus). Aqui, o próprio Bulgákov a chama de bruxa, pela voz da personagem Azazello, o que confirma as suspeitas de Ánnushka ser uma bruxa; também é possível aproximar a bruxa Ánnuchka das bruxas na Rússia do século X a XII, que eram tidas com capacidade para provocar maldades, como roubar todo o leite da vaca, estragar o gado, segundo as crenças russas, uma bruxa podia “tirar gordura” dos porcos das outras pessoas e passar para os porcos da bruxa, mesmo que ela não os alimentasse. Na Ucrânia, acreditava-se que as bruxas podiam enviar granizo, furacões, inundações, incêndios, roubar corpos celestes, causar secas e outros desastres, provocar pestes (ORLOV, 1991).

Segundo Russell e Alexander (2019), mulheres como Ánnuchka poderiam ser facilmente tidas como bruxas na Idade Média, já que:

[...] mulheres solteiras, viúvas, isoladas, infelizes, empobrecidas e **rabugentas** eram alvo fácil para as acusações de bruxaria no século XVI e todo o período de caça às bruxas;
 Numa sociedade que levava a magia a sério, **pragas** e feitiços formavam outra categoria óbvia de reação;
 Um semblante zangado poderia ser interpretado como um olhar maléfico; uma imprecisão furiosa, como **uma praga**; um **resmungo**, como uma invocação de poderes diabólicos (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 143, grifos meus).

Nesse sentido, pode-se perceber que Bulgákov vai se aproveitar dessas características para moldar a sua personagem. Não estaria aqui a confirmação de que Woland escolheu uma bruxa para armar o “acidente” de Berlioz? Muitas dúvidas e negatividades causam indefinições nessa personagem; a última aparição de Ánnushka no romance é em seu testemunho afirmando “[...] não responder pela administração predial, que introduz no quinto andar **forças malignas** que não davam sossego” (BULGÁKOV, 2017, p. 339, grifos meus); e quando o investigado a deixa voltar para o seu apartamento, já que “[...] todos já estavam fartos”, assim “[...] para a **satisfação geral**, Ánnuchka desapareceu do edifício” (BULGÁKOV, 2017, p. 339, grifos meus).

Outra personagem que apresenta o arquétipo da bruxa é **Hella**, ela faz parte do séquito do Diabo que visita Moscou, pela aparência, pode-se ver imediatamente que ela é uma bruxa.

[...] surgiu na antessala uma **moça** completamente **nua**, com **ardentes olhos de fósforo**.

[...] aquelas **mãos** eram ainda mais frias, **frias de um frio de gelo**.

[...] e seus **olhos resplandecentes...**

Olhos verdes depravados [...]

[...] **moça ruiva**, sabe o Diabo de onde, com [...] cicatriz extravagante no pescoço (BULGÁKOV, 2017, p. 119, 132, grifos meus).

Todas as características nos fazem lembrar o arquétipo de uma bruxa, principalmente ligada ao arquétipo da bruxa da Idade Média na Europa Ocidental, inclusive pela cor ruiva dos cabelos de Hella, já que a perseguição da *Santa Inquisição da Igreja Católica* às pessoas ruivas, principalmente mulheres que supostamente praticavam bruxarias. As ruivas sofreram essa perseguição por puro preconceito, já que a rara cor vermelha de seus cabelos era associada a hábitos malignos. Entre os séculos XV e XVI, muitas ruivas foram presas e até queimadas nas fogueiras da inquisição¹³⁴. Diferente de Ánnuchka, que era uma “Bruxa velha”, Hella era jovem, “moça”, assim explorando a sexualidade feminina, fazendo também remontar ao arquétipo bruxólico da Idade Média.

Hella foi uma serva fiel ao Diabo. “Pois bem – **Woland** dirigiu-se a Margarida – [...] apresento-lhe a **minha criada Hella**. É desenvolta, esperta, então não há serviço que não saiba prestar” (BULGÁKOV, 2017, p. 259, grifos meus). A bruxa serviu ao Diabo como uma personagem secundária, mas carregada de estereótipos. É possível que Bulgákov tenha se inspirado na história do *Унырь* (*Ghoul*-1841), de A. K. Tolstoy, pois há uma personagem, uma jovem vampira que transforma seu amante em vampiro com um beijo - daí, talvez, o beijo de Hella ter sido fatal para Varenuvka “Vem que eu **vou dar um beijo** – disse a moça, com ternura, e seus olhos resplandecentes ficaram junto aos dele. Então Varienuvka perdeu os sentidos, e não chegou a sentir o beijo” (BULGÁKOV, 2017, p. 119, grifos meus). Tradicionalmente, os vampiros¹³⁵ são tidos como uma categoria mais baixa de demônios. Além disso, quando a noite

¹³⁴ “Durante a Inquisição, nos séculos 15, 16 e 17, as ruivas passaram um mau bocado. A cor, associada ao mal, levou a Igreja Católica a persegui-las e condená-las como bruxas. Muitas foram à fogueira.” Leia mais em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-os-ruivos-foram-perseguidos-ao-longo-da-historia/>. Acesso em: 14 abr. 2021.

¹³⁵ Sobre Vampiros é possível aprofundar em: FERRAZ, Salma *et al.* *Sobre o Vampirismo de Drácula a Crepúsculo: A Saga do Vampiro na Cultura Ocidental*. São Paulo: Todas as Musas, 2017.

expõe todos os engodos, Hella só poderia voltar a ser uma garota morta, e não teria ninguém em quem se transformar em seu último voo, já que após o sabá todos voltam às suas formas. Hella foi a única personagem do séquito que acompanha Woland em visita a Moscou que não participa do último voo do séquito, ela volta a ser apenas a empregada de Woland, isso pode ter relação ao fato de Mikhail Bulgákov ter dado o nome de “Hella” a sua personagem, por ter observado que em *Lebos*, no *Dicionário Enciclopédico Efron & Brockhaus*¹³⁶, esse nome é referido a garotas mortas prematuramente que se tornaram vampiras após a morte. Assim, Hella é uma Bruxa – Vampira, na qual o diabólico e o bruxólico, a partir dos arquétipos, está melhor representado, portanto a personagem apresenta traços da bruxaria desde as raízes da cultura pagã.

Há mais duas bruxas descritas em *O Mestre e Margarida*, no entanto, diferente de Ánnuchka e de Hella que são originalmente bruxas, Natacha e Margarida são transformadas em bruxas. Bulgákov nos apresenta **Natacha** como sendo a empregada/governanta de Margarida, ela aparece pela primeira vez no Capítulo 19, como “A **bela** Natachka, sua **empregada** [...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 225, grifos meus). Margarida e Natacha tinham uma relação bem próxima, que o narrador nos deixa por decidir, pois Margarida entrega à sua empregada, meias pretas e perfumes, em seguida “**Patroa e empregada se beijaram** [...]” (BULGÁKOV, 2017 p. 225, grifos meus). Aqui há sinal de uma a relação que poderia ser mais do que uma relação patronal; no Capítulo 20, Natacha dá mais uma pista do envolvimento amoroso/sexual com Margarida na passagem: “**Que pele!** Que pele, hein? Margarida Nikoláievna, mas a sua pele está brilhante!” (BULGÁKOV, 2017, p. 237, grifos meus), especula-se com isso a questão sexual que envolvia o arquétipo da bruxa na Europa Ocidental na Idade Média. No entanto, Natacha não era originalmente bruxa, pois se torna bruxa só no Capítulo 21:

Um ruído pesado de ar sendo cortado veio por trás e começou a chegar a Margarida. [...] **uma gargalhada de mulher**, que ressoava por muitas versts. Margarida olhou ao redor e avistou um **objeto escuro** e complexo. Conforme se aproximava de Margarida, ia ficando cada vez mais nítido, e dava para ver que era alguém vindo a cavalo. [...] Margarida desacelerou a marcha, e foi alcançada por **Natacha**.

Completamente **nua**, com os cabelos desgrenhados esvoaçando ao vento, **ela voava montada em um porco gordo**.

Natacha!! – berrou Margarida, de forma penetrante. – **Você passou o creme?** [...] **Admito que peguei o creme**. Pois também queria **viver e voar**. Perdoe-me, minha senhora, mas eu não volto, **não volto por nada! Ah, como é bom**, Margarida Nikoláievna! (BULGÁKOV, 2017, p. 246, 247, grifos meus).

¹³⁶ Em russo: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона.

Com as passagens acima, pode-se perceber que o bruxólico repentinamente explode na vida de Natacha, e ela aceita com alegria essa relação com o sobrenatural e não quer voltar à rotina. A metamorfose que ocorreu com Margarida despertou uma bruxa adormecida em Natacha.

[...] bradava Natacha, Margarida! Rainha! **Peça que me deixem continuar a ser bruxa.**” (Idem, p. 248, grifos meus).

– Margarida Nikoláievna, minha querida – disse Natacha, suplicante e de joelhos –, convença-os – olhou de esguelha para Woland – **a me deixar ser bruxa. Não quero mais a mansão! Não quero engenheiro nem técnico! Ontem o senhor Jaques me fez uma proposta no baile [...]** (BULGÁKOV, 2017, p. 293, grifos meus).

[...] Woland. Este assentiu com a cabeça. [...] **com um grito de triunfo, saiu voando pela janela** (BULGÁKOV, 2017, p. 293, grifos meus).

Tendo encontrado a liberdade, sentindo a alegria de voar, Natacha sela o seu destino. Bulgákov, por meio dessa personagem, demonstra que a transformação de Natacha, em verdade, é mais o afloramento da bruxa que já vivia nela, o creme (unguento) só a ajuda a se libertar. Com o “tornar-se bruxa” ou “libertar a bruxa” não estaria o autor dizendo que vive uma bruxa em todas as mulheres? Tornando-se bruxa, Natacha ganha a liberdade e poderes mágicos. Como visto na passagem acima, Natasha troca sua antiga vida, como empregada doméstica, pela liberdade “perversa” de uma bruxa e um título real no mundo do sobrenatural.

Para Maria Kisel, em *Novelas não queimam: O Mestre e Margarita de Bulgákov e o Leitor Soviético Imaginado* (2009)¹³⁷ o contraste do mundo sobrenatural, com o “mundo real” de Moscou “pode ser um dispositivo metafórico que reconhece o extremo isolamento histórico e cultural do Estado soviético” (KIESEL, 2009, p. 592)¹³⁸. Assim, a inclusão de temas sobrenaturais, como a bruxaria, o diabólico são características de uma cultura pré-revolucionária de influência Ocidental. No entanto, para Robert Chandler, na introdução do livro *Contos mágicos russos de Pushkin a Platonov* (2012)¹³⁹, os contos mágicos na Rússia incluíam uma busca e uma iniciação ou interação com uma criatura ou animal sobrenatural, e essa interação entre criatura e humano está relacionada ao papel intermediário de um Diabo que

¹³⁷ *Feuilletons Don't Burn: Bulgakov's 'The Master and Margarita' and the Imagined Soviet Reader.*

¹³⁸ No original inglês: “[...] may be a metaphorical device acknowledging the extreme historical and cultural isolationism of the Soviet state.” (KIESEL, 2009, p. 592).

¹³⁹ *Russian Magic Tales from Pushkin to Platonov.*

tem seus ajudantes espirituais. Aqui vale lembrar que Natacha transforma Nikolai Ivánovitch em um porco para usá-lo como meio de transporte, isso ela faz usando a pomada (unguento) que Margarida e ela usaram para tornarem-se bruxas, que fora entregue por um dos seguidores do Diabo (Woland). Veja: “Fica certificado que o portador, Nikolai Ivánovitch, passou a referida noite em um baile de satanás, para o qual **foi recrutado na qualidade de meio de transporte** ... abra parênteses, Hella! Entre parênteses, escreva “**Porco**” (BULGÁKOV, 2017, p. 293, grifos meus).

Por fim, temos **Margarida**, a personagem que dá nome ao romance, ela também se torna bruxa. Neste subcapítulo da tese, o foco será dado nas marcas das transformações de Margarida em uma bruxa, pois há várias possibilidades de analisar essa personagem, sendo ela uma das mais importantes dentro do romance. Margarida se torna amante de outro personagem principal, um escritor apelidado de Mestre, é por essa relação amorosa que Margarida vai se tornar bruxa; é o amor que move Margarida.

Apenas na segunda parte do romance *O Mestre e Margarita*, mais especificamente no capítulo 19, intitulado *Margarida*, que Bulgákov vai apresentar a imagem dessa personagem, ela é uma mulher com o arquétipo da bela dama “Era **bela e inteligente**”; “Sem filhos, e **com trinta anos**, Margarida era casada com um especialista dos mais graúdos [...]”; “Não faltava dinheiro a Margarida Nikoláivena.”; “[...] não conhecia os horrores da vida em um apartamento compartilhado” (BULGÁKOV, p. 221, grifos meus). Os valores materiais não são importantes para Margarida. Ela está acima disso, pois quer ser livre e feliz, mas só pode ser feliz ao lado de seu verdadeiro amor, e não graças a uma vida luxuosa, não havia felicidade em sua vida, como informa o narrador:

Desde que, aos dezenove anos, casara-se e fora viver na mansão, não conhecia a felicidade. Deus, meus deuses! Do que essa mulher ainda precisava? Do que precisava essa mulher, em cujos olhos ardia sempre uma chama incompreensível? Do que precisava essa bruxa levemente estrábica de um olho, que se enfeitava com mimosas na primavera? (BULGÁKOV, 2017, p. 221-222).



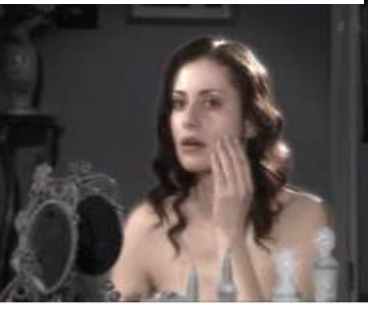
Margarida apareceu negando a própria ideia de ter uma casa, de riqueza, em nome de algo incerto, mas verdadeiramente poético, o Amor. Na cena em que Margarida está para dar um passeio, a governanta Natasha conta a ela sobre os truques que foram mostrados na véspera no teatro. As palavras de Natasha parecem estranhas para Margarida, ela apenas ri da governanta e não dá importância a elas, mas esses truques, mágica, desempenham um papel muito importante em sua vida, pois é durante uma caminhada que Margarida encontra um

estranho que a convida para um encontro à noite, com Woland (o Diabo) e sugere que ela saberá onde o Mestre está. Veja-se a seguinte passagem:

–Vou – respondeu Margarida [...]
 – Então tenha a bondade de aceitar – disse Azazello e, tirando do bolso uma caixinha dourada redonda, ofereceu-a a Margarida, com as palavras: – Esconda-a, os passantes estão de olho. Vai lhe ser útil, Margarida Nikoláievna. No último seis meses, **a senhora envelheceu consideravelmente** devido ao pesar. [...] Hoje à noite, às nove e meia em ponto, tenha a bondade de **ficar nua** em pelo e **passar esse unguento no rosto e em todo o corpo** (BULGÁKOV, 2017, p. 232, grifos meus).

Percebe-se que Azazello já inicia o processo de transformação de Margarida em bruxa, ao indicar que Margarida envelheceu por conta do sofrimento em relação ao Mestre, seu amor, que está desaparecido, e ela não sabe se de fato foi abandonada. Aqui lembra-se que um dos traços para a mulher ser considerada bruxa era em relação à sua aparência, geralmente velha, como Azazello faz questão de frisar. A nudez, a sexualização da mulher, também eram associadas à bruxaria, o corpo nu, por assim dizer, pertence ao inferno (CLARCK, 2006, p. 45). No entanto, Bulgákov não explora sexualmente o corpo nu de Margarida, ele apenas o associa ao feminino. A aproximação de Margarida a Woland não pode ser explicada de forma tradicional, já que sua relação foge da concepção diabólica da relação de uma mulher com o Diabo, pois Woland não é de forma alguma um Diabo tradicional.

Outro ponto importante é o uso do unguento, como na Noite de Walpúrgis, do *Fausto I*, de Goethe, quando as bruxas dizem: “Dá ânimo a pomada às bruxas” (GOETHE, 2004, p. 451), Azazello dá à Margarida uma pomada (unguento) para que ela a use antes de ir ao encontro de Woland. Margarida é orientada a passar por todo o corpo a pomada após ficar nua, e assim torna-se mais jovem e bonita.

<p>Figura 27 Unguento</p>  <p>Fonte: <i>Print screen</i> da cena da série russa <i>Mestre e Margarida</i> (2005)</p>	<p>Figura 28 Margarida passa o unguento</p>  <p>Fonte: <i>Print screen</i> da cena da série russa <i>Mestre e Margarida</i> (2005)</p>	<p>Figura 29 Margarida passa o unguento no rosto</p>  <p>Fonte: <i>Print screen</i> da cena da série russa <i>Mestre e Margarida</i> (2005)</p>
---	--	--

Tem-se aqui mais um traço do arquetípico bruxólico, já que o unguento era usado pelos participantes do “sabá das bruxas” que, geralmente antes dos voos para o encontro nos sabás, elas untavam as fontes, axilas e partes sexuais com a pomada (unguento) preparada com substâncias que provocam alucinações e eram entorpecentes. Stuart Clark vai apontar estudos que falam desse uso do unguento como forma de bruxaria “Um exemplo, provavelmente de Oella Porta, foi a maneira como os efeitos alucinógenos das qualidades ‘opiáceas e soporíferas’ de unguentos mágicos eram confundidos com os transportes aéreos e metamorfoses supostamente reais que apareciam nas confissões de bruxas” (CLARK, 2006, p. 337). Margarida também vai **voando em uma vassoura** ao encontro de Woland, e Azazello a orienta:

- É hora! **Saia voando** – disse Azazello ao fone [...]”; “e quando for voar por cima dos portões, grite “**Invisível!**”. Depois sobrevoe a cidade, para se acostumar, daí para o sul, fora da cidade, e direto para o rio. A senhora está sendo esperada”.

[...] no quarto, algo de madeira mancou e começou a bater na porta. Margarida abriu, e **uma vassoura**, com as cerdas para cima, entrou dançando e voando no dormitório. Tamborilou o cabo no chão, escoiceou e lançou-se para a janela. Margarida deu um grito de êxtase e pulou em cima da vassoura [...] **saiu voando pela janela.**

Vou voar – gritou Margarida [...] (BULGÁKOV, 2017, p. 237 – 238, grifos meus).

O voo de Margarita no céu de Moscou é um dos episódios mais dinâmicos do romance, Bulgákov, inclusive, dedica um capítulo sobre ele, um voo de liberdade, “Invisível e livre! Invisível em livre!” (BULGÁKOV, 2017, p. 239). Um voo que libera a bruxa que morava em Margarida. Seu destino vai sendo traçado, e a personagem se despede do marido afirmando que

se tornou uma bruxa: “Perdoe-me e me esqueça o mais rápido possível. Estou deixando-o para sempre. Não me procure, é inútil. **Tornei-me uma bruxa** por causa das desgraças e calamidades que me afligiram. Está na minha hora. Adeus, Margarida” (BULGÁKOV, 2017, p. 235, grifos meus).

Figura 30 “Tornei-me uma bruxa”



Fonte: *Print screen* da cena da série russa *Mestre e Margarida* (2005)

O objetivo de Margarita é conhecer Woland, mas antes ela pode voar sobre a cidade, e durante o voo a personagem é coberta por uma sensação de liberdade, rajadas de vento liberam os pensamentos e o corpo dessa mulher, ela se transforma de uma maneira incrível, os leitores vão percebendo essa mudança, pois a personagem não está mais tímida, refém da situação, mas tornou-se uma bruxa de temperamento ígneo, pronta para cometer o ato mais insano, o pacto com o Diabo.

Figura 31 Margarida e Natacha voando para o Sabá ou a Noite de Walpúrgis



Fonte: Ilustração de Nikolai Korolev (2009)¹⁴⁰

Das quatro bruxas do romance, três vão participar do Sabá, que na demonologia é um dos critérios para se tornar bruxa, e Bulgákov vai utilizar desse arquétipo (a bruxa do sabá) para compor a caracterização da bruxa Margarida. Esse encontro bruxólico é a preparação para o encontro com Woland, neste Margarida vai concretizar o pacto com o Diabo, logo após seguirá para o Baile de Satanás, no qual será a rainha. Tudo em busca de reencontrar o seu grande amor. Aqui, mais um traço do arquétipo da bruxa, já que elas além de participarem do sabá também faziam pactos com o Diabo, de acordo com os pesquisadores abordados ao longo deste capítulo; tanto o Sabá quanto o pacto serão trabalhados na sequência desta tese.

Em termos de essência literária, a personagem de Bulgákov, agrega uma ampla gama de tipologia. Margarida remete à Margarida de *Fausto* (escrito entre 1808-1832), do autor Johann Wolfgang Goethe. No entanto, mais do que em Goethe, é na ópera *Fausto*, de Charles Gounod (1859) que se pode traçar uma veia de inspiração na concepção da personagem. A

¹⁴⁰ Nikolai Korolev conquistou com suas ilustrações para o romance *O Mestre e Margarida* o primeiro lugar na competição gráfica internacional "5ª semana de arte russa" na categoria "Polígrafo Design" em 2009. Disponível em: <https://www.livemaster.ru/topic/2795279-samye-yarkie-illyustratsii-k-romanu-master-i-margarita>. Acesso em: 27 abr. 2021. (site em russo).

bulgakoviana Margarida desenha a ancestralidade Gounodiana: a de Gounod, amada por Siebel, com as joias feitas por Fausto (fornecida a ele pelo Diabo), diz que se sente como uma rainha, a Margarida de Bulgákov é tratada como rainha em vários momentos pelos demônios que fazem parte da comitiva de Woland, o Diabo, como: “[...] além disso a senhora tem **sangue real**”; “Ah, **rainha** – matraqueou Korôviev.”; “Saúdo-a, **rainha** [...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 256, 257, grifos meus). Outra inferência literária, segundo nota do tradutor no livro *O Mestre e Margarida*, quando a personagem é chamada como “rainha Margot”, por exemplo em: “Seja magnânima e me perdoe, radiante **rainha Margot!**”, é possível vislumbrar a obra *Memórias e cartas de Margarida de Valois*, a célebre Rainha Margot, com edição de François Guessard (1842) (BULGÁKOV, 2017, p. 249). Alguns detalhes da imagem de Margarida também podem ser encontrados no romance de Emilia Mindlin, *The Return of Doctor Faust (O Retorno do Doutor Fausto, escrito em 1923)*. A riqueza com que Bulgákov foi capaz de conferir à sua Margarida faz o leitor pensar que o autor a eleva ao papel de Beatrice *sui generis*, que se pode pensar no romance *O Mestre e Margarida* como uma “Divina Comédia Soviética”.

Na literatura universal e principalmente na literatura russa, a personagem feminina quase sempre esteve em papéis secundários, mulheres podem até aparecer como protagonistas, como a mulher infernal, dependente, sofredora, mas inteligente, intelectual, não. Esse papel é reservado aos homens, que pode até aparecer como o compreensivo, o liberal, o sensível aos sentimentos femininos; no entanto, Bulgákov cria uma personagem feminina, que recusa o papel de vítima, de mulher sofredora, pois Margarida faz de tudo para realizar os seus desejos. Esse tipo de personagem feminina ativa só é possível porque nas figuras masculina, como o Mestre, Ieshua, Berlioz, Barão Maigel, são a fonte de sacrifício.

Como pode-se perceber, Bulgákov vai na *arché* do mito da bruxa, do bruxólico para compor as suas bruxas, ele utiliza traços, marcas do arquétipo bruxólico, tanto da bruxaria da Europa Ocidental quanto da bruxaria encontrada na Rússia soviética, para dar vida às suas personagens, no entanto, ele não recria simplesmente uma mulher bruxa, pautada em concepções históricas literalmente, ele tem a sua bruxa, com marcas do passado histórico, mas também com características iluminadas pela luz lançada na *arché* da bruxa, interpolando com o tempo da escrita do romance, para torná-la contemporânea. Bulgákov é aquele que, dividindo e interpolando o tempo, é capaz de transformá-lo e relacioná-lo a outras épocas. (Agamben, 2009), assim contribuindo para dar sentido à história e à literatura. Essa contemporaneidade

exige dos escritores a capacidade de ler com outros olhos todas as fissuras, por isso a evocação do passado, o gosto pelo anacrônico é fundamental para se ter a lucidez necessária para interpretar o presente. A bruxa Margarida de Bulgákov demonstra a contemporaneidade do escritor.

2.3 O SABÁ E O GRANDE BAILE DE SATANÁS

Neste subcapítulo far-se-á um breve panorama em termos histórico, e literários, da origem do que se conhece por *sabá* (sabbath/ sabbat), para posteriormente compreendermos quais os traços e o caminho escolhido por Mikhail Bulgákov ao compor o *Grande Baile de Satanás*, e a relação composicional da bruxa Margarida.

Sabá, ou *sabbath*, tem sua etimologia no hebraico e que significa *sábado*. Segundo Cousté, os sabás são, de modo geral,

concepções de mundo que inclui as relações possíveis entre o homem e a divindade, e nisso não difere essencialmente dos mistérios órficos da Grécia antiga, dos ritos faraônicos de iniciação, do universo sanguinário e implacável dos deuses astecas ou de nossas próprias especulações contemporâneas. [...] a teoria sabática é também um engenhoso sincretismo entre os ritos de fertilidade da Mesopotâmia primitiva e o pessimista dualismo persa. (COUSTÉ, 1997, p. 95).

Nesse sentido, os sabás podem ser entendidos de diversas maneiras a depender das concepções históricas de cada época. O termo *sabá*, entre 1330 e 1340, foi usado em processos contra os praticantes de feitiçaria de Toulouse, pela primeira vez na França. Os processos traziam a informação da existência de uma anti-Igreja que adorava o Diabo, que muitas vezes fazia aparições encarnado como bode, e induzia os seus seguidores a renegar Cristo, praticar orgias e profanar a hóstia e os cemitérios. (DELUMEAU, 1989).

Norman Cohn (1915-2007), foi um dos primeiros historiadores a estudar as origens folclóricas do sabá, ele observou em seu livro *Os demônios internos da Europa: a demonização dos cristãos na cristandade medieval* (1993)¹⁴¹ que “aqui as duas idéias - das 'damas da noite' e das bruxas noturnas que roubam e devoram bebês - são engenhosamente combinadas: ambas são comandadas pela deusa-lua ou por Herodias, e a imagem do banquete noturno funde-se na

¹⁴¹ No original inglês: *Europe's Inner Demons: The Demonization of Christians in Medieval Christendom*.

orgia canibalística” (COHN, 1993, p. 175)¹⁴². A crença nessas viagens noturnas estava conectada à ideia de banquetes comuns, os voos em vassouras e a noção de que criaturas sequestravam crianças e as comiam. Semelhantes textos são encontrados em tratados demonológicos do ápice da mania das bruxas.

Os encontros noturnos bruxólicos “costumavam realizar-se nas noites de sexta para sábado de cada semana,” muitas vezes requerendo longos deslocamentos aos bruxos e bruxas e “isso deu motivo à lenda das vassouras voadoras, modo com que a imaginação popular solucionou o problema da velocidade com que elas faziam tais viagens” (COUSTÉ, 1997, p. 96). De acordo com Muchembled, antes de 1428 “o termo *sabbat* não tem ainda sua conotação mítica, mas designa as reuniões noturnas de fiéis de um culto secreto organizado, parecendo o cavaleiro desempenhar o papel de ministro [...]” (MUCHEMBLED, 2001, p. 52). Ainda segundo o autor,

O mito do *sabbat* passou a ter lugar a partir dos anos 1428-1430, sob o duplo impacto de uma onda de processos de feitiçaria e da floração de uma literatura por eles inspirada. Iniciou-se, assim, uma fase transitória entre a heresia propriamente dita e a definição precisa do conceito de feitiçaria nos manuais especializados (MUCHEMBLED, 2001, p. 53).

Muchembled ao falar sobre no discurso a respeito das feiticeiras/bruxas afirma que se tem “quatro elementos – o *sabbat*, a noite, a distância em relação aos demais homens e o contato direto com os demônios” (2001, p. 52).

No século XV, na Europa Ocidental, as várias heresias forneceram a matriz demonológica do que seria a feitiçaria satânica, que foi duramente reprimida, pois seu entendimento provinha do possível ligamento com a ação diabólica. Segundo Ginzburg (1991), a imagem de uma mulher má, aliada do Diabo e enlaçada a ele por meio de um pacto começaram a ser difundidas, a imagem dos congressos bruxólicos foram se espalhando, com o adendo que bruxas chegavam transformadas em animais mágicos, sobretudo bodes, e onde se cozinhavam e se comiam carnes infantis e se mantinham relações sexuais promíscuas, inclusive

¹⁴² No original: “‘here the two ideas - of the ‘ladies of the night’ and of night-witches who steal and devour babies - are ingeniously combined: both are commanded by the moon-goddess or by Herodias, and the image of the nocturnal banquet merges into that of the cannibalistic orgy.’” (COHN. 1993, p. 175).

com o próprio Diabo. Essa prática presumida acabou denominando-se *sabá*, desenvolvimento do voo mágico, do qual, no século onze, haviam rido os bispos da Alemanha.

Dessa forma, a descrição europeia e cristã dos sabás dava-se a partir da identificação de práticas como infanticídio, a transformação de pessoas em animais, o voo das bruxas, a abjuração dos sacramentos cristãos, a blasfêmia e as orgias sexuais, que se destacava com frequência nas descrições sobre o mito, marcando predomínio de componentes eróticos (DELUMEAU, 1989).

No século XV se fixa a ideia de que as bruxas faziam pactos com o Diabo durante os congressos bruxólico, reuniões noturnas secretas, ou sabás, que promoviam ritos blasfêmicos, promíscuos que subvertiam a ordem social. Em função dessa crença difundida na população pela própria Igreja, que as autoridades eclesiásticas iniciaram a perseguição às “bruxas” e a seus cúmplices que participavam desses encontros sombrios.

Segundo Carlo Ginzburg, há elementos que se repetem nas descrições sobre o sabá, são eles:

Bruxas e feiticeiros reuniam-se à noite, geralmente em lugares solitários, no campo ou na montanha. Às vezes, chegavam voando, depois de ter untado o corpo com unguentos, montando bastões ou cabos de vassoura; em outras ocasiões, apareciam em garupas de animais ou então transformados eles próprios em bichos. Os que vinham pela primeira vez deviam renunciar à fé cristã, profanar os sacramentos e render homenagem ao Diabo, presente sob a forma humana ou (mais frequentemente) como animal ou semianimal. Seguiam-se banquetes, danças, orgias sexuais. Antes de voltar para casa, bruxas e feiticeiros recebiam unguentos maléficos, produzidos com gordura de criança e outros ingredientes (GINZBURG, 1991, p. 9).

Dessa forma, desde fins do século XIV, a população da Europa Ocidental foi construindo o estereótipo em torno do mito do sabá, o qual foi reproduzido de forma oral pela população, com semelhanças nas descrições, seja nas confissões inquisitoriais, ou nos tratados de demonologia. Foi com a cristalização desses estereótipos, que a os juízes conseguiram extrair denúncias em série com o mesmo perfil de práticas (GINZBURG, 1991). Nas crenças da Europa Ocidental, os elementos fundamentais do sabá, excluindo a presença do Diabo, já existiam. Por isso, José Pedro Paiva, em seu livro *Bruxaria e Superstição num país sem “caça às bruxas” – 1600-1774* (1997), salienta que os relatos mais estereotipados dos sabás datam do século XIV, portanto os contornos do mito já tinham tido tempo para ser sobejamente difundidos.

Das histórias sobre os sabás bruxólicos, que perpetuaram na imaginação popular, temos a *Noite de Walpurgis*, seria a noite de 30 de abril para 1º de maio, quando todas as bruxas devem se reunir. Sobre a Noite de Walpurgis há várias informações que circundam a história e o

folclore. Nesse sentido, vamos levar em consideração as informações descritas pelo professor e pesquisador Thomas P. Becker (2007)¹⁴³, o qual nos informa que esta noite recebeu o nome da nobre anglo-saxã Walburga (Walpurga, Walburg, Waldburg), que era o nome da sobrinha de São Bonifácio, filha do rei Ricardo, o anglo-saxão. Nascida por volta de 710 d.C., tornou-se freira e mais tarde abadessa do mosteiro Heidenheim, morreu por volta de 779 d.C., tendo seus restos mortais transferidos para a cidade de Eichstätt e enterrados na Igreja da Santa Cruz. Nessa época, tal feito era o equivalente a uma canonização, que na verdade, segundo o pesquisador, foi oficialmente realizada pelo Papa Adriano II, em 1º de maio 879. Em 1035 foi convertido um mosteiro canônico na Kreuzkiche em Abadia Beneditina de St. Walburg¹⁴⁴ (Santa Valpurga, em língua portuguesa).

O autor aponta que há uma crença de que a Noite de Walpurgis faria referência a festivais de origem Celta, como a Primavera de Beltane. Parte-se da tese de que os representantes da doutrina cristã teriam procurado suprimir a memória dessa festa sobrepondo seus próprios costumes e cultos, bem como inventando histórias de terror sobre bruxas, que deveriam se reunir naquela noite para o Sabá das Bruxas e a adoração do Diabo, para trazer a herança Celta para perto do demoníaco e repulsivo. No entanto, Becker afirma que “apesar de todas essas teorias, não há a menor fonte de evidência de que algum tipo de festival celta da primavera na Alemanha sobreviveu à antiguidade” (Becker, 2007, p. 142)¹⁴⁵. Mesmo assim, o autor informa que no século X o Bispo Burchard von Worms escreveu seu livro de penitência conhecido como o *Corrector* (Corretor), no qual o Bispo:

[...]não via razão para se opor a práticas supersticiosas e costumes pagãos em 1º de maio. Até que o contrário seja provado pelas fontes, deve-se supor que a conexão entre o festival celta de Beltane e a Noite de Walpurgis corresponde a pura ilusão, mas não tem raízes históricas (BECKER, 2007, p. 143).¹⁴⁶

¹⁴³ Professor Dr. Thomas P. Becker Bonn, da Universität Bonn. O professor é especialista na temática do mito da *Noite de Walpurgis* (Walpurgisnacht-Mythos).

¹⁴⁴ Sobre a St. Walpurgis: <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienW/Walburga.htm>. No site, é possível observar imagens e informações sobre essa Santa. (site em alemão).

¹⁴⁵ No original alemão: “Allen solchen Theorien zum Trotz gibt es aber nicht den geringsten quellenmäßigen Beleg dafür, dass ein irgendwie geartetes keltisches Frühlingsfest in Deutschland die Antike überdauert hat” (BECKER, 2017, p. 142).

¹⁴⁶ No original alemão: “[...]er sah keinen Grund, sich gegen abergläubische Praktiken und heidnische Bräuche am 1. Mai zu verwahren. Bis zum quellenmäßig abgesicherten Erweis des Gegenteils muss man also wohl davon ausgehen, dass die Verbindung von keltischem Beltane-Fest und Walpurgisnacht reinem Wunschenken entspricht, aber keinerlei historische Wurzeln hat” (BECKER, 2007, p. 143).

Embora não haja uma data exata, foi no final do século XV que a relação da bruxaria com a Noite de Walpurgis teve registro, segundo Becker (2007), no julgamento de Grete Wroist ela teria confessado ter voado com uma “gangue” pelo ar para a festa do Diabo no Brocken¹⁴⁷, na noite de Walpurgis. O mesmo tipo de depoimento foi feito por várias outras mulheres consideradas bruxas, naquele período, o que reforça uma tradição de uma narrativa local, sob tortura, cujo início não pode ser determinado. Ainda segundo Becker:

Na época em que a perseguição às bruxas europeias estava se aproximando do auge, o topos da dança das bruxas no Brocken na Noite de Walpurgis havia feito seu caminho do Harz ao norte da Alemanha por meio de trabalhos científicos em entretenimento e literatura de viagem (BECKER, 2007, p. 145).¹⁴⁸

O termo "sábado herege", como referência ao sabá das bruxas, foi emprestado das teorias conspiratórias medievais sobre os judeus, que acabou se tornando o termo “sabá das bruxas”. As ideias antijudaicas foram tomadas como modelo para a formulação da nova doutrina das bruxas desde muito cedo, mas essa ideia parece ter tido seu lugar na literatura demonológica, e não na realidade da perseguição. Nesse sentido, é possível perceber que a história que tanto fez e faz sucesso na literatura, a Noite de Walpurgis, ainda não tem uma origem histórica definida.

A caça às bruxas foi um capítulo sangrento da história, que é tão repulsivo quanto fascinante. Mulheres e homens foram acusados de participar dos chamados sabás, que era retratado como uma festa opulenta e selvagem, em que as bruxas dançavam ao redor do fogo, no meio de uma floresta/montanha, que por meio de um pacto com o Diabo e da compensação ofertada por ele (selada com a relação sexual demoníaca) receberiam seus poderes mágicos e os usariam para prejudicar o cristianismo.

Tanto a literatura quanto as artes visuais e a música têm uma simpatia pelo tema do sabá e da Noite de Walpurgis, quando se pensa em bruxólico. A crença antiga na magia e as ideias da caça às bruxas moderna se juntam e frequentemente resultam em uma imagem fantástica. O segredo das reuniões, dos sabás, o sopro do proibido que envolve essas festividades carregadas misticismo, e a bruxa como uma mulher desligada das convenções, inspirou e inspira os autores.

¹⁴⁷ O Brocken é uma montanha situada na cordilheira do Harz, no estado da Saxônia-Anhalt, protegido como parque natural. É o ponto mais alto da Alemanha do Norte.

¹⁴⁸ No original: “In der Zeit also, in der sich die europäische Hexenverfolgung ihrem Höhepunkt näherte, hatte sich vom Harz aus über Norddeutschland der Topos vom Hexentanz auf dem Brocken in der Walpurgisnacht seinen Weg über wissenschaftliche Werke in die Unterhaltungs- und Reiseliteratur gebahnt” (BECKER, 2007, p. 145).

Na música, a título de exemplificação, a parte 5 da Sinfonia Fantástica, de Hector Berlioz, intitulada *Dream of a Witches Sabbath* (*Um Sonho na Noite do Sabbath*), de 1830. Do, também francês, Charles Gounod, a opera *Faustos, La nuit de Walpurgis* (*A Noite de Walpurgis*), de 1859; da qual Mikhail Bulgákov era apaixonado, segundo Marieta Chudakova (1988).

Nas artes visuais, tem-se algumas pinturas que vão demonstrar o imaginário cristão sobre a crença do sabá da bruxa e a Noite de Walpurgis, como nas pinturas de Francisco Goya:

Figura 32 Pintura do espanhol Francisco de Goya (1798) *Noche de Sabbat*



Fonte: Museu Lázaro Galdiano – LAPEHME: Exposição *O Diabo, mil anos “tocando o terror”*. (2021).

Figura 33 Pintura do espanhol Francisco de Goya (1799) *Linda Mestra*



Fonte: Fundación Goya Em Aragón: *Los Caprichos* (2021).

A Pintura do espanhol Francisco de Goya (1746-1828), conhecida como *Noite do Sabá* ou o *Sába das Bruxas* (em português), Figura 32, é uma das imagens mais usuais sobre a representação do Sabá da Bruxa. Nela o bode (no meio) preto erguido e com os chifres enfeitados com ramos, representa o Diabo e suas perversões, e ao seu redor, bruxas que lhe oferecem bebês como alimento. A Figura seria uma “paródia do século XV e a convicção do

século XVI em que as bruxas se encontravam para adorar Satanás na forma de uma cabra à noite” (RUSSEL, 2003, p. 148). Essa era a crença sobre como eram as reuniões das bruxas. A Figura 33, do mesmo autor, retrata o voo de duas mulheres bruxas, uma mais jovem e a outra mais velha, elas usam uma vassoura e estão nuas.

Figura 34 *Noite de Walpurgis, Fausto I*, de Johann Heinrich Ramberg (1829).



Fonte: Site Theldcraft. Witchcraft. (2021).

Figura 35 *Voo da bruxa*, Franklin Cascaes, século XX.



Fonte: Acervo da Fundação Franklin Cascaes (2021)

Como pode-se perceber nas figuras 34 e 35, embora elas sejam bem distintas uma da outra, inclusive o tempo entre elas é de séculos, mesmo assim é possível perceber que o caráter do arquétipo bruxólico está presente nas duas figuras, mulheres voando em animais, vassouras servindo de meio de locomoção, ou dançando. A Figura 34 representa a Noite de Walpurgis, para ilustrar a obra de Goethe. A Figura 35 é a representação feita pelo brasileiro folclorista Franklin Cascaes, já no século XX, sobre o voo das bruxas, que aterrorizava a Ilha de Santa Catarina, Cascaes fazia desenhos a bico de pena representando as histórias orais que ele recolhia e às vezes recriava na forma de conto. Essa diferença de continentes, de tempo histórico e cronológico demonstra como o imaginário sobre a bruxaria se perpetuou.

Figura 36 *Sabá das Bruxas em Blocksberg* -1628, de Michael Herr (1591-1661), século XVII.¹⁴⁹



Fonte: Michael Herr (1591-1661)¹⁵⁰

Michael Herr (1591-1661) é o autor da Figura 36, que é uma gravura feita em placa de cobre do século XVII, o autor retrata os eventos supostamente ocorridos em Blocksberg (Brocken) na Noite de Walpurgis. O verso que acompanha é do poeta barroco alemão Johann Klaj (1616-1656), que adverte o leitor para não ser levado a acreditar na feitiçaria. Observando a figura, percebe-se a quantidade de elementos que remontam o sabá bruxólico, a presença de demônios, mulheres e homens, nus e vestidos, crianças, voos em vassouras, em uma floresta/montanha, danças, a lua cheia, fogo, pessoas montadas em animais que voam.

O imaginário cristão sobre o Sabá reforça a ideia da existência da “Missa Negra” das bruxas, a iniciação demoníaca; a profanação de elementos sagrados; a apostasia; o sacrifício de crianças; sexo pervertido; banquetes orgiásticos, e a presença do próprio Diabo. Dessa forma, indo ao encontro da tradição constituída pela Demonologia Cristã, que o poder da bruxa é dado por Satanás por meio de um pacto.

Na literatura universal, a Noite de Walpurgis (*die Walpurgisnacht*, em alemão) ficou imortalizada por Johann Wolfgang von Goethe, em sua obra *Fausto* — tanto na *Parte I* (1808)

¹⁴⁹ No original alemão: Hexensabbat auf dem Blocksberg

¹⁵⁰ Figura disponível em: https://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=3370. Acesso em: 26 abr. 2021.

quanto na *Parte II* (1832). É possível que Goethe tenha se inspirado na ilustração de Michael Herr, feita no ano de 1628, para retratar o fantástico, o mágico e a bruxaria na Noite da Walpurgis, como observa-se na Figura 36. No romance *Walpurgisnacht (Noite de Walpurgis)*, do escritor austro-húngaro Gustav Meyrink (G. Meyer), publicado em 1917, o livro traz já no título a temática central da história. No conto *O Convidado de Drácula*, de autoria do escritor irlandês Abraham "Bram" Stoker, publicado postumamente em 1914, um jovem, em plena Noite de Walpurgis, insiste em visitar uma vila despovoada há séculos. O condutor, em um inglês misturado com alemão, repete “Walpurgisnacht” fazendo o sinal da cruz. No livro *Der Zauberberg (A Montanha Mágica)*, do escritor alemão Thomas Mann, publicado em 1924, encontramos um capítulo intitulado Walpurgisnacht.

Os eventos da obra *Dreams in the Witch House (Os sonhos na casa das bruxas)*, do autor estadunidense H. P. Lovecraft (1933), acontecem pouco antes da Noite de Walpurgis e estão diretamente relacionados a ela. O escritor americano Roger Zelazny, em sua obra *The Chronicles of Amber (As Crônicas de Âmbar)*, retrata as tentativas contra a vida de Merlin, na segunda parte da obra (*O Pentateuco de Merlin*), as quais ocorrem sistematicamente antes da Noite de Walpurgis. No livro infantil *Little Baba-Yaga (Pequena Baba-Yaga)*, do escritor alemão Otfried Preusler, publicado em 1950, a Noite de Walpurgis aparece ao longo do livro. A bruxinha não pode ir à Noite de Walpurgis, pois ainda não cresceu para dançar.

No Brasil, o escritor e folclorista catarinense Franklin Cascaes foi um dos artistas que trabalhou com a temática da bruxaria, tanto nas artes gráficas, literatura e escultura, ele retratou em sua obra momentos que, embora não mencionasse de forma direta como Noite de Walpurgis, ou o sabá, podem ser comparados aos rituais, como no conto *Balé de Mulheres Bruxas* “Depois de haverem chupado muito sangue de inocentes criancinhas, [...] esta caterva de mulheres resolveram comemorar a vitória diabólica, com uma dança de balé bruxólico no Morro do Rapa, sobre a batta¹⁵¹ rubra do ex-anjo Lúcifer” (CASCAES, 1975 s/p.).

Como foi possível perceber, mesmo que de forma breve, a ideia do sabá de bruxas tornou-se parte integrante do estereótipo da bruxa na literatura. As raízes históricas que remontam o sabá são extensas, de forma sintetizada fez-se uma breve compilação dos pontos mais significativos para o desenvolvimento desta tese.

Nesse sentido, é possível demonstrar como Mikhail Bulgákov também fez uso da arqueologia bruxólica para desenhar as suas bruxas, como já foi dito no subcapítulo anterior.

¹⁵¹ “batta = Bata”

Bulgákov não fica no senso comum da bruxaria, mas vai fazer uso de aspectos do bruxólico, dos sabás e da Noite de Valpúrgis, principalmente ao apresentar para o seu leitor os capítulos 19, 20, 21, 22 e 23. Com isso, entende-se que Bulgákov ao usar do conhecimentos sobre a história da bruxaria, para fazer emergir um presente e dar sentido à sua personagem bruxa, compreende-se o que Agamben chama de arqueologia filosófica, esta não trata da natureza do passado, mas do surgimento do presente e, como tal, favorece o processo de formação sobre uma suposta essência das coisas, fazendo surgir o contemporâneo.

No final do Capítulo 19, Margarida depois de encontrar-se com o Azazello recebe um creme para passar no corpo antes de ir se encontrar com Woland, o creme é um unguento. No Capítulo 20 (*O Creme de Azazello*), “A lua cheia pairava no límpido céu noturno[...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 234, grifos meus) quando Margarida usa o unguento:

Parando de rir, Margarida liberou-se do roupão com um pulo, serviu-se largamente do **creme viscoso** e, com pinceladas vigorosas, passou a esfregá-lo na pele do corpo. De súbito ficou rosada e brilhante. [...] Ela deu um salto e pairou no ar um pouco acima do tapete, logo deslizou lentamente para baixo, e pousou.

– Ah, **que creme!** Ah, **que creme!!** – gritava Margarida, desabando na poltrona (BULGÁKOV, 2017, p. 235).

Incrédula, Margarida se olha no espelho e percebe a transformação, o bruxólico vai se afluando na personagem.

Figura 37 Margarida nua levitando após o uso do unguento



Fonte: *Print screen* da cena da série russa *Mestre e Margarida* (2005)

O unguento faz parte do imaginário bruxólico, e ele é “instrumento” presente durante os sabás, há momentos em que as bruxas usam o creme para untarem as vassouras e a elas para irem voando ao sabá das bruxas e até mesmo para a Noite de Walpurgis, como foi possível observar ao longo da história demonológica; e Margarida, de Bulgákov, não é diferente. Fato que já foi abordado no subcapítulo anterior, mas que se faz pertinente reforçar aqui. Segundo Orlov, na preparação para o sábado bruxólico, as senhoras que quisessem participar teriam que esfregar uma pomada (unguento) especial feita assim “fervem o bebê em um vaso de cobre e recolhem a gordura derretida e armazenam-na, escondendo-a cuidadosamente até que seja necessário” (ORLOV, 1991, p. 253).¹⁵² Com esta gordura que é feita uma pomada mágica de sábado. “Mas para isso, muitas poções diferentes devem ser adicionadas à gordura: salsa de água (cicuta), folha de álamo, fuligem baleia assassina, uvas selvagens, sangue de morcego, frutos do lobo e óleo de madeira.” (ORLOV, 1991, p. 253)¹⁵³ Essa mentalidade está impregnada no folclore popular sobre bruxas, tanto o Ocidente quanto no Oriente. No Capítulo 21 (*O Voo*), a personagem inicia o traçado do seu destino:

A terra ergueu-se em sua direção, e, naquela massa até então disforme, desenharam-se os segredos e fascínios de **uma noite de luar**. A terra se aproximava dela, e Margarida já era envolvida pelo **aroma das florestas** verdejantes. **Margarida sobrevoou** a neblina de um prado orvalhado, depois **um lago** (BULGÁKOV, 2017, p. 246, grifos meus).

Figura 38 Margarida indo para o Sabá na floresta



Fonte: *Print screen* da cena da série russa *Mestre e Margarida* (2005).

Figura 39 Floresta e o encontro noturno das bruxas



Fonte: *Print screen* da cena da série russa *Mestre e Margarida* (2005).

¹⁵² No original em russo: “ребенка отваривают в медном горшочке, собирают растопленный жир и хранят его, тщательно пряча до тех пор, пока он не понадобится” (ORLOV, 1991, p. 253).

¹⁵³ No original em russo: “Но для этого в жир нужно добавлять много разных зелий: водяной петрушки (болиголова), лист тополя, сажу кошатки, дикий виноград, кровь летучей мыши, плоды волка и древесное масло” (ORLOV, 1991, p. 253).

Margarida voa nua com sua vassoura, Figura 38, para o que se pode considerar o sabá, veja-se que na descrição acima pode ser percebido que ela já sobrevoava uma floresta, depois de ter usado o unguento. Na série russa, que conta a história do romance *O Mestre e Margarida*, encontramos as seguintes cenas que retratam a descrição encontrada no livro.

Margarida avista do alto o que seria um possível encontro de bruxas:

Margarida saiu voando[...] A **vassoura voava** não acima das copas dos pinheiros, mas já por entre seus troncos[...] Margarida sentiu a proximidade com a água[..] os pinheiros se dissiparam [...] sob um grupo isolado de árvores frondosas, agitava-se a **fagulha de uma fogueira** e avistavam-se **figuras em movimento**. Margarida teve a impressão de que o zunido de uma **música alegre** vinha de lá (BULGÁKOV, 2017, p. 248, grifos meus).

Como pode-se observar na citação, e de forma ilustrativa nas figuras, que os elementos do sabá vão aparecendo, segundo Muchembled (2001, p. 59), o eclesiástico Johannes Tintor¹⁵⁴ teria descrito o sabá como “local povoado de feiticeiros e feiticeiras voando sobre vassouras[...]”. Bulgákov traz para o seu romance os elementos desse arquétipo bruxólico.

Bastou Margarida roçar a grama úmida e a **música** sob os salgueiros ficou **mais forte**, e um **feixe de fagulhas esvoaçou da fogueira** com mais alegria. [...] A marcha soava em honra de Margarida. Era-lhe dispensada a mais solene das recepções. **Bruxas nuas**, saltando de trás do salgueiro, formaram fila e se puseram a cumprimentar e fazer reverências cortesias (BULGÁKOV, 2017, p. 250, grifos meus).

Para o eclesiástico Johannes Tintor, segundo Muchembled “No solo, em um lugar deserto, afastado de uma cidade que figura a distância, homens e mulheres [...] alguns com uma vela nas mãos, entorno de um grande bode[...]” (MUCHEMBLED, 2001, p. 52), esta é uma das descrições dos encontros noturnos, o sabá, das bruxas. Percebe-se na citação acima que Bulgákov, de forma humorada e satírica, coloca esses traços bruxólico em sua obra, mas não como uma imitação, ele faz uso da paródia, porém, para isso ele vai na origem dos sabás, ele busca o que ainda não tinha sido visto, traz o rito, o mito, mas deixando-o contemporâneo, para que os leitores de seu tempo, e inclusive da atualidade, tenham a percepção de uma intertextualidade.

¹⁵⁴ Johannes Tintor foi um eclesiástico falecido em 1469, que redigiu um *Tratado contra a seita dos valdenses*. Encontra-se 3 exemplares da obra, em Oxford, Bruxelas e em Paris (Biblioteca Nacional). (MUCHEMBLED, 2001, p. 59).

“Alguém com **pés de bode** veio voando e beijou-lhe a mão, indagou se **o banho da rainha** fora bom[...] **O pés de bode** serviu-lhe uma taça de champanhe, que ela bebeu, e seu coração se aqueceu na hora [...]“(BULGÁKOV, 2017, p. 250, grifos meus).

Figura 40 Margarida e o Fauno (Bode)



Fonte: *Print screen* da cena da série russa *Mestre e Margarida* (2005).

Figura 41 Pés de Bode



Fonte: *Print screen* da cena da série russa *Mestre e Margarida* (2005).

Figura 42 Margarida e o Pés de Bode



Fonte: *Print screen* da cena da série russa *Mestre e Margarida* (2005).

Assim, como forma de ilustrar a citação, pode-se observar como Bulgákov usou do universo da bruxaria para envolver o seu leitor e desenhar a representação bruxólica em seu romance. Em *Pensando com demônios*, de Stuart Clark (2006, p. 634), encontra-se a seguinte informação em nota: “*The Fioure Of The Com Maundementes, Asso XV*”, que fala de “bruxas e feiticeiras que **cavalgam em vassouras** [,] adoram o **bode** e têm **ungüentos** e coisas diabólicas” (CLARK, 2006, p. 634).

O capítulo 21 do romance encerra com: “As *russalkas*¹⁵⁵ concluíram sua **dança ao luar** e nele se dissiparam. O de **pés de bode** indagou respeitosamente a Margarida como ela tinha

¹⁵⁵ Segundo nota do tradutor, Irineu Franco Perpétuo, *Russalkas* são entidades míticas das águas, espécie de sereia russa. (BULGÁKOV, 2017).

chegado ao rio [...] As **feiticeiras voadoras** se dissolveram no ardor da lua. A **fogueira** se extinguiu e o carvão” (BULGÁKOV, 2017, p. 251, grifos meus).

<p>Figura 43 Bruxas dançando no final do ritual sabático na floresta</p>	<p>Figura 44 Margarida em momento de transformação</p>
	
<p>Fonte: <i>Print screen</i> da cena da série russa <i>Mestre e Margarida</i> (2005).</p>	<p>Fonte: <i>Print screen</i> da cena da série russa <i>Mestre e Margarida</i> (2005).</p>

Como pode-se ver, o voo inicial de Margarida a leva para a floresta, para um encontro com o desconhecido, nele Margarida participa do um sabá, no qual encontra-se o creme que faz voar (unguento), o banho, o bode, a fogueira, o luar e a viagem de vassoura pelo ar, todos relacionados às crenças e à demonologia. Dentro da literatura demonológica, o bode é uma representação do Diabo em sua forma mais conhecida. O bode também aparece nos relatos de sabás, onde faria parte de um rito de beijo no ânus, em escárnio ao rito de beijo na cruz; e em alguns relatos as bruxas mantinham relações sexuais com o bode tanto em sua forma animal, quanto em sua forma demoníaca (MUCHEMBLED, 2001). No entanto, não há retrato no romance *O Mestre e Margarida* de uma das características mais propagada da crença sabática, que é a relação sexual com o Diabo, que seria tradicionalmente uma parte da obrigação da mulher que é Rainha do Sabá.

Acontece que Woland não usa Margarida para esse fim, ele tem planos para ela, ela não é usada sexualmente pelo Diabo, tanto que de modo completamente diferente, mas ainda de forma sinistra, o sabá na floresta é transportado e Margarida vai a um segundo momento sabático, mas parecido com a Noite de Walpurgis e os Festivais da Primavera. Bulgákov surpreende o leitor, pois ao invés de Margarida, já uma bruxa, voltar para Moscou voando em uma vassoura, o Pés de bode manda vir um meio de transporte mais confortável “[...] exigindo

que mandassem **um carro** naquele mesmo instante, o que se cumpriu, de fato, em um minuto” (BULGÁKOV, 2016, p. 251, grifos meus). Diferente da crença demonológica, em que a bruxa poderia voar, principalmente usando o cabo de uma vassoura, ou animais, Margarida volta de carro, mas o autor não apresenta um carro comum, era **um carro voador** conduzido por um chofer nada normal, “mas sim uma gralha preta, de bico comprido, boina de oleado e luvas com punhos” (BULGÁKOV, 2017, p. 251). Vale ressaltar que a vassoura era, primariamente, um símbolo do sexo feminino, o que reforçava a preponderância das mulheres como bruxas (LEVACK, 1988, p. 44-46). Dessa forma, Bulgákov vai, a partir dos traços históricos da crença bruxólica, delineando a assinatura de uma nova bruxaria, ao menos bulgakoviana. A personagem Margarida de Bulgákov é uma figura marcante para a literatura, símbolo de feminilidade, lealdade, beleza, auto sacrifício em nome do amor, mas também é a imagem de Margarida que reflete vividamente a coragem criativa, o desafio ousado de Bulgákov às leis estéticas persistentes. É difícil encontrar outra mistura semelhante de estilos na literatura mundial.

No Capítulo 22, Margarida chega, “depois de todos os feitiços e prodígios daquela noite, já deduzia exatamente a quem ela estava sendo levada para visitar, porém isso não a assustava” (BULGÁKOV, 2017, p. 252), ao encontro de Woland, no apartamento nº 50, na rua Sadôvaia, prédio Nº 302-bis, local onde o sabá ainda continuará. “Não faltam mais de 10 segundos para meia noite – acrescentou Korôviev -, já vai começar” (BULGÁKOV, 2017, p. 267). Assim o Grande Baile inicia no sábado da lua cheia (BULGÁKOV, 2017, p. 383), hora marcada para o Grande Baile de Satanás, o sabá, como a história demonológica e a folclórica retratam.

Transportando o sabá da floresta/montanha para um apartamento e criando nele a sensação de grandiosidade, ganhando uma “escadaria infundável e invisível” (BULGÁKOV, 2017, p. 252), com “dimensões desse recinto [...] Margarida entendeu que se encontrava em uma sala absolutamente incomensurável, e ainda por cima com uma colunata, escura e à primeira vista, interminável” (BULGÁKOV, 2017, p. 253). Margarida se vê em um local surpreendente, já que imagina como um apartamento, em Moscou, poderia comportar tudo o que estava vendo: “de tudo, o que mais espanta é como tudo isso cabe aqui” (BULGÁKOV, 2017, p. 254). Só a magia poderia responder. O demônio Korôviev, o secretário do Diabo, responde à indagação de Margarida, “Para quem conhece **a quinta dimensão**, não custa nada alargar os limites do recinto desejado” (BULGÁKOV, 2017, p. 254).

Korôviev informa Margarida que “Todo ano *messiere* dá um baile, chama-se de **Primavera da Lua Cheia**, ou **Baile dos Cem Rés – Um povaréu!**” (BULGÁKOV, 2017, p.

255, grifos meus). Na vida real, a Lua Cheia do Festival da Primavera é a primeira lua cheia no solstício da primavera e é um ponto importante para determinar a data da Páscoa. Nesta data, acontecem em vários países comemorações advindas de antigas tradições, e na Rússia não seria diferente. No entanto, é na literatura que Bulgákov buscar inspiração, já que eventos como a Noite de Walpúrgis já foram exploradas na literatura como em Gogol e Goethe. O próprio Woland traz a intertextualidade com a obra de Goethe, quando diz “por uma **bruxa** fascinante que conheci na intimidade em 1771, no **Brocken**, na Cátedra do Diabo” (BULGÁKOV, 2017, 2017, p. 261, grifos meus), em *Fausto*, o coro das bruxas diz “Das bruxas corre ao **Brocken** a horda” (GOETHE, 2004, p. 445), o Brocken é a montanha onde, de acordo com a história demonológica e folclórica, o sabá era realizado.

Figura 45 *O Grande Baile de Satanás*



Fonte: <https://luchshedoma.com/vspominaem-roman-master-i-margarita-a-tochnec-23-glavy-velikii-bal-y-satany-m-a-bylgakova/> (2021)

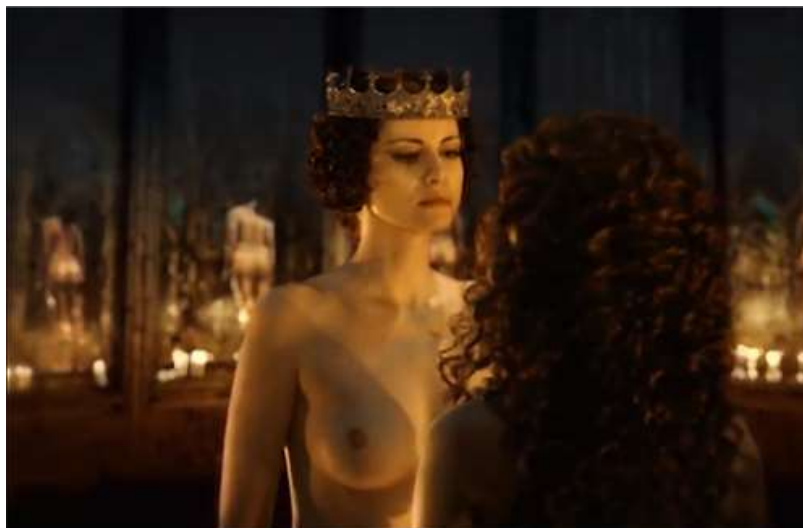
Nesse sentido, percebe-se que o autor traz para a contemporaneidade *O Grande Baile de Satanás*, descrito no Capítulo 23. O baile é uma lacuna entre o real e o sobrenatural, é o entrelaçar de dois mundos, a soleira¹⁵⁶, como diria Massimo Cacciari (2005, p.14), que tanto indica a passagem para um outro espaço quanto o limiar, do que se encontra dentro e fora. Há

¹⁵⁶ Levando em consideração a definição de soleira estabelecida por Cacciari. A soleira seria o entre lugar, o vácuo, entre os dois mundos.

um lugar obscuro, cinzento, que se encontra em uma zona de indistinção entre o sagrado e o profano, o público e o privado, a norma e a exceção, a cidade e a casa. Os mundos criados por Bulgákov, estariam no limiar, na soleira onde o confim, “o termo parece indicar a ‘linha’ ao longo da qual dois domínios se tocam” (CACCIARI, 2015, p. 13), é onde a relação entre os mundos se tocam, pois o confim é o centro desse lugar, onde pode-se perceber as fissuras, os traços, os indícios. É nesse caminho dos mundos, que se vislumbra as assinaturas e consequentemente o contemporâneo em Bulgákov.

A personagem de Margarida é claramente impulsionada pela relação com Woland, o Diabo. A natureza humana de Margarida, com seus impulsos mentais, superando tentações e fraquezas, revela-se como forte e orgulhosa e honesta. “Pois então: *messire* é solteiro, como a senhora, obviamente, compreende. Porém precisa de uma anfitriã [...] a anfitriã do baile, em primeiro lugar, deve impreterivelmente ter o nome de Margarida e, em segundo lugar, deve ser nativa do lugar” (BULGÁKOV, 2017, p. 255). Assim, no Capítulo 23, Margarida é coroada e cumpre o trato do pacto, em ser a rainha do Baile de Satanás.

Figura 46 Margarida coroada Rainha do *Grande Baile de Satanás*



Fonte: *Print screen* da cena da série *Mestre e Margarida* (2005).

O apartamento mudou ao ponto da impossibilidade: tornou-se enorme, como um palácio. O fagote explica à Margarida que é assim que funciona a **quinta dimensão**: nela, salas gigantes se tornam visíveis, onde os ajudantes do Diabo, e os participantes do baile, pelo

contrário, são invisíveis para as pessoas ao seu redor, incluindo os agentes da UGPU¹⁵⁷, de plantão na porta do Apartamento Ruim. O espaço aqui é infinitamente ampliado:

O baile caiu de chofre sobre ela, na forma de luz, com a qual vieram sons e cheiros. [...] Margarida se viu em uma selva tropical. [...] A floresta, porém, acabou rápido, e a seu calor de sauna logo se seguiu o frescor de um salão de baile com colunatas de pedra amarelada e reluzente. [...] Margarida entrou voando no salão com seu séquito[...] (BULGÁKOV, 2017, p. 265).

De uma floresta para um salão de baile, com paredes de “tulipas brancas”, com “fontes que jorravam champanhe, efervescente, borbulhava [...]” (BULGÁKOV, 2017, 2017, p. 266), um “vinho murmurante que jorrava de uma parede de mármore” (BULGÁKOV, 2017, p. 267) e “piscina de conhaque” (BULGÁKOV, 2017, 274). Era uma atmosfera sobrenatural, trazendo traços dos rituais sabáticos.

Figura 47 Fonte de bebidas do *Grande Baile de Satanás*



Fonte: *Print screen* da cena da série russa *Mestre e Margarida* (2005).

Figura 48 Fonte de bebidas do *Grande Baile de Satanás*



Fonte: *Print screen* da cena da série russa *Mestre e Margarida* (2005).

Percebe-se que o Diabo bulgakoviano pode promover o encontro sabático, tanto na floresta como em um apartamento, como ele desejar. Bulgákov surpreende o leitor ao fazer essa transposição, utilizando-se dos arquétipos da bruxaria, mas com um traço contemporâneo ele retrata um novo sabá, sem perder a conexão com a história demonológica e a folclórica, há uma tentativa de compreender o seu tempo, verificando-o com a experiência da cultura mundial, criando uma forma de criticar os valores secularizados e os princípios morais universalizados.

¹⁵⁷ Polícia russa.

Como aponta Clark, ao dizer que René Benoist concordava em que Satã “solto depois de mil anos [...] zomba de nós [...] com prazeres licenciosos, carnais, heresias, magia negra, luxúria, blasfêmias, falsas opiniões” (CLARK, 2006, p. 425), tem-se que concordar, o Diabo bulgakoviano é um zombeteiro da sociedade russa.

O Baile de Satanás também pode ser visto como um ritual, em violação ao sagrado, uma reformulação blasfêmia da liturgia divina, uma paródia e, ao mesmo tempo, a construção de uma “Última Ceia” e ou “Juízo Final”, o que pode ser comprovado, por exemplo, com a menção dos sons de “trombetas” (BULGÁKOV, 2017, p. 265) e o julgamento de Frida (BULGÁKOV, 2017, p. 270).

Figura 49 Margarida no *Grande Baile de Satanás*



Fonte: Nikolai Korolev (2009)¹⁵⁸

Há vários indícios que apontam para os rituais sabáticos de “magia negra”, como a cena em que Margarida é banhada com sangue no início do Capítulo 23, podendo-se associar ao ato

¹⁵⁸ Ilustrações de Nikolai Korolev, que conquistou o primeiro lugar na competição gráfica internacional "5ª Semana de Arte Russa" na categoria "Design Poligráfico", em 2019. Disponível em: [Иллюстрации к «Мастеру и Маргарите»: Иллюстрации Николая Королёва \(litvinovs.net\)](http://litvinovs.net). Acesso em 01 maio 2021. (site em russo).

litúrgico do batismo, porém, Bulgákov não coloca a água benta, mas o sangue “um líquido fervescente, espesso e vermelho. Margarida sentiu gosto de sal nos lábios e compreendeu que estava sendo banhada com sangue” (BULGÁKOV, 2017, p. 264), assim, com o sacramento da “Eucaristia”, Margarida bebe o sangue “[...] sem abrir os olhos, deu um gole, uma doce corrente lhe percorreu as veias e começou um ruído em seus ouvidos. Teve a impressão ser o canto abafado de galos” (BULGÁKOV, 2017, p. 278). Mikhail Bulgákov procurou não utilizar os nomes “Sabá” e “Missa Negra” no romance, que nos primeiros escritos estavam presentes, como informa Marietta Chudakova (1988), pois esses nomes são carregados de conceitos negativos em suas bases arquetípicas, e de forma cuidadosa o autor trabalha os elementos constantes nesses rituais no Baile de Satanás. O autor utiliza os dois mundos, uma dualidade, o sagrado e o profano, assim o leitor consegue perceber a presença dos atos e objetos da Igreja que são transformados em atributos a serviço do Diabo.

Figura 50 Margarida bebe sangue da taça de cabeça



Fonte: *Print screen* da cena da série russa *Mestre e Margarida* (2005).

Um papel importante desempenhado no baile é realizado por todos os convidados do Diabo, estes são pecadores mortos, que estão ressuscitando, são pessoas historicamente reais. Tal e qual Dante, Bulgákov aponta e qualifica todos os convidados, o Baile é como a imagem literária do Inferno de Dante, todos com seus pecados e suas punições. Os convidados do baile emergem de uma grande lareira que lembra uma porta infernal. Na Rússia, a lareira era vista como um importante local ritual, um local onde se iniciava o caminho para mundo espiritual (pós morte); foi também cenário de aparecimento e desaparecimento de criaturas com poderes

sobrenaturais, como demônios e bruxas, conforme descrito por Gógol em *A Noite Antes do Natal* (escrito entre 1829-1832). Após a morte de uma pessoa, a alma deixa este mundo, saindo pela chaminé da lareira. Na versão manuscrita de 1936 do romance, Margarida também entra no apartamento de Berlioz pela lareira.¹⁵⁹Todos os convidados de Satã têm algumas características em comum; eles estão todos mortos, é claro, e com exceção dos músicos, todos eles fizeram algo terrível para acabar no inferno. Bulgákov, assim com Dante, coloca os pecadores no inferno.

Figura 51 Lareira Infernal do Baile de Satanás	Figura 52 Caixão saindo da Lareira Infernal
	
Fonte: <i>Print screen</i> da cena da série russa <i>Mestre e Margarida</i> (2005).	Fonte: <i>Print screen</i> da cena da série russa <i>Mestre e Margarida</i> (2005).

Tudo o que acontece começa a parecer como um baile de máscaras, que se transforma em uma verdadeira orgia entre os convidados. Aqui há um ponto importante, que é novamente a questão do ato sexual durante os sabás, conforme a história demonológica registrou a ocorrência, no entanto, ela ocorre entre os convidados, exceto com os demonios ajudantes de Woland e entre a Rainha do Baile e o Diabo. Mais uma vez, Bulgákov transgride o arquétipo bruxólico, pois o Diabo não vai copular com a bruxa no Sabá (Baile da Lua Cheia/ Noite de Walpúrgis).

No entanto, por que a bruxa bulgakoviana não é submetida ao ato sexual com o Diabo? Possivelmente, porque Margarida não é simplesmente uma bruxa, ela é a representação no romance de uma mulher que resiste, contra todo o medo, a negação da transcendência, neste caso a transcendência na forma daquilo que o amor atrai. Há uma coragem inabalável de Margarida e em sua fé naquilo que não existe no espaço e no tempo, contrapondo aqui a realidade histórica-concretas e o demonológico-mitológico, e que, no entanto, é supremamente

¹⁵⁹ Informações retiradas da página Enciclopédia Bulgákov. Disponível em: [Михаил Булгаков - Булгаковская Энциклопедия - Рукописи не горят! \(bulgakov.ru\)](http://bulgakov.ru). Acesso em: 21 set. 2021.

real. Bulgákov desenvolve a subversão “mágica” em *O Mestre e Margarida*, que sobrevive graças a tais gestos e atos individuais de coragem estética do autor, apesar da hostilidade social e política de sua época.

A personagem de Margarida é uma metáfora para a percepção e opressão das mulheres russas na era soviética. É possível dizer inclusive que as bruxas de Bulgákov podem representar a mulher comunista, que se levanta contra um patriarcado cristão que envolve a Rússia, mas também vai além dela e se estende para todo o Ocidente, haja vista a situação das mulheres nesse período em países capitalista, liberal como a Espanha, pois é preciso lembrar que na época de Bulgákov Hitler era o governante da Alemanha e Mussolini governava a Itália. A Rússia soviética foi um dos primeiros governos a incluir a igualdade dos sexos em sua constituição, porém, esse ato, embora revolucionário, não refletiu as atitudes reais em relação às mulheres da época, pois embora as mulheres tenham recebido por exemplo o “direito de trabalhar”, esse direito na maioria das vezes as obrigava a um fardo duplo, elas eram esperadas ativamente para participar da economia e ao mesmo tempo cuidar de todas as necessidades domésticas da família. As bruxas de Bulgákov então, enquanto mulheres definidas por Bulgákov, são uma representação desse pseudo-empoderamento. À primeira vista, ela é um agente ativo, mas seu poder ainda se origina da influência masculina e, em última análise, do mundo imaginário da mente de um homem.

A ressurreição dos mortos também se transformou em bacanal. Woland pouco participa do baile, mas, quando ele aparece, há uma tensão natural associada à expectativa de um desfecho, já que é ao Diabo/Woland que Bulgákov instrui a proclamar o infinito e o poder do ser enquanto tal, e assim punindo aqueles que não acreditam na vida eterna: “Cada um será dado segundo a sua fé.” No final do baile, a quinta dimensão deixa de funcionar e Margarida, Korôviev, Behemoth e o resto da comitiva se encontram com Woland em uma sala comum de um apartamento em Moscou, já com suas características habituais.

Contudo, Bulgákov cria a atmosfera supersaturada com detalhes externos, torna seu objetivo espacial, tangível. O autor confronta um evento fantástico e sobrenatural com um real, tecendo uma paródia diabólica. Na cena do baile, é possível perceber que há o encontro de três realidades: as realidades históricas-concretas, as artísticas e as demonológicas-bruxólicas, é nesse ponto de contato que Mikhail Bulgákov vai criar a sua assinatura, dentro do olhar de assinatura desenvolvido por Giorgio Agamben, assim o autor vai deixar a sua marca. Se

analisando a obra com um olhar diacrônico somos remetidos há temas comparados, que significa poder olhar para várias épocas. Olhemos para *O Mestre e Margarida* na perspectiva diacrônica, que na história nos leva à correlações e ou comparações entre vários momentos em um longo tempo, pois é justamente esse olhar que devemos ter ao buscar a assinatura de uma obra, já que a assinatura é algo que emerge, que não é visível em um primeiro momento, mas que pode ser encontrada por meio de aprofundamento.

CAPÍTULO III – UM PACTO POR AMOR

3.1 O PACTO DIABÓLICO: A BRUXARIA COMO PALCO

“Não há Demonologia científica ou histórica onde não se fale, com erudita e prolixa complacência, dos homens obscuros ou famosos que venderam ao Diabo, sob a forma de um contrato em regra, a própria alma.”

(Giovani Papini)

Giovanni Papini tem razão ao afirmar, como pode-se observar na epígrafe deste Capítulo, que na história demonológica o pacto era presença marcante, já que a relação do sobrenatural com o divino é algo que está latente no ser humano, nas mais diversas sociedades. Alberto Cousté reforça a afirmação de Papini, apontando que muito já se escreveu a respeito dos pactos feitos por homens com o Diabo, podendo ser parcial “nos quais promete ajudas específicas em troca de más ações que, de forma indireta, acabam por condenar os seus favoritos” ou mais interessante, a compra “literalmente da alma de um ser humano, de acordo com cláusulas bastante concretas de tempos de serviço” (COUSTÉ, 1997, p. 70).

Segundo Muchembled (2001) a ideia de pacto com o demônio constituía-se aos olhos da instituição religiosa uma falta muito grave e repreensível, justamente pelo fato de que tal ato significava que o indivíduo estava por livre e espontânea vontade entregando-se a Satanás. Para o pesquisador, essa ideia começou a ser difundida e severamente punida no contexto da Inquisição quando as feiticeiras eram acusadas de se doarem espontaneamente para o Diabo.

Na Idade Média, nos documentos dos julgamentos por bruxaria, havia a preocupação com a descrição do pacto com o Diabo, como ocorreu com os julgamentos de Salém. Nele, uma das acusadas confessou ter assinado um livro preto, trazido a ela pelo Papa Legba. Nesse sentido, a ideia de pacto com o Demônio era essencial para uma identificação de bruxaria, visto que artifício “[...] ajudou a distinguir bruxaria de possessão.” (RUSSEL, ALEXANDER, 2008, p. 73). A bruxa, tendo aceitado por vontade própria servir ao Diabo, teria assinado seu livro preto, dedicando sua vida e alma a “serviço do mal”; unindo-se sexualmente com o próprio e entregando-se à lascívia e à luxúria (RUSSEL, ALEXANDER, 2008).

Adquirindo contornos maléficis, a bruxaria tornou-se, então, elemento de pavor e escárnio. A bruxa não existe sem a presença de um Diabo, condição *sine qua non* para a obtenção de poderes sobrenaturais, conseguidos apenas por meio do pacto com o Diabo, e em renúncia à fé cristã, assim as bruxas se tornavam parte dos exércitos diabólicos.

A ideia do pacto formal foi descrita pelo Arcebispo Hincmar, de Reims no ano de 860¹⁶⁰:

[...] um jovem recorreu a um feiticeiro a fim de obter os favores de uma jovem. O feiticeiro concordou em ajudá-lo, mas sob a condição de que ele renunciasse a Cristo por escrito. O rapaz concordou e o feiticeiro escreveu ao Diabo uma carta expressando sua esperança de que o Senhor das Trevas ficasse satisfeito com o seu novo recruta. O feiticeiro entrega a carta ao jovem e instruiu-o para que saísse de noite e erguesse a carta no ar. Nessa mesma noite, o rapaz saiu e, de acordo com as instruções, ergueu um braço com a carta no ar, ao mesmo tempo que implorava a ajuda de satã. O Príncipe do Poder das Sombras apareceu e conduziu-o à presença de Satã, que examinou o rapaz parodiando o rito do batismo. “Crês em mim?”, perguntou o Diabo. “Creio”, respondeu o jovem. “Renúncias a Cristo?” “Sim, renuncio” (RUSSEL; ALEXANDRE, 2019, p. 74-75).

O Diabo a fim de garantir que não será enganado, faz com que o homem assine um contrato, um pacto por escrito. Na descrição dessa história não há mais detalhes sobre esse contrato, mas sabe-se que o Diabo vai cumprir com o seu acordo, fazendo a menina se apaixonar pelo jovem, e ela pede ao pai para se casar com ele, porém, o pai quer que ela se torne freira, então, não concorda. A moça luta contra as tentações do Diabo, mas finalmente, incapaz de resistir por mais tempo, rende-se. No entanto, o jovem desiste do pacto, e com a ajuda de São

¹⁶⁰ Faz-se importante dizer que encontrei esta história contada com algumas diferenças, mas optei por utilizar a referência mais atual que traz a descrição da história, trata-se do livro de Jeffrey B. Russell e Brooks Alexander, intitulado *História da Bruxaria*, com tradução de Álvaro Cabral e Willian Lagos. Editora Aleph – SP. 2019.

Basílio, a jovem foi salva. Essa história virou uma espécie de conto moral, usada em pregações e sermões (RUSSEL; ALEXANDER, 2019, p. 74-75).

Segundo Stuart Clark (2006), Samson, Thumm e Meyfart, em seus estudos teriam separado as bruxas entre “aquelas cujas ações eram impossibilidades e ilusões melancólicas, aquelas que faziam o pacto demoníaco e cometiam verdadeiro *maleficium* e aquelas que o faziam sem provocar danos.” (CLARK, 2006, p. 279). O pacto também poderia exigir que se cumprisse algumas determinações, que segundo Francesco Maria Guazzo, em seu livro *Compendium Maleficarum* (1929), o pacto entre uma bruxa e o Diabo requer alguns trâmites, que podem ser na presença de uma testemunha, com a presença do Diabo em alguma forma corporal ou por uma procuração por escrito, feito por um feiticeiro ou por um terceiro. Há alguns aspectos comuns a todos os pactos com o Diabo, e podem ser classificados em onze. O professor e pesquisador Filipe Pfützenreuter os descreve de forma sintetizada:

- 1º) negar a fé cristã e sua lealdade a Deus, assim como insultar a Virgem Maria e negar sua proteção;
- 2º) banhar-se em um novo batismo mofoso;
- 3º) abrir mão de seu nome antigo e providenciar um novo;
- 4º) negar seus padrinhos e madrinhas de batismo e eleger novos;
- 5º) dar ao Diabo uma peça de roupa;
- 6º) jurar lealdade ao Diabo dentro de um círculo desenhado no chão;
- 7º) rezar ao Diabo para que ele o exclua do livro da vida e o inscreva no livro da morte;
- 8º) prometer realizar sacrifícios periódicos, como asfixiar um bebê a cada duas semanas ou a cada mês;
- 9º) oferecer a cada ano um presente para seu demônio-mestre;
- 10º) colocar a marca do demônio sobre uma parte do corpo, como se fazia com os escravos fugitivos;
- 11º) fazer vários votos no momento de receber a marcação, como prometer abrir mão da eucaristia, deixar de fazer o sinal da cruz ou deixar de usar água benta (PFÜTZENREUTER, 2020, p. 198-199).

Ainda segundo Pfützenreuter, após se cumprir os onze procedimentos, quem fez o pacto, retira-se do local acompanhado de um demônio chamado Magistellus (mestrinho). Assim, o Diabo logo cumpre a sua parte no pacto, atendendo os desejos mundanos do contratante.

No entanto, o pacto foi além dos exemplos de moralidade. A ideia da prática do pacto passou a ganhar maiores contornos com a lenda do sacerdote Teófilo (Teophilus)¹⁶¹, *Um Milagre da Virgem Maria realizado em Teófilo, o Penitente*, escrita pela primeira vez em grego, no século VI, e traduzida para o latim por Paulo, diácono de Nápoles, entre os séculos VIII e IX, que teria renunciado a Cristo, em promessa ao Diabo, se ele conseguisse o episcopado. Ele fez um juramento de lealdade a Lúcifer, renunciou a sua fidelidade a Deus e prometeu levar uma vida de luxúria, desprezo e orgulho, poder e corrupção. Ele assinou um pacto formal nesse sentido e o entregou ao Diabo. Quando chegou a hora de o Diabo cobrar sua alma, em pagamento, enviando demônios para atormentar o clérigo corrupto e arrastá-lo para o inferno, aterrorizado, Teófilo se arrependeu de seu pecado e se entregou à misericórdia da Santíssima Mãe de Deus. Maria desceu ao inferno, tomou o contrato de Satanás e o devolveu a Teófilo, que o destruiu (RUSSELL, 2003, p. 75). Esta lenda foi repetida centenas de vezes em uma variedade de formas em praticamente todas as línguas europeia ao longo de um milênio, influenciando indiretamente a “mania das bruxas” renascentistas.

Para Cousté (1997), o arquétipo do pacto diabólico que ganhou notoriedade foi o retratado na história do doutor Johannes Faustus¹⁶², na pele de Mefistófeles. Nascido por volta do ano 1480 em Knittlingen, uma pequena cidade do estado de Baden-Württemberg, na Alemanha, o jovem Fausto assombrou a sua época com a sua inteligência e capacidade de aprender, ele estudou medicina, astrologia, alquimia e magia, um profundo conhecedor de Homero, Virgílio e Horácio. Fausto teria levado uma vida errante, morado em várias localidades da Alemanha, onde trabalhou com horóscopo, fez profecias e tinha habilidades de cura. Segundo Johan Spiess, autor da primeira história de fausto, publicada em Frankfurt, em 1587, ele possuía, além da cultura humanística, poderes paranormais, como a levitação, o dom de ubiquidade e a xenoglossia e a hipnoses. (COUSTÉ, 1997, p. 72). Há outro relato interessante sobre o Fausto histórico, do ano de 1539, feito pelo médico Philipp Begardi. Neste relato há mais informações sobre as ações do Fausto real:

Desde há vários anos que ele passou por várias regiões, províncias e reinos, fez seu nome conhecido por todos, e é muito famoso pela sua grande habilidade, não só na medicina, mas também em quiromancia, necromancia, fisiognomia, visões em cristal, e artes afins. Ele também não é apenas famoso, mas descrito e conhecido como um mestre experiente. Ele próprio não admitiu

¹⁶¹ Sobre essa lenda, pode-se conferir o artigo de Luciano José Vianna. Pacto com o diabo, pacto com os santos: aspectos do contratualismo na Legenda Áurea. *Revista Ponta de Lança*, São Cristóvão, v. 13, n. 25, jul. - dez. 2019.

¹⁶² Jörg Faust ou Johann Georg Faust, dependendo do relato.

nem negou que era assim, e disse que seu nome era Faustus, e chamou a si mesmo philosophum philosophorum. Mas muitos se queixaram a mim de que eles foram enganados por ele - na verdade, um grande número!” (KOSTIC, 2009, p. 209-210).

Todas essas alusões fizeram de Fausto muito conhecido e procurando, assim conseguiu reunir uma boa fortuna, mas todas essas aptidões renderam-lhe a fama de ter vendido a sua alma ao Diabo. O que nos interessa saber é se de fato o pacto aconteceu, e segundo Cousté (1997), Fausto teria deixado seus negócios com Cristóvão Wagner, pois ele queria empregar as fórmulas de invocação a fim de estabelecer um pacto com o Diabo, assim marcou um encontro com ele nos bosques de Mangeall, nos arredores de Württemberg.

Depois de sucessivas manifestações de seu poder - repentina tempestade elétrica, derrubada de árvores, ruídos ensurdecedores -, o Diabo deu um fim a toda a essa parafernália e mostrou-se ao mago na calma e silenciosa paisagem do bosque, vestindo um hábito de franciscano. Durante um quarto da hora, deu voltas em torno do solicitante, e finalmente dirigiu-se a ele. Não trocaram palavras. Fausto lê o pergaminho que lhe é estendido, pica-se com a pena que também lhe oferece o Diabo e assina com seu sangue embaixo do documento. Segundo Widman, a cópia desse documento foi encontrada entre os papéis póstumos de Fausto, e suas cláusulas podem ser resumidas aproximadamente como se segue: Mefistófeles aparecia sempre que Fausto o convocasse e estaria obrigado a realizar o que lhe fosse pedido; seria correto e submisso como um criado; teria uma forma visível para ele, mas ninguém mais o veria. O sábio, por seu lado, obrigava-se apenas a uma única cláusula, mas que era terrível: deveria entregar-se de corpo e alma ao Diabo, “sem reserva de qualquer direito à redenção, nem futuro recurso à misericórdia divina”, assim que se tivessem completado 24 anos (COUSTÉ, 1997, p. 73).

O alemão Dr. Johannes Fausto teria morrido com 60 anos. Segundo o professor e pesquisador Filipe Pfützenreuter (2020), esta história foi recontada por outras fontes com pequenas modificações. Para O’Gray (1991), ao reconhecer a condição de Fausto enquanto personagem histórico, contemporâneos acreditaram no pacto com o Diabo, outros viram-no como um charlatão, “de todo o modo, o que importa observar é que, em sua versão mais conhecida, a história do alemão é mais uma das que respaldam a teoria de São Tomás de Aquino, segundo a qual o objetivo último do Diabo é levar o homem à perdição” (PFÜTZENREUTER, 2020, p. 197).

O pacto entre o Diabo e o ser humano foi cristalizado pelos inquisidores com o intuito de projetar determinadas normas nas relações sociais no espectro religioso e mágico, e isto é relevante já que se fala de uma sociedade com cultura, costumes e tradições dependentes de uma religião, que tinha como função essencial regulamentar o comportamento do indivíduo. Willi Bolle afirma que “[...] o pacto com o Diabo, enquanto alegoria de um falso contrato social, representa a lei fundadora que condiciona o comportamento dos chefes, não apenas em suas ações, mas também sobretudo em seus discursos” (BOLLE WILLI, 2004, p.190). Assim, a figura misteriosa de Fausto deu asas à imaginação e à fantasia popular, pois foram atribuídas a ele as mais fantasiosas realizações. Como não poderia ser diferente, literatos, artistas aproveitaram dessa história do pacto para compor seus romances, contos, peças, músicas e quadros e esculturas.

3. 2 RIZOMAS LITERÁRIOS DO PACTO

Antes de falar-se das representações das histórias do pacto, que migraram para a literatura, é preciso falar do pacto ainda no texto bíblico, já que aqui entende-se a *Bíblia* enquanto obra literária. A configuração literária do Diabo é marcada por uma descrição escritural em função da fragmentação de informações, e a *Bíblia* é o seu entreposto basilar, mas é possível perceber também uma construção fragmentária, com ambiguidades.

Segundo o pesquisador Valdemir Klamt, em sua tese *Tridente de papel: o Diabo na literatura contemporânea para crianças* (2016), encontra-se na *Bíblia* dois pactos com o Diabo.

O primeiro pacto com o Diabo (a serpente do Gênesis) foi a mulher que acordou. Na cena do paraíso, Eva dá a Adão o fruto proibido (a fome do conhecimento). Dessa forma, o Diabo consegue a expulsão da humanidade do Éden. No *Novo Testamento*, o pacto fáustico é frustrado, porque Jesus resiste à tentação do Demônio, não aceita todos os bens e riquezas do mundo (as delícias terrestres) para se submeter ao rival (KLAMT, 2016, p. 221).

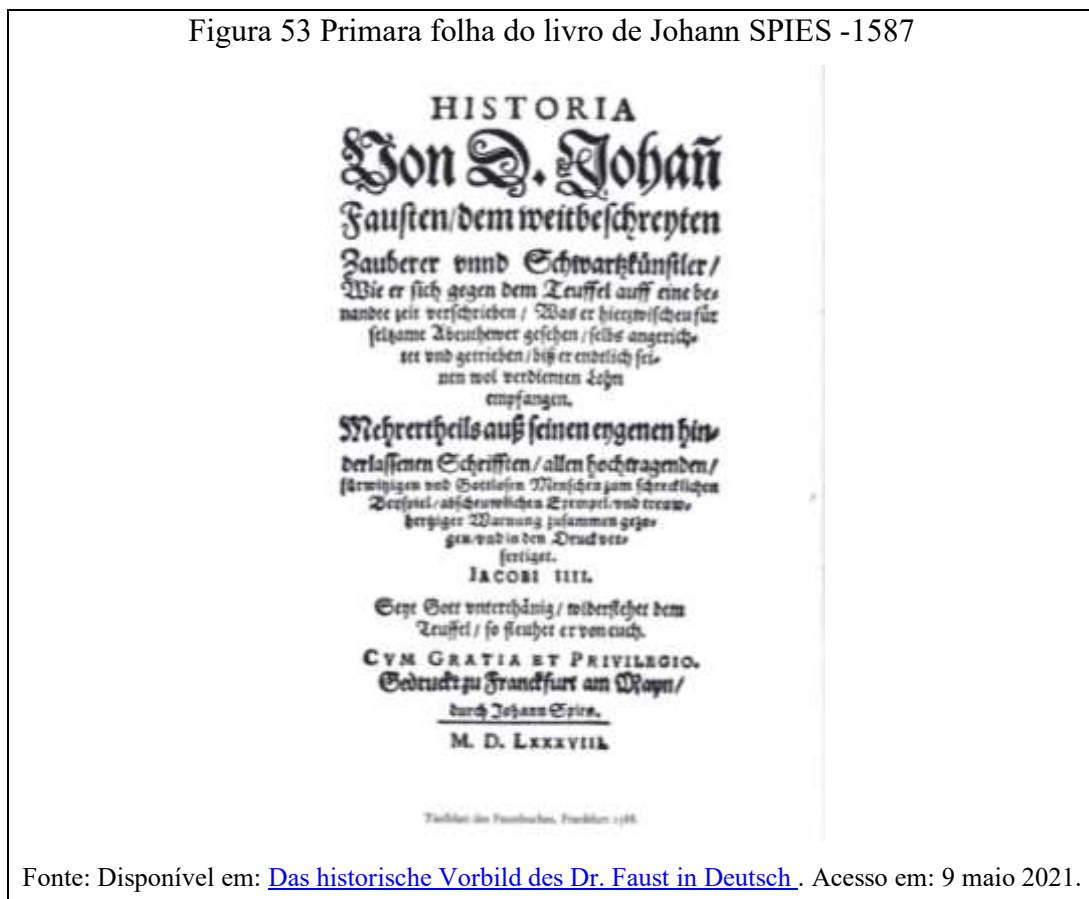
Já a pesquisadora e professora Salma Ferraz vai apontar também o nascimento do pacto ao dizer que no

Antigo Testamento: o “Livro de Jó”, Deus provoca Satanás e permite que Satanás tire tudo que ele tem: fazendas, filhos, servos, bens, e ele vence. Não satisfeito, Deus pela segunda vez o envia para a beira do abismo e permite que

Satanás toque em sua carne, mas Jó não renega a Deus e triunfa novamente. A alma de Jó é oferecida numa bandeja para Satanás, **há um pacto** entre Deus e Satanás, e **não seria exagero dizer que o mito de Fausto, muito antes de Marlowe, Shakespeare, Goethe, Tomas Mann, Paul Valéry, Guimarães Rosa, nasceu aqui, com uma diferença: Jó não sabia de pacto algum** (FERRAZ, 2012, p. 25, grifos meus).

As lendas que envolviam a história do pacto, contadas e recontas ao longo dos anos, foram se consolidando em narrativas, e mais tarde publicadas na feira de Frankfurt. Em 1587, Johann Spies publicou o primeiro livro, partir das narrativas populares que tratavam da lendária história de Fausto. O livro *História do Doutor Johann Faustus*, também conhecido como *Faustbuch* (*Livro do Fausto*), é considerado como aquele que permitiu a Mefistófeles tornar-se figura recorrente ao longo de cinco séculos da literatura ocidental (WATT, 1997, p. 34).

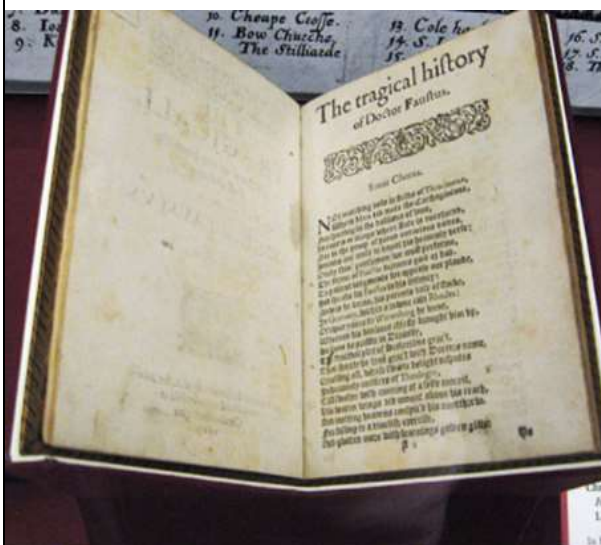
Figura 53 Primara folha do livro de Johann SPIES -1587



Fausto é uma personagem, com existência histórica real, amplamente conhecida e explorada na literatura, um mito que se faz presente em grande parte da literatura, que

conquistou seu lugar com um misto de diversidade, marcando de forma expressiva a chamada literatura canônica. No entanto, não só a literatura como outras formas de manifestações culturais e artísticas, entre música, artes plásticas e cinema tiveram a presença desta personagem, Fausto.

Figura 54 Foto da primeira edição do livro *A trágica história do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe.



Fonte: Imagem disponível em: <https://blgtylr.substack.com/p/not-this-morality-play>. Acesso em: 05 maio 2021.

Figura 55 The Devil and Dr. Faustus



Fonte: Imagens disponível em: <https://wellcomecollection.org/works/g4j3axbc>. Acesso em: 05 maio 2021.

Assim, é possível que desse primeiro livro, a lenda de Fausto tenha chegado ao conhecimento de Christopher Marlowe (1564-1593). Fausto foi um alemão que vendeu sua alma ao demônio Mefistófeles em troca de conhecimento e poder, não foi criação de Christopher Marlowe, mas foi quem delineou o mito em sua realização literária, “Marlowe deu lustro estético à obra e resgatou a dignidade da personagem, o qual, no entanto, ainda desce ao inferno na cena final, de muito impacto junto ao público da época” (FERRAZ, 2012, p. 33). O Fausto de Marlowe diferencia-se do personagem histórico e do personagem das lendas populares. Embora a peça de Marlowe tenha elementos flutuantes, ela também apresenta Fausto como uma figura trágica, oferecendo um Fausto pândego, que viaja pela Europa em busca de prazer e glória, satiriza a corte do Papa e espera que o demônio satisfaça seus apetites carnisais.

Fausto como o lendário personagem teve forte influência na geração alemã do “Sturm und Drang”¹⁶³ (1770-1780). É justamente nessa época que começa a tomar forma o Fausto de Goethe (Urfaust, 1774); Goethe contou com diferentes pré-textos na elaboração de suas versões da tragédia: de 1772-1775, elabora o *Fausto zero*; em 1790, produz *Fausto*, um fragmento; em 1808, é publicado o *Fausto I* e, em 1832, o *Fausto II*. (KONESKI, 1999). Salma Ferraz diz que é impressionante as

semelhanças existentes entre Fausto e o —Livro de Jó: o Senhor dialogando com Mefistófeles, permitindo que ele tente Fausto. Já no famoso Prólogo no Céu, Mefistófeles informa que o que ele pretende é atormentar e seduzir os homens e que tem pena da humanidade que está sempre a sofrer. É irônico e debochado ao afirmar que ver de perto o Eterno é motivo de orgulho para um simples Diabo. O ente inciado se autodefine como: —Eu sou aquele gênio que nega e que destrói! [...] Sou parcela do caos, onde nasceu a luz (GOETHE, 2002, p. 59). Mefistófeles percorreu toda a alta literatura, do século XVI em diante (FERRAZ, 2012, p. 34).

No rastreamento do percurso do mito fáustico e das fontes que serviram de inspiração para a realização de suas obras, pode-se mencionar suas impressões ao assistir as encenações do livro de Marlowe. Em Goethe temos um Fausto erudito da Renascença, supersticioso, porém um apaixonado pela beleza grega. O Fausto goethiano tem um traço prometeico da *hybris*¹⁶⁴ humana, um inconformismo para com as limitações do conhecimento oferecido por seu tempo e a vontade de superar tais limitações em busca de um saber pleno e de poder, mesmo à custa da própria alma, levando o personagem a um pacto de rejuvenescimento em troca da alma empenhada, indo da subjetividade à objetividade das ações. Assim como Marlowe influenciou Goethe, o *Fausto* de Goethe teria influenciado o escritor russo Mikhail Bulgákov ao escrever o

¹⁶³ Segundo informações da biblioteca Irmão José Otão da PUC- RS *Sturm und drang* “Tratou-se de um movimento literário ocorrido na Alemanha no final do século XVIII. O nome, que pode ser traduzido como “tempestade e ímpeto”, deriva da peça homônima de Friedrich Klinger (1752-1831). Estendendo-se a outros setores da cultura, o “Sturm und drang” era marcado por combater a influência francesa na cultura alemã. Seus seguidores resgataram a poesia da *Bíblia*, de Homero e do folclore nacional, deixando de lado o preciosismo da métrica da poesia francesa. Opondo-se ao Classicismo, a essência do movimento consistiu na criação baseada no impulso irracional, característica comum às estéticas românticas. Além de Klinger, destacaram-se nomes como os de Johan von Goethe (1749-1832), Jacob Lenz (1751-1792) e Friedrich Schiller (1759-1805).” Disponível em: <https://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-o-que-foi-o-sturm-und-drang/>. Acesso em 10 maio 2021.

¹⁶⁴ No dicionário de Filosofia encontramos a seguinte definição para *Hybris*: nome que designa, em grego, toda espécie de desmedida, de exagero ou de excesso no comportamento de uma pessoa: orgulho, insolência, arrebatamento etc. Bastante empregado na filosofia moral, esse termo se opõe a medida, equilíbrio. Disponível em: <https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/hybris>. Acesso em: 05 maio 2021.

romance *O Mestre e Margarida*, como já foi mencionado nos capítulos anteriores desta tese. Outros escritores também escreveram histórias que envolvem o pacto, como Paul Weidmann (Viena, 1775) escreveu *Johann Faust*; Maler Müller escreveu a primeira parte (1778), *Vida de Fausto*, que simboliza o espírito do grupo “Sturm und Drang”, e expressava as ânsias românticas de infinitude e liberdade. Vários anos depois, Max Klinger publicaria um ciclo de novelas, em que o lendário personagem Fausto era um renascentista que fazia um pacto com o demônio para melhorar o mundo.

A literatura europeia foi palco para várias adaptações da temática do pacto após o *Fausto* de Goethe. Thomas Mann (1875-1955), escreveu o seu romance, *Doutor Faustus* (iniciado em 1943, terminado em 1947), que retrata a vida de Adrian Leverkühn, um compositor alemão, que faz o pacto com o demônio, implicando na renúncia ao amor e à fruição da vida e com a recompensa amarga de uma genialidade cerebral e fria. Fernando Pessoa (1888-1935) esboçou ao longo de toda sua vida, sem jamais conseguir concluir, o seu Fausto: tragédia subjetiva, em que recria o mito num registro lírico, testemunhando o horror de pensar. O poeta russo Alexandre Sergueievitch Púchkin (1799-1837) escreveu um *Faust* (1826), que era notável pelo diálogo com Mefistófeles. O escritor alemão Christian Dietrich Grabbe (1801-1936) também compôs uma tragédia *Don Juan und Faust* (1828), que confrontava *Fausto* de Goethe e *Don Giovanni* de Mozart.

Na literatura brasileira, pode-se citar entre tantas obras dois grandes romances que retomam o mito fáustico, como a peça *Macário*, de Álvares de Azevedo (publicada postumamente, em 1855), na qual o escritor romântico informa-nos que o Diabo é a treva do não ser. Macário não se assusta quando encontra o Diabo, esperava por ele há dez anos e afirma: “A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles. Olá Satã!” (AZEVEDO, 1855, p. 6). E em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (1956,) na qual o personagem Riobaldo, que seria o Fausto sertanejo, debate com um interlocutor invisível a existência do Diabo e a possibilidade de pactuar com ele e vender a sua alma. O pacto com o Diabo é um episódio que permeia todo o *Grande Sertão: Veredas* (FERRAZ, 2012).

Não só na literatura, o pacto também ganha espaço na ópera, como a do francês Charles Gounod, intitulada *Fausto* (1859) e no cinema, direta ou indiretamente, o mito fáustico fez bastante sucesso. Considerando o *Dicionário de personagens de Laffont-Bompiani*¹⁶⁵, provavelmente Georges Hato teria realizado a primeira versão cinematográfica de *Fausto*, em

¹⁶⁵ No original: *Dictionnaire des Personnages Laffont-Bompiani*

1897. Neste mesmo ano, Georges Méliès teria dirigido *Le Cabinet de Méphistophélès* e *Faust et Marguerite*; em 1898 *La Damnation de Faust*, e em 1903 *Faust aux Enfers* e um outro *Faust et Marguerite* (1904). Ainda nos anos 1900, há *Don Juan et Faust*, de Marcel L’Herbier, baseado no drama homônimo de Christian Dietrich Grabbe. Edwin S. Porter, cineasta a serviço de Thommas Edison e “professor” de D. W. Griffith fez, inspirado por Méliès, seu *Faust & Marguerite*. Com um salto no tempo, temos já em 2011, o diretor russo Alexander lança sua versão de *Fausto*, também baseada na obra de Goethe.

Seria possível escrever muitas teses sobre a temática do pacto, mas a intenção neste subcapítulo foi de fazer um breve panorama sobre a história do mito do pacto na esfera demonológica – histórica, como literaturas, pois o episódio do pacto demoníaco pode ser visto como um tema prototípico, geralmente associado a um questionamento, que pode ser existencial, metafísico, por vezes, político, o qual foi e ainda será utilizado e reelaborado por muitos escritores, em diferentes épocas e contextos.

Nesse sentido, no romance objeto desta tese, *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov, pode-se dizer que há dois pactos, embora diferentes, o primeiro é feito na figura do narrador com quem o leitor dialoga, veja: “Mas chega! Você está se distanciando, leitor. **Venha comigo.**” (BULGÁKOV, 2017, p. 64, grifos meus). No final da primeira parte da obra, há mais um chamamento ao leitor “**Venha Comigo, leitor!**” (BULGÁKOV, 2017, p. 217, grifos meus) e no início da segunda parte, finalmente o pacto com o leitor “**Venha comigo, leitor! Quem lhe disse que não há no mundo amor verdadeiro, fiel, eterno? Que cortem a infame língua desse mentiroso! Venha comigo, meu leitor, apenas comigo, e lhe mostrarei tal amor!**” (BULGÁKOV, 2017, p. 221, grifos meus). Assim, o leitor é levado a seguir o narrador (Bulgákov) com a promessa de encontrar o amor verdadeiro e eterno.

O segundo pacto é o que vai transgredir o arquétipo construído sobre o ato de pactuar com o Diabo, o pacto que vai trazer uma assinatura para o ato de forma contemporânea, em que o “velho” se torna “novo”; o qual veremos agora na sequência do próximo subcapítulo. Portanto, olhar para esse percurso da história do pacto, é perceber que o trabalho com o mito fáustico torna-se central na proporção temática do romance *O Mestre e Margarida*, principalmente no caráter subversivo que lhe é próprio. Mikhail Bulgákov realiza a temática de um modo moderno e periférico, pois o próprio gênero romance já dá possibilidade de uma brecha temporal para tratar do mito mesmo de uma forma não tão direta, como é o caso do pacto

realizado pela personagem Margarida de Bulgákov, e não por um Fausto, embora ela tenha um traço faustiano, como será visto a diante. Nesse sentido, no romance bulgakoviano é possível perceber um modo de lidar com a temática social da Rússia stalinista e os referenciais estrangeiros, mas especificamente o mito do pacto faustiano e suas metamorfoses. Assim, as relações de Bulgákov e *O Mestre e Margarida* evidenciam a questão do pacto do ponto de vista crítico do autor em relação à sociedade moscovita, junto ao testemunho histórico, denotando um futuro político da Rússia como uma nação periférica, inserida em um processo de industrialização e modernização social, com a quebra de paradigmas literários.

3.3 UM PACTO FEMININO: AMOR DE MARGARIDA

Quem lhe disse que não há no mundo amor verdadeiro, fiel, eterno?

(Mikhail Bulgákov)

O segundo pacto na obra *O Mestre e Margarida* surpreende o leitor ao transgredir a literatura fáustica, já que no decorrer dos anos e em toda a movimentação literária em torno do pacto sempre se manteve a personagem masculina como quem vai pactuar com o demônio. Era sempre um homem em buscas de algo. No entanto, primeiro vamos entender o amor que move a personagem Margarida, pois esse amor será o responsável pela realização do pacto.

Possivelmente, não haveria equívoco se fosse dito que o amor é um dos mistérios da humanidade, e este sentimento desperta curiosidades não só na realidade, mas também no mundo literário, já que muitas foram as histórias contadas e recontadas mantendo esse sentimento como um dos temas eternos e atemporais. O amor no romance *O Mestre e Margarita* atrai profundidade e sinceridade.

Segundo Friedrich Hegel, em seu *Cursos de estética*¹⁶⁶, o amor é constituído “sobretudo pela entrega do sujeito a um indivíduo do outro sexo, pelo abdicar de sua consciência autônoma e de seu ser-para-si-mesmo singularizado” (HEGEL, 2000, p. 297)¹⁶⁷. Para o autor, o sujeito que ama compromete-se, abre-se nessa relação segundo seu interior, “seu em-si-mesmo-infinito” (HEGEL, 2000, p. 298). A infinitude do amor está no “esquecimento de si mesmo, não vive e não preocupa consigo mesmo”, encontrando as raízes de sua existência apenas em um outro (HEGEL, 2000, p. 298). O filósofo ainda afirma que a beleza do amor aparece, plena, em “caracteres femininos”, já que é neles que a entrega e a abdição constituem “o ponto mais alto, na medida em que concentram e expandem para este sentimento toda a vida espiritual e efetiva”; e “um suporte da existência” (HEGEL, 2000, p. 298).

Observando as características do amor descritas por Hegel (2000), compreende-se melhor o sentimento de Margarida, pois pode-se entender, enquanto leitor, a sua entrega, a sua angústia, o seu desespero e a sua dor ao perceber que o fundamento de sua existência, interiorizado como amor pelo Mestre, pode perder-se com o sumiço dele, prova disso é quando, movida pelo sentimento, ela diz “Eu **morrerei por amor!**” (BULGÁKOV, 2017, p. 233, grifos meus). Claro que Bulgákov conseguiu dotar a sua personagem com toda essa carga de sentimentos e sensações que fazem com que o leitor se identifique com ela.

A história do Mestre e da Margarida é talvez uma das mais belas histórias de amor na literatura, e especialmente na literatura russa. É uma história que deixa o leitor intrigado com o encontro entre os personagens, parecendo que foi planejado por alguém do plano místico, pois o leitor logo percebe que essa história de amor não é tão simples quanto parece à primeira vista. Mikhail Bulgákov imediatamente nos faz entender que a vida das personagens será repleta de dor e sentimentos. O suporte filosófico de Hegel demonstra como, mediante o amor, Bulgákov traça um modo de ultrapassar visões pré-estabelecidas desse sentimento, dando ao amor uma interioridade tão expressiva que acaba revelando os infortúnios do Mestre (do homem).

Margarida, de Bulgakov, é uma mulher autoconfiante de trinta anos, cuja inteligência é enfatizada “A senhora é uma mulher **absolutamente inteligente**” (BULGÁKOV, 2017, p. 255, grifos meus). Talvez Margarida tenha traços da Gretchen, personagem feminina em *Fausto* de

¹⁶⁶ *O curso de Estética* foi oferecido por Hegel na Universidade de Berlim no fim de sua vida, posteriormente transformado em livro.

¹⁶⁷ Digo que o amor vai além da entrega para uma pessoa de outro sexo, como diz Hegel, mas que o amor pode nascer por pessoas do mesmo sexo e ou de sexo diferentes.

Goethe (Margarida)¹⁶⁸, só que mais madura, com a coragem de deixar o status e se juntar ao amante, custe o que custar. Margarida embora fosse casada, se sentia solitária, tinha uma vida financeira boa, mas lhe faltava o amor para dar sentido em sua vida. Não é coincidência que quando o Mestre vê Margarida pela primeira vez, “ela trazia em sua mão **flores amarelas abomináveis, inquietantes**” (BULGÁKOV, 2017, p. 144, grifos meus). O próprio herói da obra diz que amarelo é uma cor ruim “**Cor funesta**” (BULGÁKOV, 2017, p. 144, grifos meus), mas como se estivesse hipnotizado, ele segue o sinal amarelo “**Obedecendo àquele sinal amarelo, também virei na travessa, e fui atrás dela**” (BULGÁKOV, 2017, p. 145, grifos meus). O que se percebe é o uso de uma escala de cores para introduzir a ansiedade na descrição da origem do amor, como uma premonição de tragédia, que é aprofundada por uma metáfora de Bulgákov: Flores amarelas são a cor da lua, a lua dourada. Para Bulgákov, a lua tinha um apelo especial, era um símbolo de poder místico, um símbolo do reencontro do Mestre com a Margarida, um símbolo de vida espiritual eterna. O casaco preto usado por Margarida seria o reflexo de um abismo, um símbolo de profundidade, imensidão “E essas flores se destacavam com muita nitidez em seu casaco de primavera negro”(BULGÁKOV, 2017, p. 144).

Figura 56 Margarida e o Mestre, primeiro encontro



Fonte: Imagem dos personagens na série russa *O Mestre e Margarida* ¹⁶⁹

¹⁶⁸ Muitos pesquisadores, de outros países, já apresentaram diversos estudos alegando que a personagem Margarida, de Bulgákov, seria uma espécie de Gretchen, de Goethe, como em: Peterson, Ronald E. *Mikhail Bulgakov and Goethe's Weqner*, Germano-Slavica, 4. Fall 1983. Stenbock-Fermor, Elisabeth, *Bulgakov's The Master and Margarita and Goethe's Faust*, Slavic and East Europe an Journal, 3, 1969. Não tenho a intenção aqui, nesta tese, explorar essa intertextualidade de forma a aprofundar a esta temática, no entanto, pretendo escrever um artigo sobre ela.

¹⁶⁹ Há uma discussão sobre a espécie de flor amarela que Margarida carregava, pois Bulgákov não teria deixado claro no romance. No site: <https://aazz-z.livejournal.com/227506.html> (em russo) é possível entender um pouco sobre essa discussão.

As flores amarelas parecem prever uma tragédia futura, o encontro inesperado com o Mestre dá outro rumo à vida de Margarita. Tudo no mundo de repente encontra sentido, pois antes de conhecer o Mestre era como se ela não tivesse vivido. A descrição feita pelo Mestre, desse encontro entre as personagens, é um dos pontos altos do enredo das histórias de Bulgákov. Em diálogo com Ivan, no manicômio, o Mestre conta-lhe sobre o nascimento desse amor:

O amor caiu em cima de nós, como um assassino saído da terra, na travessa, fulminando imediatamente a ambos! Como um raio fulminante, como uma faca finlandesa fulmina! Aliás, ela posteriormente afirmou que não era nada disso, que nós obviamente nos amávamos há muito tempo, sem jamais termos nos vistos, [...] (BULGÁKOV, 2017, p. 146).

Ao descrever os sentimentos que os envolveu, o Mestre não fala o nome de Margarida, não conta quem é ela. Os leitores só vão se deparar com a personagem no Capítulo 19, que leva seu nome. Então, só após lermos metade do romance que conhecemos a mulher de quem o Mestre falou a Ivanushka Bezdomny no manicômio, e temos a convicção de que ela realmente existe. Ao continuar seu relato ao poeta (Ivan), o Mestre fala que Margarida teria dito que saíra naquele dia do encontro com as flores amarelas nas mãos, para que finalmente ele a encontrasse, e que “se aquilo não tivesse ocorrido, ela tomaria veneno, pois sua vida era vazia.” (BULGÁKOV, 2017, p. 146). O Mestre percebeu que ele a teria amado por toda a sua vida. Margarida não se importava com o status social, ela queria ter um amor verdadeiro, e segundo o Mestre “o amor nos fulminou instantaneamente” (BULGÁKOV, 2017, p. 146); um amor nascido assim tão repentinamente pode parecer uma paixão, algo daquele instante, mas o Mestre descreve como amor o que naquele momento tinha sentido, e “logo, logo aquela mulher se tornou minha esposa em segredo” (BULGÁKOV, 2017, p. 146). É assim que o escritor Bulgákov traz ao leitor a noção do amor “verdadeiro”, amar não por si mesmo, não para seu próprio benefício, mas apenas para quem você ama. Talvez, então, um belo ideal de amor como o de Margarida pelo Mestre seja possível não só no romance, mas também na vida.

O papel da personagem feminina na vida do Mestre apareceu de forma súbita, de repente o amor deles torna-se imortal. Abre-se a plenitude do sentimento, é paixão efervescente, uma forte conexão entre duas pessoas, um amor descrito pelos gregos como Eros, àquele amor em que se recebe uma flechada do cupido, um amor ligado à paixão, possivelmente é o amor do Mestre por Margarida a julgar por sua descrição ao personagem Ivan; e o amor de Margarida,

um amor eterno, àquele que passa por Eros, por sua paixão e completude e o Ágape, que se torna incondicional, puro e consciente e bondoso, assim é o amor no romance de Bulgákov. Portanto, é dessa forma que a heroína do romance aparece para o leitor, como uma pessoa extraordinária que toma decisões responsáveis ao longo do romance, e é o seu amor, o seu sacrifício que salva o Mestre.

Margarita torna-se a musa do Mestre, a mulher amada, a amiga, a mãe, a musa, já que enquanto ele escrevia seu romance sobre Pôncio Pilatos, ela cuidou dele “a primeira coisa que ela fazia era vestir um avental e, na apertada antessala onde ficava aquela mesma pia [...] ligava o fogareiro na mesa de madeira e preparava o desjejum” (BULGÁKOV, 2017, p. 147). A pesquisadora Elisabeth Stenbock-Fermor (1969), já indicava que Bulgákov teria dotado a personagem Margarida não apenas com nome, mas também com todos os atributos femininos do ideal feminino de Goethe, que seriam: virgem, mãe, rainha, deusa, trazendo seus significados para o século XX. Estes que representam ainda uma visão patriarcal em relação às mulheres, pois na sociedade moscovita e na literatura russa há uma variedade de imagens femininas que incorporam uma ou outra construção do conceito de “feminilidade”. A maioria dessas imagens são originárias da cultura popular ou são baseadas em ideias cristãs sobre as qualidades de uma mulher. De qualquer forma, o estereótipo da feminilidade, passando do real para a literatura, é enriquecido por Bulgákov ao dar novas e consoantes formas com a era cultural e características socioespirituais. A personagem Margarida é o tipo de mulher que combina pecado e santidade, a expiação de seu pecado e sacrifício, até um certo ponto masoquista, que representa a natureza humana de uma mulher que com seus impulsos espirituais, superando tentações e fraquezas conquista o seu desejo.

Margarida também tinha o dom de inspirar o Mestre, dando-lhe forças “ela relia interminavelmente o escrito [...]. Pressagiava a glória, apressava-o, e foi então que começou a **chamá-lo de Mestre.**” inclusive “bordou a letra “M” em um gorrinho para o Mestre” (BULGÁKOV, 2017, p. 148). Assim, o Mestre ganhava força para trabalhar em sua obra “trabalhava febrilmente em seu romance, e esse romance absorveu também a desconhecida”. Para Margarida, “naquele romance estava a sua vida” (BULGÁKOV, 2017, p. 148).

O romance escrito pelo Mestre foi como uma gestação, e Margarida foi parte fundamental, por isso seria justo dizer que é uma criação conjunta, como um filho nascido do amor entre o Mestre e a Margarita. Este chegou a causar ciúmes ao Mestre, como o próprio diz “Na verdade, por vezes eu comecei a ter ciúmes dela por causa dele [...] ela relia interminavelmente o escrito” (BULGÁKOV, 2017, p. 148). Bulgákov vincula intimamente o

amor e a criatividade como produto inevitável de sentimentos reais, já que para ele quem ama é sempre criador, o criador do Belo neste mundo. No entanto, a idílica imagem de amor e criatividade ruiu em um instante, quando o mestre saiu de seu porão "para o mundo", tentando apresentar sua criação à sociedade.

Neste momento, na Moscou da década de 1930, o Mestre encontrou foi um ambiente desfavorável que beirava a hostilidade e, de certo modo, a insanidade. No romance, o mundo literário e seu “representante” burocrático, a Massolit¹⁷⁰, retratam de certa maneira a concentração de todos os vícios de uma sociedade. Como o crítico Latunski, que escreve um artigo direcionado ao Mestre, intitulado “Velho crente militante”¹⁷¹, e o que estava escrito neste artigo foi o suficiente para deixar o Mestre incrédulo e “arrebatoado com a leitura do artigo a meu respeito” (BULGÁKOV, 2017, p. 150), o sentimento de Margarida não foi diferente, sua indignação com o crítico lhe saltava aos olhos “Seus olhos destilavam fogo [...] e disse que ia envenenar Latunski” (BULGÁKOV, 2017, p. 150). Outros artigos surgiram e geraram no próprio Mestre sentimentos por vezes de riso, espanto e medo. Bulgákov enfatiza que a verdadeira criatividade não tem relação com o despeito desses oportunistas, entretanto, são eles que decidem o que verá a luz do dia e chegará ao leitor, e o que não chegará.

O romance escrito pelo Mestre sobre Pilatos é como o desígnio da vida dos amantes, em conjunto é claro com o amor natural, mas nessa tentativa de publicar a sua obra, o personagem além de destruído espiritualmente, acaba por abandonar o amor. Em função desses acontecimentos, o destino do Mestre e de sua criação parece estar predeterminado, pois o personagem acaba na clínica psiquiátrica de Stravinsky, como um louco, tal qual Ivan (pseudônimo Bezdômny). Neste caso, loucura não significa doença no sentido literal da palavra, pode-se dizer que insanidade é um termo positivo, ou seja, só os “loucos” sabem e veem a verdade real, ao contrário de todos os outros, que são “normais”, como costuma ser o caso nas histórias fantásticas. Apenas os escolhidos podem ver a verdade, e a sociedade os declara instáveis e os aprisiona em instituições mentais. Nesse interim, o Mestre perde não só seu romance, mas também se distancia de sua amada, sem dizer para onde foi, deixando Margarida

¹⁷⁰ A Massolit é possivelmente uma referência satírica à Associação Russa de Escritores Proletários (RAPP), pois esta é a organização de escritores que dominou a literatura russa de 1928 a 1932, período durante o qual o romance se passa.

¹⁷¹ Segundo nota do tradutor da obra “Os velhos crentes são cismáticos da Igreja Ortodoxa, que se rebelaram contra as formas do Patriarca Níkon, em 1666” (BULGÁKOV, 2017, p. 150).

presa a esse amor. Assim, todos os acontecimentos dão origem a um profundo desespero e falta de vontade de viver no Mestre, que não quer mais existir em um mundo onde reinam “a violência, a má poesia e a ordem social” (BULGÁKOV, 2017, p. 152); só o amor pode salvar o Mestre.

Em essência literária, Bulgákov cria uma personagem forte e independente, uma mulher com a coragem de procurar e salvar o Mestre, sem medo de fazer uma barganha com o Diabo para atingir esse objetivo. Ao observar o desenrolar da personalidade Margarida, percebe-se que ela é a pessoa ativa em busca de cumprir com a sua missão/promessa a qualquer custo, se assemelhando a Fausto. Segundo Edythe C. Haber, em seu artigo *A Estrutura Mítica de O Mestre e Margarita de Bulgákov* (1975)¹⁷², ao olhar para a personagem Margarida, descobre-se que há uma fusão semelhante de traços das personagens Fausto e Gretchen (Margarida) de Goethe. Margarida (de Bulgákov) é quem, em muitos aspectos, desempenha o papel faustiano no romance. Já que no romance *O Mestre e Margarida*, quem faz o pacto é a Margarida, ela que pactua com Diabo, que aceita se tornar uma bruxa, rebelando-se contra as convenções.

Primeiro, há uma espécie de pré-pacto que nasce do encontro de Margarida com Azazello, que é um dos demônios de Woland, acompanhante na vinda a Moscou. Para reencontrar o amor da sua vida, Margarida estava sentada junto ao muro do Kremlin, em um banco que lhe permitia ver o Manege¹⁷³, diz a si mesma que “**entregaria a alma ao Diabo** só para saber se ele está vivo ou não!” (BULGÁKOV, 2017, p. 228, grifos meus), invocando assim o Diabo. Margarida torna-se a força motriz em todas as tratativas com Woland e sua comitiva.

¹⁷² No original inglês: *The Mythic Structure of Bulgakov's The Master and Margarita*

¹⁷³ Segundo nota do Tradutor da obra *O Mestre e Margarida*: Manege é uma construção neoclássica do século XIX, originalmente planejada como uma escola de equitação, mas comumente usada como local de exposições e concertos. No tempo de Bulgákov, servia de garagem e armazém do Kremlin (BULGÁKOV, 2017, p. 226).

Figura 57 Margarida e Azazello



Fonte: Printe da cena da série russa *Mestre e Margarida* (2005)

Nesse encontro com Azazello, inicialmente, Margarida diz “Eu não conheço o senhor”, Azazello responde: “como poderia me conhecer? Fui mandado à senhora, porém, para tratar de um assunto” (BULGÁKOV, 2017, p. 228). O misterioso Azazello, apresenta-se personificado como homem comum, sem aparência demoníaca, ele continua a conversa “Fui mandado para convidá-la para uma visita, hoje à noite” (BULGÁKOV, 2017, p. 228), mas Margarida estranha o convite questionando quem seria a pessoa, quando Azazello diz “um estrangeiro muito famoso” (BULGÁKOV, 2017, p. 229). Há que se concordar com Azazello, já que o Diabo é uma personagem mitológica, que faz parte do imaginário popular e atemporal, portanto, com grande fama. No entanto, inicialmente Margarida não acredita e chega a dizer de forma cômica e irônica que “Apareceu uma nova raça: o alcoviteiro de rua” (BULGÁKOV, 2017, p. 230), aqui Azazello atua como um Diabo tentador, tocando no ponto fraco de Margarida, o Mestre, de quem ela desejava com todas as suas forças obter informações:

- Fique sentada aqui no banco sozinha, implorando para que **ele** a liberte, deixe-a respirar, saia da sua memória!”
- Mas o senhor sabe alguma coisa a respeito **dele**? – cochichou Margarida, em tom de súplica.
- Bem, digamos que eu sei.
- Imploro que me diga só uma coisa: **está vivo**? Não me atormente.

– Bem, está vivo, vivo – retrucou Azazello (BULGÁKOV, 2017, p. 230, grifos meus).

Azazello após tentar Margarida, a convenceu em ouvi-lo, como pode-se constatar na passagem acima, e ele reafirma o convite “Convido-a para visitar um estrangeiro totalmente inofensivo [...] Azazello inclinou-se para ela e sussurrou, de forma significativa: – Bem, o interesse é muito grande... A senhora pode aproveitar a ocasião... [...] **lá vou poder saber dele?**” (BULGÁKOV, 2017, p. 231, grifos meus), Azazello confirma que sim e Margarida sem pestanejar responde “**Eu vou!** [...] **Vou para onde precisar!**”; “Estou me metendo em uma história estranha, mas juro que **é só porque o senhor me atraiu com palavras a respeito dele**” (Mestre); “[...] **irei para qualquer lugar por ele**, pois não tenho esperança alguma no mundo” (BULGÁKOV, 2017, p. 231-233, grifos meus). Aqui Margarida faz o que se pode chamar de pré-pacto, pois ela acorda com o demônio Azazello a visita a Woland, quando de fato o pacto principal irá se concretizar, o qual decorre do amor e da lealdade de Margarida pelo Mestre. No entanto, antes de encontrar com Woland, Margarida transforma-se em uma bruxa, como vimos no subcapítulo anterior, ela utiliza o unguento recebido de Azazello para se tornar bruxa.

Em seu primeiro ato como bruxa, Margarida vandalizou o apartamento do crítico Latunsky – em uma descrição memorável¹⁷⁴ –, que foi o principal responsável pela destruição da carreira do Mestre; ela para no meio de sua vingança, pois ouve um menino assustado no apartamento do terceiro andar “Estou com medo – repeliu o menino, trêmulo. – Não tema, não tema, pequeno – disse Margarida tentando amaciar a voz” (BULGÁKOV, 2017, p. 244). Mesmo em um ataque de fúria, em meio ao auge da sua vingança, o amor maternal permite que Margarita permaneça uma mulher sensível e misericordiosa. A bruxa Margarida demonstra a sua humanização, e sua compaixão pelo menino indica um zelo de mãe. Deve-se ver a amada do Mestre para além da imagem de uma bruxa malvada e de aparência envelhecida para encontrar a feiticeira, que por desespero, embora ela possa ter invocado o Diabo pela primeira vez, torna-se em suas mãos, quase a despeito de si, uma consoladora, curandeira, uma fonte de misericórdia, característica da humana Margarida. Nesse sentido, olhar a bruxa Margarida com um olhar diferenciado é preciso, pois há que se observar o *entrelugar* dessa bruxa, em um momento está má (destruindo o apartamento) e de forma repentina é benevolente com a criança. É nesse *entrelugar* que o bruxólico e o humano se tocam para formar uma assinatura. A bruxa

¹⁷⁴ As cenas da destruição do apartamento do crítico podem ser lidas das páginas 241 a 244 (BULGÁKOV, 2017).

Margarida caminha pelo limiar dos dois mundos, o teológico e o literário, Bulgákov entrega ao leitor uma personagem Bruxa e uma Mulher socialmente humana, porém, a Margarida bruxa tem acesso livre a um ambiente ao qual a Margarida humana só terá acesso se for realmente uma bruxa. Assim, a bruxaria transcende o papel, o tempo, e sobrevive aos séculos nessa intersecção temporal entre o humano e o literário, sendo nesse espaço de contaminação que se encontra a assinatura bulgakoviana de bruxaria.

Depois de seu voo por Moscou, de seu ataque de fúria e de sua benevolência para com o menino, Margarida parte, como já vimos anteriormente, para o sabá na floresta antes do encontro com Woland, de lá ela retorna a Moscou. Para a pesquisadora Edythe Haber, Margarida “manifesta a coragem faustiana, mesmo ciente do perigo que é lidar com Satanás” (HABER, 1975, p. 393)¹⁷⁵, ela sabia o que estava acontecendo e quem ela encontraria “sei para onde estou indo [...] Concordei com tudo, concordei em atuar nessa comédia de passar o unguento, concordei em ir para onde o Diabo perdeu as botas” (BULGÁKOV, 2017, p. 233).

Margarida faz um pacto com o Diabo, aceita tornar-se a rainha de *O Grande Baile de Satã*. Antes do início do baile, ela é lavada com sangue “líquido fervescente, espesso e vermelho”; Margarida sentiu gosto de “sal nos lábios e compreendeu que estava sendo banhada com sangue” (BULGÁKOV, 2017, p. 223). Nem assim pensou em desistir de seu pacto com o Woland, pois ela “não tinha mais o que perder”. A personagem era uma mulher de sentimentos oprimidos, e por conta desses sentimentos, principalmente os que a tornaram amante do Mestre, coloca-a, de certa forma, fora da sociedade moscovita de sua época, e ao se transformar em uma mulher-bruxa, torna-se “livre das fronteiras que determinam o cidadão” (AUBERBACH, 1984, p. 95)¹⁷⁶ e, por sua vez, livre para reconhecer sua intimidade com o demoníaco e com o bruxólico. Margarida, logo após ser lavada com sangue, é “jogada em um leito de cristal, e se puseram a esfregá-la com grandes folhas verdes, até ficar brilhante” (BULGÁKOV, 2017, p. 264). Nesse momento, a personagem é tomada por uma sensação de leveza e alegria em contradição com o sangue quente em que foi banhada anteriormente. A professora e pesquisadora Nina Auerbach, em seu estudo *Mulher e o demônio: a vida de um mito vitoriano* (1984, p. 75)¹⁷⁷, vai nos dizer que os demônios femininos estão historicamente ligados ao

¹⁷⁵ No original: “manifests Faustian courage, although aware of the danger of dealing with Satan” (HEBER, 1975, p. 393).

¹⁷⁶ No original em inglês: “free from the boundaries that determine the citizen” (AUBERBACH, 1984, p. 95).

¹⁷⁷ No original em inglês: *Woman and the Demon: The life of a Victorian Myth*

divino, apresentando uma “estranha semelhança com suas contrapartes angelicais”¹⁷⁸. Margarida, assim como todos os russos que viveram no regime Stalinista, transcende categorizações rígidas e abre espaço para questionamento e compreensão.

A musa do Mestre, como anfitriã de *O Grande Baile de Satã*, tem a voz e as ideias valorizadas por todos os presentes no baile. Pode-se perceber quando ela elogia o maestro do evento, sua voz é tão potente que “encobriu o bramido da orquestra” e o maestro por sua vez, “estremeceu de felicidade e levou a mão esquerda ao peito” com o elogio (BULGÁKOV, 2017, p. 265-266), o maestro era ninguém menos do Johann Strauss¹⁷⁹. Além desse poder de ser notada e respeitada no Baile, Margarida se mostra mais uma vez mulher de força, com pensamentos além de seu tempo, como quando ouve a história da personagem Frida, contada por Korôviev, Frida teria sido abusada “quando trabalhava em um café, o patrão certa vez a fez entrar na despensa, e nove meses depois ela deu à luz um menino” (BULGÁKOV, 2017, p. 270); Frida comete o infanticídio, desesperada por não ter como criar o filho ela “levo-o à floresta e enfiou-lhe um lenço na boca, para depois enterrá-lo. No julgamento disse que não tinha como alimentar o bebê” (BULGÁKOV, 2017, p. 270). Após ouvir o relato, Margarida vai questionar “e onde está o dono do café?”. Com uma resposta sarcástica de Behemoth “por que o patrão estaria aqui? Se não foi ele que asfixiou o menino na floresta” (BULGÁKOV, 2017, p. 270), refletindo ainda uma mentalidade machista, em que o homem, mesmo sendo o abusador, o responsável por ter engravidado Frida, como um “bom homem” das sociedades antigas e atuais, nunca é responsabilizado, e esse pensamento infelizmente ainda está incutido na sociedade. Behemoth trata o questionamento de Margarida como irrelevante, mas ela fica irritada e “cravou as unhas afiadas da mão esquerda na orelha de Behemoth.” (BULGÁKOV, 2017, p. 270), não tolerando a intromissão e posição de Behemoth “se você miserável, se permitir se intrometer mais uma vez na conversa...” (BULGÁKOV, 2017, p. 270).

A reação de Margarida pode demonstrar um apoio em relação aos direitos femininos, por Bulgákov, pois a luta feminina começava a ganhar contornos na Rússia a partir do final do século XIX e início do século XX, quando teve início um amplo movimento de mulheres pela

¹⁷⁸ No original em inglês: “eerie resemblance to their angelic counterparts” (AUBERBACH, 1984, p. 75).

¹⁷⁹ O rei das valsas é o compositor vienense Johann Strauss Jr. (1825-1899). Filho de Johann Baptist Strauss (1804-1849) que já era reconhecido como compositor; seu trabalho mais famoso foi a *Marcha Radetzky*. No entanto, seu filho Johann Strauss Jr (ou Shani) rapidamente se tornou mais conhecido por suas valsas inesquecíveis, como *Danúbio azul*; a *Valsa Imperial* e o *Sangue Vienense*, entre outras. Na época vivida por Johann Strauss Jr., a valsa vienense não era tocada em teatros ou salas de concerto, como é hoje, mas principalmente em salões de dança ou em recepções, durante eventos mundiais. Informações disponíveis em: https://www.ebiografia.com/johann_strauss_filho/. Acesso em: 03 jun. 2021.

igualdade, expresso na luta pelo acesso à educação, pelo direito ao trabalho profissional, iniciado pelas convulsões sociais da época. Percebe-se que no diálogo de Margarida e Behemoth há uma conversa bem realista, possível de acontecer, dificilmente na época em que Bulgákov escreve o romance, já que com a chegada de Stalin ao poder, há uma retomada do conservadorismo, e um retrocesso na libertação feminina russa, várias conquistas das mulheres começaram a retroceder, principalmente no campo familiar e religioso. No entanto, essa conversa entre as personagens poderia facilmente ocorrer agora no século XXI, quando os direitos das mulheres estão postos, e já se poderia dizer que a personagem Frida não seria a única responsável pela vida e morte do bebê, porém, ainda se mantém incutido no pensamento social um machismo estrutural, na Rússia e em muitos outros países, como o Brasil por exemplo.¹⁸⁰ Nesse interim, Bulgákov traz para o campo da literatura uma discussão social importante, a qual está em volta ao contraste do mundo sobrenatural, que permite grande liberdade a Margarida, com o “mundo real” de Moscou podendo servir como um dispositivo metafórico para reconhecer o isolamento histórico e cultural do Estado soviético.

Parece que Bulgákov tinha um olhar no futuro, mesmo vivendo em uma sociedade com a história de patriarcado bem intensa, como ficou exemplificada na fala de Behemoth em relação à Frida, o autor consegue por meio de um sarcasmo e de uma habilidade literária falar de temas ainda controversos em uma Rússia de 1930. Margarida e Frida têm uma certa aproximação ligada à complexidade da moral da qual elas comungam. Mais a diante na história, Margarida pede por Frida a Woland, que lhe dá o poder de escolher entre salvar Frida ou o Mestre, e a personagem acaba se compadecendo com a jovem mulher, com seu sofrimento, e decide salvá-la ao invés de reencontrar o Mestre. Nesse momento percebemos um lado humano, com empatia, mas também um lado de mãe, como Maria, mãe de Jesus. Há um lado celestial em meio ao bruxólico em Margarida. Woland diz a Margarida que ela é capaz de livrar Frida sozinha, então de imediato ela diz à Frida “você está perdoada” (BULGÁKOV, 2017, p. 285), em um ato de benevolência que ninguém mais lhe permitiu. Margarida, mesmo em busca do seu amor, de seu Mestre, prefere salvar a jovem mulher (que fora estuprada) e assim a sua

¹⁸⁰ Sobre esse contexto histórico pode ser visto em entrevista de Angelo de Oliveira Segrillo, professor Livre Docente de história contemporânea no Departamento de História da Universidade de São Paulo, para a Rádio Sputnik em 07 nov. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rzt8cls-e34>. Acesso em: 10 nov. de 2021.

ligação com o patriarcado é rompida a partir do momento em que ela usou o poder recebido, – como uma bruxa que tem seus poderes –, e escolheu salvar uma outra mulher.

Ao interpretar esse episódio, é preciso pousar o olhar no ato de Bulgákov como sendo feminista; seria Mikhail Bulgákov um pensamento feminista?¹⁸¹ Esta é uma questão que não será elucidada nesta tese, pois acredito que a temática necessitaria de um longo aprofundamento, porém, é preciso dizer que se na literatura russa do século XIX as personagens femininas já vinham ganhando novos contornos, algumas personagens eram construídas de maneira a afrontar os princípios patriarcais, outras representavam mulheres subjugadas pela opressão do patriarcado ainda vigente na sociedade russa da segunda metade do século XIX, em *O Idiota*, de Dostoiévski (escrito entre 1867 e 1869), as personagens já representavam uma consciência em processo de mudança social. Dessa forma, esse holofote colocado na personagem Margarida de Bulgákov, conforme aponta o pesquisador Philipson, pode estar relacionado

por meio da compreensão do forte significado do feminino na cultura russa [...]. Tal significado podemos vislumbrar na tradição de representação da mulher russa de *A filha do capitão* (1836), de Púchkin, à *Ana Kariênina* (1877), de Tolstói, e *Depois do teatro* (1892), de Tchékhov.” Ela está refletida e atuante na separação de Margarida e de seu rico marido e no seu papel ativo no pacto fásustico (PHILIPSON, 2017, p. 98).

De fato, é algo para se refletir para poder assim compreender a questão do contemporâneo em Bulgákov, já que para Agamben a contemporaneidade é uma relação singular com o tempo, autores que integralmente aderem a sua época e não realizam uma interpretação crítica, não produzem um estranhamento do que é visto no cotidiano da política e da vida social, estes não podem ser considerados contemporâneos. Isso porque o contemporâneo é justamente o posicionamento crítico que aponta as ranhuras de uma época e submetem-se a suturá-las, e é justamente esse pensamento crítico, tocando na ferida da sociedade de seu tempo, ao colocar uma mulher em destaque e com temáticas relevantes, é possível dizer que as assinaturas encontradas em seu texto, que emergem a partir de um feixe de luz jogada na escuridão do tempo para tornar o presente visível, mas não igual, que torna Bulgákov um escritor contemporâneo.

Em *O Mestre e Margarida*, toda a estrutura mítica de pureza e virgindade que determina a atitude alienante da Igreja em relação às mulheres desaparece. Temos uma personagem que é mais humana, que não é um anjo, nem algo tão inatingível como um modelo de virgindade, mas

¹⁸¹ Sobre essa ideia, pretendo desenvolvê-la para a publicação de capítulo de livro em 2022.

ela é uma mulher de verdade, uma parceira do homem, do amor da sua vida. Margarida é a personagem feminina que vai confrontar o mundo como fizeram apenas protagonistas masculinos na literatura faustiana. Conquanto, é preciso perceber como a mulher ainda está ligada ao homem, pois ela pactua em nome do amor, em busca de salvar o seu amado, não se importando consigo, a submissão ao masculino ainda se faz presente, embora fosse possível vislumbrar um certo “feminismo”. Auerbach, em seu estudo sobre a história dos demônios femininos na literatura, argumenta que muitas vezes “as mulheres e as criaturas são dinamicamente isoladas por um mundo controlado por homens sobre o qual ganham ascendência¹⁸²”, de certa forma foi o que ocorreu com Margarida, pois ela ganha notoriedade no *Grande Baile de Satã*, e é uma das personagens principais da obra (AUERBACH, 1984, p. 67).

Margarida mesmo depois de passar por momento difíceis no Baile, consegue desempenhar seu papel de Rainha, assim a personagem demonstra o seu temperamento faustiano. Note-se que Margarida não faz um pacto para obter conhecimento, sabedoria, fama, dinheiro, ao contrário, ela o faz por amor. Tanto em *Fausto* quanto em *O Mestre e Margarida*, os homens são dotados de admiráveis dons intelectuais e criativos, que por isso as mulheres só podem admirar ou, na melhor das hipóteses, encorajar.

Temos em *O Mestre e Margarida* a inovação de Bulgákov, ele apresenta **um pacto feminino**, um pacto que transgride a história literária dos pactos faustianos. Tem-se a ousadia em afirmar que não há na literatura um pacto faustiano realizado por uma personagem feminina. Todavia, para que o pacto feminino pudesse ocorrer, Bulgákov primeiro transforma a sua personagem em bruxa, e aqui vemos o rastro e as marcas da história demonológica e da bruxaria, pois bruxas fazem pactos com Diabo, e transformar a personagem em bruxa foi o meio que Bulgákov encontrou para uma mulher, Margarida, pode pactuar com Woland, o Diabo russo. Este pacto feminino é um ato importante para a literatura contemporânea, fato que comprova a tese pressuposta, de que Bulgákov apresenta assinaturas teológicas e literária, bem como cria a sua própria assinatura no romance.

Mikhail Bulgákov dá vida a uma personagem que transgride a lenda faustiana, no entanto, a tradição faustiana não é perdida e nem irreconhecivelmente alterada no romance, mas

¹⁸² No original em inglês: “women and creature are dynamically isolated by a male-controlled world over which they gain ascendancy” (AUERBACH, 1984, p. 67).

fortalecida por meio da continuação nos tempos modernos, já que o papel da mulher na sociedade mudou drasticamente desde 1930 e, por meio de Bulgákov, a tradição faustiana o alcançou, mostrando a sua contemporaneidade, e assim introduzindo uma assinatura para a obra. Esta assinatura acontece pois o autor muda o foco da história, da *arché* do pacto, renovando-o e, como uma arqueologia do saber, o pacto se refez.

Margarita ainda incorpora as qualidades de amante e mediadora, como também Gretchen fazia, com uma dimensão adicional, é Margarida quem faz o pacto. A inteligência, inquietação, desespero, rebelião que servem para caracterizar não só o protagonista faustiano masculino, como Fausto, de Goethe e o Mestre, de Bulgákov, mas também o feminino, pois Margarida é dotada desses sentimentos e sensações, como quando ela destrói o apartamento de Latunski. Ela se rebela contra as injustiças sofridas pelo Mestre, já que Latunski é um dos principais responsáveis. A inteligência de Margarida é reafirmada por Woland, “quanto mais converso com a senhora [...], mas me asseguro de que **é muito inteligente**” (BULGÁKOV, 2017, p. 262, grifos meus); seu desespero e inquietação se dá com o sumiço do Mestre, tanto que ela aceita em pactuar com o Diabo. Dessa forma, há uma mudança paradigmática ao retratar Margarida com indícios da personagem Fausto, de Goethe, bem como utilizar da crença bruxólica como ponto de rebelião literária, para desencadear os saberes que “são constituídos e têm lugar, por assim dizer, no não-lugar da origem” (AGAMBEN, 2019, p. 144). É justamente nesse “não-lugar”, ou como diria Silveira (2017) na “soleira”, que produz as relações ou tensões das quais emergem uma singular assinatura.

Dentro dessa gama de informações e correlações que envolvem a personagem Margarida e a história do pacto, um ponto importante é que não há um momento em que o pacto principal é descrito. Tal qual em Guimarães Rosa, em *Grande Sertão Veredas*, não há, uma busca pela totalidade do conhecimento – ao menos, não do conhecimento humano, material e técnico nas razões do pacto, distanciando-se, portanto, o personagem Riobaldo do Fausto goethiano. Assim, corrobora-se com o que afirma André Dabezies, em seu estudo *Le mythe de Faust* (1972), ao dizer que o pacto “perdeu consideravelmente seu valor trágico” (DABEZIES, 1972, p. 193). Para o pesquisador, a obra *O Mestre e Margarida*, de Bulgákov, é um exemplo da relação fecunda que o mito literário pode ocorrer; assim a literatura, longe de estar isolada das questões políticas e para além de sua simples instrumentalização, ainda é atravessada pelas forças que agitam a sociedade. É justamente nesse sentido que Bulgákov vai retratar a sua Margarida, pois é “Margarida quem assume aqui o papel clássico de Fausto. É a ela que o Diabo se dirige, é ela que, rejuvenescida, desaparece no *sabbat*, é ela a insatisfeita, a voluntária que

‘nada atormenta’, e que cai nas mesquinhas da humanidade média” (DABEZIES, 1972, p. 193).¹⁸³

Em Bulgákov, só é possível confirmar que de fato o pacto ocorreu quando Margarida afirma “ Como estou feliz, como sou feliz **por ter feito um pacto com ele! Oh, o demônio, o demônio!** Meu querido, **você vai ter que viver com uma bruxa**”(BULGÁKOV, 2017, p. 364, grifos meus). Para Philipson, “há formas ou arquétipos fáusticos. Mas, assim como nas Olimpíadas, em que cada partida ou competição é única e possui sua própria história, o mesmo se dá em cada novo aparecimento das forças malignas entre os humanos” (PHILIPSON, 2017, p. 99). De fato há um entrelaçar dos arquétipos fausticos, bruxólico-demonológico em *O Mestre e Margarida*, e é nesse entrelaçar dos arquétipos que emerge a assinatura bulgakoviana.

Contudo, é preciso saber manipular os indícios, os símbolos e o entrelaçar criado por Bulgákov, e assim observar as contaminações e desvendar as novas conexões. Interessante perceber que a definição de bruxa em referência à personagem Margarida é algo que está na fronteira/no limiar, isso foi expresso pela própria personagem, como dois “opostos” fronteirços que espelham a essência angelical e ao mesmo tempo bruxólica, no lugar fantástico em que a magia permanece viva, já que as viagens são recorrentes na obra de Mikhail Bulgákov.

¹⁸³ No original francês: “[...]Margarida qui assume ici le rôle classique de Faust. C'est à elle que s'adresse le diable, c'est elle qui, rajeunie, disparaît le jour du sabbat, c'est l'insatisfaite, la volontaire que « rien ne tourmente », et qui tombe dans la mesquinerie de l'humanité moyenne (DABEZIES, 1972, p.193).

CAPÍTULO IV – O RISO DIABÓLICO

O riso e o humor não são somente fugas, mas são formas de constituir uma visão de mundo, de concepção da divindade e da própria fé, lembrando que, muitas vezes, só os que riem são capazes de produzir a revolução e imaginar mundos novos.¹⁸⁴

(Salma Ferraz *et al.*)

A desconstrução de uma ideia do sublime e do sagrado torna o ateu um ser que pode não acreditar na divindade, mas sua escolha nada mais é do que teológica, pois está inserido em um contexto cristão, independente de crença. Nesse sentido, no decorrer da história o humor subversivo e o riso vivenciaram vários momentos. Como pode-se observar na seguinte passagem em George Minois (1946) no livro *História do Riso e do Escárnio* (2002): “Na sociedade humorística contemporânea, ser desprovido de senso de humor é uma doença, quase um vício. De repente, todo mundo – a começar pelos crentes – redescobre o riso bíblico” (MINOIS, 2003, p. 115).

O escritor Mikhail Bulgákov encontrou no riso, no humor corrosivo, a forma para subverter a política vivenciada na Rússia socialista de 1920-1930. Segue-se daí que o romance *O Mestre e Margarida* admite uma gama de interpretações tanto na tradição cristã quanto na ateuísta, cuja escolha depende em grande parte do ponto de vista do pesquisador. Neste Capítulo IV, estuda-se os meios literários utilizados pelo autor para tornar o texto canônico contemporâneo, como o uso da sátira, ironia, carnavalização e a paródia, dessa forma, as assinaturas literárias que vão reforçar a contemporaneidade do romance *O Mestre e Margarida*.

Segundo Andrade, Bulgákov, mesmo sendo filho de um teólogo, teria vivido conflitos em relação à religião e à fé, o que com o tempo teria feito assumir uma posição ateuísta, sendo que cerca de 10 anos antes de sua morte ele supostamente teria repensado essa posição.

¹⁸⁴ FERRAZ, Salma *et al.* *Teologia do Riso: humor e mau humor na Bíblia e no cristianismo*. Campina Grande: EDUEPB, 2017. p. 18.

[...]assaltado por dúvidas em relação à fé e à religião, ia abandonando as práticas religiosas habituais na família, a começar pelo jejum e a comunhão da Páscoa. Provocava calorosas discussões entre os irmãos e amigos, opondo religião e ciência. Defendia as teorias de Darwin e, como tempo, acabou optando pelo ateísmo – posição revertida na última década de sua vida (ANDRADE, 2002, p. 26-27).

Nesse sentido, é importante lembrar que o romance *O Mestre e Margarita* entrou na consciência cultural e filosófica do século 20 como um sistema artístico integral que absorveu o potencial ideológico, semântico e espiritual e moral da literatura russa, com foco nos valores morais e éticos do Cristianismo, que foram submetidos à negação total no período ateísta pós-revolucionária. Durante o período do ateísmo mais severo na Rússia Soviética (1920-1930) Mikhail Bulgákov teve a coragem, não apenas de abordar a temática religiosa cristã dos ensinamento humanístico de Jesus de Nazaré, mas também apresentar um Ieshua Ha-Notzri, como personagem central dos “antigos” capítulos de *O Mestre e Margarita*, demonstrando uma visão parodiada do Filho de Deus, que não coincide com a tradição do *Novo Testamento*.

A questão do ateísmo russo sempre foi fortemente difundida, no entanto, de modo geral, ser ateu sempre teve uma conotação um tanto negativa, tanto na Rússia quanto no Ocidente, podendo ser evidenciada pelos termos que designam a descrença, os quais têm em sua formação “um prefixo privativo ou negativo: a-teísmo, des-crença, a-gnosticismo, indiferença” (MINOIS, 2003 p. 12), essa conotação pejorativa, segundo Minois, deve-se à “herança de muitos séculos de perseguição de desprezo e ódio por todos aqueles que negam a existência de Deus e se viam, assim irremediavelmente amaldiçoado” (MINOIS, 2003 p. 2). O ateísmo atual pode ser definido como uma negação da existência de Deus ou deuses, que surge com o Iluminismo dos séculos XVII e XVIII. É a partir dos filósofos iluministas que a não crença em Deus se estabelece. Para Minois “[...] o homem ateu nega a existência de um ser sobrenatural que intervenha em sua vida, mas seu comportamento não se apoia em tal negação; ele a assume, seja como um dado fundamental (ateísmo teórico), seja inconscientemente (ateísmo prático)” (MINOIS, 2003, p.3).

Assim, o ateísmo prático foi negligenciado. Para Minois, cada civilização traz em si referências à descrença e à crença no materialismo.

O ateísmo, independente das religiões, pode ser concebido como a grandiosa tentativa do homem de criar um sentido para si mesmo, de justificar para si mesmo a sua presença no universo material, de nele construir um lugar inexpugnável (MINOIS, 2003, p. 4).

Ainda segundo Minois, no capítulo *A Diabolização do Riso na Idade Média*, do livro *História do Riso e do Escárnio*, o riso tem um lado revolucionário e subversivo, para ele “[...] o riso está a cavalo sobre uma dupla verdade. Serve ao mesmo tempo para afirmar e subverter” (MINOIS, 2003, p. 16), e ainda afirma que o riso se encontra na encruzilhada do divino e do diabólico. Assim, para o autor:

Se o riso é qualificado às vezes como diabólico, é porque ele pôde passar por um verdadeiro insulto à criação divina, uma espécie de vingança do Diabo, uma manifestação de desprezo, de orgulho, de agressividade, de regozijo com o mal (MINOIS, 2003, p. 19).

Ao falar da *Bíblia*, no referido capítulo, ele afirma que “[...] é claro que há riso na Bíblia” (MINOIS, 2003, p.115), e isso ocorre justamente pela “extraordinária flexibilidade da Bíblia, com a qual se pode fazer qualquer coisa” (MINOIS, 2003, p.115). No *Antigo Testamento* o riso é mais negativo, no *Novo Testamento* o riso surge como uma ironia à vontade de Deus. Minois termina esse capítulo com a seguinte passagem:

Mas o homem se salva pelo amor ou pelo humor? As duas noções são tão estranhas uma à outra? O fiel de base que parodia o culto a Bíblia, que treme e que ri de Deus e do Diabo, não estará, inconscientemente, mais perto da verdade - ou da ausência da verdade? (MINOIS, 2003, p.154).

O historiador Quentin Skinner (1940), em seu livro *Hobbes a Teoria Clássica do Riso* (2002), faz uma abordagem das relações filosóficas de Hobbes e a cultura humanística da Renascença, em que se configura como discurso persuasivo a “crença de que o riso pode ser usado como uma arma potente em debates legais e políticos” (SKINNER, 2002, p. 9). Essa crença pode ser concretizada diante da sociedade russa da década de 1920 e 1930, principalmente nos meios religiosos e políticos em que os escritores russos e ocidentais fazem uso do riso para persuadir o seu leitor levando-o ao riso diante das mazelas religiosas e políticas vivenciadas.

Skinner (2002) vai dizer que sua teoria é um conjunto de características comuns ao riso que está presente nas obras de diversos estudiosos de Platão a Quintiliano. Seus estudos indicam o quanto o fenômeno do riso está presente no Renascimento, para ele é clara a aproximação de Hobbes com a perspectiva do riso em Aristóteles: *A Natureza Humana*. O riso

acaba por expor o que está inerente e ao mesmo tempo devastador no homem (SKINNER, 2002, p. 54).

Nesse interim, é certo que o riso e o humor auxiliam na construção de uma visão de mundo, permitindo que se crie um exercício de imaginação, bem como novas concepções sobre os aspectos religiosos e sua relação com o homem, sua fé e suas dúvidas. Mikhail Bulgákov faz uso dessas concepções em *O Mestre e Margarida*, escrito quando a Rússia stalinista estava imbuída em uma espécie de epidemia peculiar de “envenenamento” por motivos religiosos. Nesse período da história da Rússia stalinista os livros anticristãos ocidentais foram amplamente publicados, neles os autores negavam a historicidade de Jesus Cristo ou procuravam apresentá-lo como um simples filósofo judeu e nada mais. Assim, quando se olha para o romance de Bulgákov, pode-se observar em várias passagens uma certa contaminação dessas obras, como é possível vislumbrar no seguinte diálogo entre dois personagens:

[...] Berlioz queria demonstrar ao poeta que o principal não era como Jesus tinha sido, mal ou bom, mas sim que esse Jesus, como indivíduo, jamais existiria, e que todas as narrativas a seu respeito eram simplesmente invencionices, o mais corriqueiro dos mitos (BULGÁKOV, 2017, p. 17).

[...] – Não há uma única religião oriental – dizia Berlioz – na qual, como regra, uma virgem imaculada não dê à luz um deus. E os cristãos, sem inventar nada de novo, criaram exatamente dessa forma o seu Jesus, o qual, na verdade, jamais esteve entre os vivos. E a ênfase principal deve estar exatamente aí...[...] (BULGÁKOV, 2017, p. 17).

As recomendações de Mikhail Aleksándrovitch Berlioz a Ivan Nikoláievitch Ponyriov (Bezdomny¹⁸⁵), no Lago do Patriarca, são as sinopses dos livros anticristãos. A compreensão do momento histórico advindo de Bulgákov proporciona ao leitor a visitar a leitura canônica com um olhar para o humor que pode surgir, já que Bulgákov revisita o texto bíblico sem lhe dar os valores advindos da sacralidade, mas como se estivesse de frente a uma obra de arte. Nesse sentido, o que Bulgákov faz é tomar o texto bíblico como objeto e a teopoética como uma espécie de pinça, na qual se pode pinçar do texto sagrado uma leitura a partir do humor, não objetivando a ridicularização do texto fonte, mas sim contemporaneamente estudá-lo.

A gama de questões que preocupam a humanidade ao longo da história diz respeito ao significado da vida ou, o que é a mesma coisa, ao significado da morte. Bulgákov se refere à história bíblica do *Novo Testamento*, ao longo do romance, principalmente nas partes

¹⁸⁵Bezdomny significa “sem-teto” em russo.

“velhas”, como forma de lembrar o leitor soviético da própria existência deste livro. O mesmo acontece com a personagem do Diabo, talvez a personagem mais controversa da história do texto sagrado. O *Mestre e Margarita* levanta todas as mesmas questões “eternas”: Por que uma pessoa encontra o mal por toda sua vida terrena e onde está Deus? (se é que existe). O Mal é o Diabo? O que espera uma pessoa após a morte, e assim por diante. Mikhail Bulgákov adaptou a linguagem da *Bíblia* trazendo para o tempo histórico do regime soviético de 1930. Nesse interim, o autor vai utilizando dos dispositivos cômicos para suscitar o riso em seu leitor, abordando as questões de seu tempo de forma paródica, satírica, grotesca.

A *Bíblia* precisa de um leitor que se dispa dos dogmas religiosos, que consiga entendê-la como uma biblioteca carregada de sabedorias e de questionamentos. O que impede, geralmente, o entendimento da *Bíblia* enquanto literatura, é justamente a teologia e a crítica literária que, muitas vezes, ainda vislumbram a *Bíblia* como um livro religioso. Antônio Magalhães considera que nem a teologia e nem a literatura podem entender a canonicidade com um limite para as interpretações, pois limitam-se a uma única interpretação do texto bíblico, que é religiosa. “A questão da canonicidade jamais será entendida nem pela teologia, nem pela literatura, como limite das interpretações” (MAGALHÃES, 2000, p. 8).

Para Magalhães, os personagens bíblicos influenciaram e colaboraram para a constituição de novas narrativas e novos personagens. E é nessa prerrogativa que Bulgákov vai se aproveitar do imaginário popular, para assim dialogar criticamente com a sociedade, tecendo uma interlocução com a personagem do Diabo, criando um diálogo diabólico que vai ocorrer ao longo de todo o romance.

Ao analisar o aspecto do qual as esferas ética e religiosa comungam, sobre humor e a sua formação, pode-se pensar no humor como o *entrelugar* das esferas ética e religiosa, e a essência desse humor seria o que o filósofo e teólogo Soren Kierkegaard (1813-1855), em seu livro *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates* (1841), chama de cômico. “Em nossos dias fala-se demasiado de ironia e de humor [...]. Sei, por consequência, que são essencialmente diferentes da paixão da fé. A ironia e o humor refletem-se sobre si próprios e pertencem, por isso, à esfera da resignação infinita” (KIERKEGAARD, 2006, p. 281). Assim sendo, o humor e a ironia são resultados de uma consciência dessa contradição, ela é o meio para se compreender o humor em *O Mestre e Margarida*, bem como o posicionamento desse fator entre as esferas ética e religiosa.

É importante salientar que Kierkegaard via o humor como algo filosoficamente relevante, algo que poderia ser utilizado como ferramenta para discutir os mais diversos temas,

bem como um modo de auxiliar a religião na superação do niilismo e a aceitação de um estilo de vida mais simples. Nesse sentido, o humor permite que se veja que os elementos englobados na esfera estética são fúteis e devem ser superados, e assim se aproximar do pensamento religioso, ao menos no que diz respeito ao abandono do desejo pelo estrelato e pela vida que a sociedade em geral declara ser “ideal” ou “perfeita”. Desse modo, o niilismo, uma das constantes na filosofia de Kierkegaard, encontra um veículo de superação no humor e na esfera religiosa (KIERKEGAARD, 2006).

A ironia, pode vir junto ao humor, mais do que qualquer outro efeito de sentido produzido, que só se consubstancia na subjetividade, pois não há ironia sem ambiguidade, sem múltiplos sentidos, interpretações. Assim como também não se pode percebê-la sem considerar-se a ideologia e o capital cultural dos interlocutores, que são fatores determinantes. A carga do riso de Bulgákov, está ligada à compreensão da ironia e aos tons do riso, que pode ser também transformado em uma posição irônica. Neste sentido, combinado com uma visão de mundo, criam-se a singularidade e a originalidade do estilo de Bulgákov. Assim, o romance de Bulgákov, precisamente deste ponto de vista, é possível, mais de perto do que o habitual, associá-lo ao processo literário russos dos anos 1930.

Em *Ironia e humor na literatura* (2006), Lélia Parreira Duarte indica que foi no romantismo que a ironia surge no texto literário, pois nesse período foi possível se rebelar contra uma sociedade que, em termos de sua subjetividade e de sua individualidade, era ignorado totalmente. Isso porque, ao tomar consciência de seu desejo de ser ele agora o absoluto, este “homem percebe também a sua transitoriedade e relatividade, a sua dependência do outro; opondo-se à infinitude de seu desejo, ele sente a finitude da vida” (DUARTE, 2006, p.17). Dessa forma, a saída encontrada foi usar a ironia, para então introduzir nas suas obras a presença de um narratário, uma figura que dialoga com o narrador e se torna fundamental na construção de sentido dos textos, por parte do próprio leitor:

Desnadam-se assim ironicamente o fingimento e os artifícios da construção textual e, a partir dessa incorporação da ironia aos seus processos, a literatura deixa de pretender ser mimese, reprodução da realidade, e passa a revelar-se produção, linguagem, modo peculiar de form(ul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem do mundo (DUARTE, 2006 p.17-18).

Bulgákov vai fazer uso dessa prerrogativa, vai introduzir um narrador – narratário que dialoga com o seu leitor. “Venha comigo, leitor!”; [...] “Não! o mestre estava enganando ao dizer com amargor a Ivánuchka, no hospital, quando já passava da meia-noite, que ela o tinha esquecido. Isso só não seria possível. Claro que ela não o esqueceria” (BULGÁKOV, 2017, p. 221).

Portanto, concorda-se com Duarte (2006) quando diz:

A ironia é, portanto, uma estrutura comunicativa que se relaciona com sagacidade; é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida. O exemplo tradicional de discurso irônico é o de Sócrates com sua maiêutica – sua técnica de provocar dúvidas e esvaziar certezas para deixar em seu lugar um vazio. O filósofo não tinha o objetivo de confirmar as próprias ou as alheias opiniões, mas o de impulsionar a busca da sabedoria através do diálogo, dada a sua desconfiança relativamente às verdades conhecidas ou estabelecidas (DUARTE, 2006 p. 20).

Em *Ponto de vista explicativo da minha obra de escritor* (1859), Kierkegaard afirma que o ato de pensar sem falar não pode ser pensamento, e de igual maneira a palavra sem pensamento não é palavra. Portanto, a realidade é o ato de pensar e do falar, o que torna a expressão irônica também expressão de realidade. Ao pensar que a obra de Bulgákov cria um Diabo reflexivo, satírico e, acima de tudo, irônico, é possível concordar com Kierkegaard quando diz em seu texto “não é a verdade que governa o mundo, mas as ilusões”. (1986, p.53)

Nesse ponto, retomando a questão do riso, é possível observar na teoria de Bakhtin (1895-1975), exposta no livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929), que, na Idade Média, o riso é concebido como uma sensação social e universal. Dessa forma, o riso é patrimônio do povo, característica que o torna instrumento de poder para aquele que rir. “O riso é uma posição estética determinada diante da realidade, mas intraduzível à linguagem da lógica, isto é, é um método de visão artística e interpretação da realidade [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 188). Para o filósofo, o riso tem o poder de libertar não apenas da censura exterior, mas também da censura interior, parte intrínseca ao ser humano que é capaz de regular as suas ações como, por exemplo, o medo, que, há muitos anos, montou guarita no espírito humano.

Para Bakhtin (2010), o riso dessacraliza e relativiza as verdades estabelecidas e as coisas sérias, dirige-se ao superior, à Igreja, às divindades, aos Estados. Para o autor, a ambivalência do riso é clara, pois ele demonstra uma opinião sobre um mundo em plena evolução, no qual se incluem todos aqueles que riem. Nessa lógica, o riso permite acessar os aspectos do mundo em uma totalidade e não individualizada, manifestando-o, entra-se em harmonia com o todo, por isso, o povo quando ri torna-se indivisível, completamente oposto

àqueles que se julgam sérios e poderosos. Bakhtin afirma que o riso é social, universal. Ao encontro de tal afirmação, Henri Bergson, em seu livro *O Riso – ensaio sobre a significação do cômico* (1899), também destaca sua nuance social, como pode ser observada no fragmento abaixo:

[...] O riso parece precisar de eco [...]. O nosso riso é sempre o riso de um grupo [...]. Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. [...] O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (BERGSON, 1993, p. 13-14)

Silveira vai ao encontro da citação acima, quando diz que “o humor e o riso corroboram com a construção de uma visão de mundo, permitindo que através do riso se construa novos pontos de vista, exercício da imaginação em novas concepções de aspectos divinos e sua relação com o ser humano, sua fé e suas dúvidas” (SILVEIRA, 2017, p. 26).

Henri Bergson afirma que “não há comicidade fora do que é propriamente humano [...], que o homem é um animal que rir, que faz rir [...] pois se o outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem [...] (BERGSON, 1993, p. 7). Por certo, o riso tem esse caráter social e o homem ou a imagem dele é quem vai conduzir a manifestação desse riso. Em *O Mestre e Margarida* esse caráter social do riso está presente e esse riso, esse humor advém de um Diabo e sua trupe diabólica.

O riso com o tempo foi perdendo o caráter divino a medida dos avanços dos estudos filosóficos, os quais aproximaram o riso à esfera do humano. De acordo com Minois:

[...] essa ironia socrática conduz a Luciano Samósata, a besta-fera de todos os dogmáticos, de todos os possuidores da verdade, religiosos ou humanos. [...] Luciano zomba de tudo e de todos, filósofos, deuses, charlatões, falsos profetas, sábios, loucos e até dos céuticos, dos cínicos e dele mesmo. Uma derrisão tão radical a cada em sabedoria debochada diante da “imensa idiotice dos homens”, em uma terra em que “ninguém faz por nada”. A moral da vida é “deixar passar rindo a maior parte dos acontecimentos sem levar nada a sério”, nem a terra, nem o céu, nem o inferno (MINOIS, 2003, p. 66).

Desse modo, percebe-se que o autor faz uma crítica socrática aos filósofos, deuses, mitos, aos céus e às divindades assustadoras. Para ele, é com o riso de Luciano de Samósata que se concretiza a “verdadeira vingança do Diabo no sentido de que esse perigoso dom divino

se torna revelador do absurdo do ser” (MINOIS, 2003, p. 69). Observando-se assim a inversão do riso divino para o riso demoníaco, humano.

Para compreender o humor satírico envolto ao romance *O Mestre e Margarida* é preciso que se compreenda a situação da Rússia no século XX, que foi marcada por duas guerras mundiais, três revoluções, a Guerra Civil e toda uma série de vitórias que influenciaram a história mundial. Assim, o que teria levado Bulgákov a utilização do humor e da satírica como uma posição, de acordo com o que a sociedade ri, pode determinar seu nível moral, aspirações, vitalidade. O caráter do riso, sua seletividade torna-se, portanto, socialmente significativo. As sátiras são assim desenvolvidas por meio de temas como os vícios (burocracia, peculato, carreirismo, vulgaridade). A imperfeição se opõe ao ideal por meio do anti-ideal. A fonte da sátira é a contradição entre os valores humanos e a realidade da vida.

Depreende-se que a literatura satírica do início do século XX distingue pela riqueza excepcional das manifestações cômicas - da sátira às formas mais complexas de grotesco, ironia; do humor no sentido amplo da palavra, simbolizando atitudes com a vida, pintada com notas de otimismo ou sombrio, expressando um senso de desgraça e desespero. A necessidade do humor está enraizada na própria natureza humana; a história do humor do mundo é como um caleidoscópio no qual cores e formas são infinitamente variadas.

Nesse sentido, para falar da satírica chegada do Diabo a Moscou, é preciso fazer um breve contraponto com a história da literatura russa. Grande parte da literatura russa contemporânea apresenta um espírito satírico e irônico que de fato a caracteriza. Assim, Antes de adentrar-se especificamente na análise da sátira apresentada na obra *O Mestre e Margarida*, é adequado fazer alguns breves apontamentos sobre a sátira com um paradoxo e a história literária russa é perfeita para isso, pois o impulso satírico permeia e reticula toda a prosa russa do período moderno. A sátira é compreendida como uma forma de escrever, um modo e não um gênero - oferece uma força crítica e persuasiva que é central em grande parte da literatura russa contemporânea; em *Sátira Russa Contemporânea: um estudo de gênero* (1995)¹⁸⁶, Karen Ryan-Hughes fala sobre esse período:

Os satiristas da era pós-Stalin traçam sua linhagem não apenas para clássicos do século XIX, como Gogol e Saltykov-Shchedrin, mas também em escritores da chamada "Idade de Ouro" da sátira soviética, que se desenvolveu na década relativamente liberal após a Revolução. As peças de Vladimir Maiakovskii, *The Bedbug* (1928) e *The Bathhouse* (1930) ajudaram a definir a sátira soviética; mesmo no período pós-soviético, o primeiro faz parte do repertório permanente do Teatro da Sátira de Moscou. As inovações de Mikhail

¹⁸⁶ No original inglês: *Contemporary Russian Satire: a genre study*.

Zoshchenko com a *skaz* abriram novos caminhos na caracterização satírica e efetivamente destilaram as contradições e excessos do período da NEP. As obras de Mikhail Bulgákov "Coração de um cão" (escrito em 1925) e "Os ovos fatais" (1924) demonstram sua propensão à fantasia e ao absurdo e delineiam sua maior obra satírica *O Mestre e Margarita* [...] (RYAN-HUGHES, 1995, p. 1-2).¹⁸⁷

Assim, a sátira soviética teve seu ápice que se seguiu à morte de Stalin. Não apenas obras como *O Mestre e Margarida*, de Bulgákov, e *A Constelação do Capriuro*, de Iskander, foram publicadas, mas alguns dos melhores trabalhos satíricos dos anos vinte foram relançados durante esse período.

A sátira vai encontrar o seu objeto fora da arte, na vida social, na política ou na moral da cultura de uma sociedade. Enquanto as tradições literárias ocidentais frequentemente enfatizam a função didática da sátira e a veem como um meio para comentários e zombarias oposicionistas, a crítica russa e soviética tem enfatizado a natureza reformativa do modo. Essa qualidade funcional da sátira que, muitas vezes, a tornou liminar na arte ocidental, encontrou ressonância especial na cultura russa e soviética. Há também a questão da censura, a qual deve ser levada em consideração em qualquer estudo da sátira russa, pois a questão da censura na Rússia e na União Soviética pode ser vista como um fator que contribui positivamente para a escrita satírica. O equilíbrio do artista, em relação às considerações estéticas contra a possibilidade de represálias, tem sido mais um instrumento na criação de sátiras sutis e sátira inventiva (RYAN-HUGHES, 1995).

A preferência de Mikhail Bulgákov pela reflexão satírica e o desenvolvimento estético associado à incompletude da presença do indivíduo na ordem mundial, possibilita mostrar a

¹⁸⁷ No Original inglês: "Satirists of the post-Stalin era trace their lineage not only to nineteenth-century classics like Gogol' and Saltykov-Shchedrin, but to writers of the so-called "Golden Age" of Soviet satire that developed in the relatively liberal decade following the Revolution. Vladimir Maiakovskii's plays *The Bedbug* (1928) and *The Bathhouse* (1930) helped to define Soviet satire; even in the post-Soviet period, the former is part of the permanent repertoire of Moscow's Theater of Satire. Mikhail Zoshchenko's innovations with *skaz* broke new ground in satiric characterization and effectively distilled the contradictions and excesses of the NEP period. Mikhail Bulgakov's *povesti* "Heart of a Dog" (written 1925) and "The Fatal Eggs" (1924) demonstrate his proclivity for fantasy and the absurd and prefigure his satirical *chef a'oeuvre* *The Master and Margarita* [...]" RYAN-HUGHES, Karen L. *Contemporary Russian Satire: a genre study*. Cambridge studies in Russian literature. 1995, p. 1-2. 2005. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKFwjA7ZWgob_0AhUFH7kGHVoVDGoQFnoECAQQAQ&url=http%3A%2F%2Fassets.cambridge.org%2F97805214%2F75150%2Fexcerpt%2F9780521475150_excerpt.pdf&usg=AOvVaw2FcbLAhtaB6O7Z80TBI7WL Acesso em: 30 nov. 2021.

imperfeição do mundo e, conseqüentemente, a pessoa nele, revelando assim o “sério sob o pretexto do ridículo”. A modalidade satírica de Bulgákov é uma forma de explorar a realidade soviética “invertida”, utilizando-se dos fatos do cotidiano moscovita (que são muito bem descritos), como modo satírico de retratar uma sociedade repleta de paradoxos, para assim reproduzir situações de conflitos do seu tempo, que trazidos para o presente refletem na assinatura do riso bulgakoviano.

O mundo satírico de Bulgákov enfatiza não apenas o pernicioso nivelamento da sociedade, mas um tipo de transformação do ambiente social em uma espécie de mundo natural hostilmente oposto, onde a pessoa é colocada em uma situação de “luta pela existência”, na qual o mais forte sobrevive. Portanto, a sátira e o humor avaliam os fenômenos de maneira diferente: a sátira é o *pathos* da negação (embora inspirada, em regra, por um ideal positivo), e o humor é o *pathos* da afirmação. A sátira é o ridículo aniquilador da realidade. Seu objeto imediato é um fenômeno negativo na vida da sociedade que impede seu desenvolvimento e avanço, uma arma afiada na luta de classes e de políticas.

Contudo, há uma sátira revolucionária e reacionária, proletária, burguesa democrática, em *O Mestre e Margarida*. Bulgákov, ao criar imagens satíricas, grotesca, paródica e carnavalizadas, demonstra o princípio artístico de combinar o triste e o alegre, o sublime e o baixo, o pesar e a piada passará por toda a sátira do mundo, para posteriormente gerar uma forma tão elevada de humor, como o riso através das lágrimas.

4.1 VISITA DO DIABO A MOSCOU

Os eventos em *O Mestre e Margarita* começam “Na hora quente do pôr do sol primaveril [...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 15) em Moscou, no Lago do Patriarca, o Diabo e seu séquito aparecem na capital. O Diabo vai desempenhar de forma muito realista, podendo servir como exemplo da exposição satírica, de ficção grotesca, das contradições da vida real. Woland – o Diabo – varre a Moscou de Bulgákov, punindo a zombaria, a desonestidade, a sociedade maniqueísta. A própria ideia de colocar o príncipe das trevas nos anos trinta em Moscou e seu séquito, personificando as forças que desafiam quaisquer leis da lógica, era uma proposta desafiadora. O objeto da sátira de Bulgákov são os literatos e os artistas, os burocratas parasitando no campo da cultura, e uma extensa camada de pequenos funcionários existentes

neste tipo de instituições culturais. Não é por acaso que os capítulos mais abundantes de personagens de *O Mestre e Margarita* são: o Capítulo 5. “O que aconteceu na Griboiêdov”, no qual se reúnem uma grande quantidade de membros do MASSOLIT; o Capítulo 12 “Magia negra e sua revelação”, no qual o ridículo para roupas estrangeiras e a variedade de pessoas – personagens – representantes de uma sociedade estão como espectadores do Teatro Variedades; o Capítulo 17 “Um dia agitado”, em que os leitores podem mergulhar com o autor no mar burocrático de Moscou; e finalmente o Capítulo 23 “O Grande Baile de Satã”, nele vislumbra-se a presença de uma série de grandes pecadores de todos os tempos e nações. Assim, promove uma paródia justaposta com o período vivido pelo próprio escritor Bulgákov, onde Moscou aparentava ser metaforicamente uma cidade de servos, onde havia subornadores e golpistas, comandando tolos e burocratas. O escritor intencionalmente vai descrevendo o ambiente do romance, que ele conhecia bem, e evitando qualquer falsidade em retratar a vida dessas camadas.

Passa-se aqui ao entendimento da sátira como postula Matthew Hodgart, em *La Sátira* (1969), a palavra sátira pode ser usada de várias maneiras, porque seu significado original é "uma obra literária de gênero especial, no qual vícios, loucura, estupidez e injustiças são expostos ao ridículo e desprezo" (HODGART, 1969, p.7)¹⁸⁸. Paralelamente, o que melhor sintetiza uma definição de sátira seria “o processo de atacar através do ridículo em qualquer meio de expressão, e não apenas na literatura” (HODGART, 1969, p.7)¹⁸⁹, ou seja, ser capaz de fazer por meio do desenho, mais especificamente, da caricatura da personagem, o fato ou situação, de modo a reduzi-lo ao mundo dos mortais simples e comuns.

Segundo a professora Odília Carreirão Ortiga em sua tese de doutorado *O riso e o risível em Millôr Fernandes: O cômico, o satírico e o “humor”* (1992):

Os romanos, inventores da sátira como forma, consideram-na ligada à mistura de coisas heterogêneas, mas o orgulho que move a afirmativa de Quintiliano "*atira tota nostra est*", sobre a gênese da sátira e a superioridade da poesia satírica em Roma, repousa num equívoco de apropriação, pois não se dava conta do salto diferenciado entre a originalidade e a adaptação. [...] Parece inquestionável que a sátira como forma literária bem definida teve sua origem no mundo romano, sobretudo se considerarmos o seu caráter moralizante,

¹⁸⁸ No original espanhol: “una obra literaria de un género especial, en la que los vicios, las tonterías, la estupidez y las injusticias se exponen al ridículo y al desprecio” (HUDGART, 1969, p. 7).

¹⁸⁹ “el proceso de atacar mediante el ridículo dentro de cualquier medio de expresión, y no solamente en la literatura” (HUDGART, 1969, p. 7).

freqüentemente destacado pelos estudiosos do gênero. Os primeiros satíricos romanos foram Lucílio, Uarrão, Horácio, Marci al e Juvenal, mas as raízes da sátira podem recuar à satura*, representação em que se mesclam cantos, danças, declamações em prosa e em verso; à carmina, cantos populares amorosos e sarcásticos; à atelana, em sua essência farsesca; ao fascínio, em sua licenciosidade (ORTIGA, 1992, p. 67).

De fato, a sátira é caracterizada por uma mistura formal e temática, pois pode estar presente em todos os temas da literatura: o heroico, o maravilhoso, o religioso, ou moral, o histórico e o amoroso. Para Hutcheon “a sátira é, por certo, uma maneira de conduzir o ‘mundo’ à arte” (HUTCHEON, 1985, p. 132), mas que não se confunda sátira com paródia. Apesar de elas compartilharem afinidades, como a ironia, por exemplo, a sátira está ligada ao momento presente, em sua crítica contra pessoas e situações determinadas, ou seja, ela é social e visa ridicularizar os vícios e loucuras dos homens ou proporcionar a oportunidade ao ataque dirigido à desordem estabelecida (HUTCHEON, 1985). A paródia refere-se ao processo de imitação textual com intenção de produzir um efeito de cômico, a forma como se processa essa imitação, a motivação para o ato imitativo e as consequências esperadas para esse ato determinam a natureza literária da paródia. No entanto, tem-se no livro *O Mestre e Margaria* características tanto da sátira quanto da paródia.

A sátira surge como um ataque à censura e opressão impostas, de forma a ridicularizar e subestimar tudo o que é político, social, religioso ou está além dos chamados padrões estabelecidos. Ela pode ser diversa e existir nos diversos meios de comunicação, por isso os estudos da sátira, muitas vezes não apresentam uma definição. Assim, a função multiforme da sátira fica explícita no uso das expressões satíricas, em relação aos mais variados meios de expressão. Reitera-se, portanto, os posicionamentos críticos que se rendem à inviabilidade de uma definição satisfatória e, por outro, faz-se um recorte para tentar determinar, pelo menos, alguns de seus aspectos que nos interessam.

Para Hodgart, a sátira não tem uma categoria claramente definida, não se limitando ao âmbito da literatura, por isso é estranho a suposta mobilidade da sátira, a qual faz com que ela não se consolide, apesar disso, há dois elementos que se associam em caráter permanente à essência da sátira, sendo eles: a deformação e a inversão. Assim, a sátira começa com uma postura mental de crítica e hostilidade, por um estado de irritação causado por exemplos imediatos do vício e da estupidez humana. Precisa ser expressa mediante formas especiais, como a literária, aplicando os recursos retóricos adequados para colocar ao ridículo à sua “vítima” e provocar o riso destrutivo (HODGART 1969). A sátira verdadeira contém sempre

um ataque agressivo e uma visão fantástica do mundo transformado. O exposto pode ser observado na seguinte passagem em *O Mestre e Margarida*:

[...] permita-me perguntar: como o homem poderia governar se ele não apenas está privado da possibilidade de elaborar um plano para um período de tempo ridiculamente curto, como, digamos, mil anos, mas nem consegue responder pelo dia de amanhã? E, de fato – daí o desconhecido se virou para Berlioz -, imagine que o senhor, por exemplo, comece a governar, dar ordens para os outros e para si mesmo, em geral, como diziam, pega gosto e, de repente...*cof...* *cof...* um sarcoma no pulmão... – daí o estrangeiro abriu um sorriso doce, como se a ideia de um sarcoma no pulmão lhe desse satisfação – sim, um sarcoma – repetiu a palavra sonora, semicerrando os olhos, como um gato – e é o fim do governo! (BULGÁKOV, 2017, p. 22)

Como é possível notar, a irritação na conversa, a ironia também está presente, e uma visão fantástica do acontecimento, com “de repente *cof...* *cof...* um sarcoma no pulmão” (BULGÁKOV, 2017, p. 22). O sorriso no rosto, a satisfação pela “tragédia” do câncer. Todo o diálogo está imbuído na sátira e na ironia.

O período histórico da antiguidade greco-romana foi de fundamental importância às formas assumidas pela sátira, pois foi nesse contexto que foram inseridos componentes relevantes e importantes à sátira, como: a linguagem utilizada e a relação entre o satirista e a sociedade em que vive. Worcester (1940)¹⁹⁰ vai apontar três tipos de sátira:

[...] a invectiva, o burlesco e a ironia. A primeira expressa-se de modo direto e didático, provocando o riso de escárnio ou de desprezo que caracteriza este tipo de sátira. O burlesco subdivide-se em baixo burlesco com o objetivo de rebaixar e degradar ao tratar um assunto importante de modo comum; e alto burlesco que trata de um assunto comum de modo “elevado”. A última, a ironia que se configura na expressão mais elevada do espírito satírico, de acordo com Worcester, apresenta-se sob quatro aspectos: a ironia verbal que pode assumir o sarcasmo, seu modo mais grosseiro ou a ironia de inversão, que consiste em dizer o contrário daquilo que se pensa; a ironia socrática, que expressa a autodepreciação do autor e a elevação do alheio, ao levar seu argumento até ao método dialético de Sócrates, compreendendo as subespécies de sátira ingênua e sátira utópica; a ironia de fatos, também conhecida como ironia dramática, que resulta da escolha do assunto feita pelo autor sem qualquer estilo específico; a ironia cósmica, que desafia o poder e a justiça divina, chamando para si a forma diabólica (FERREIRA, 2001, p. 37).

¹⁹⁰ Worcester (1940) *apud* FERREIRA, 2001, p. 37). FERREIRA, Kátia Marlowa Bianchi. *A Dupla Face da Cultura Popular de Pánel: os cantares do risível e a crônica do cotidiano*. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/79779>. 2001.

Em análise, pode-se dizer que a intenção da sátira é de fazer chocar; colocando em questão a noção da realidade das coisas/fatos, abrindo assim brechas para se repensar as mazelas da sociedade, não com a intenção de corrigi-las, mas como forma de apontá-las e afrontá-las, como na passagem seguinte:

“Preciso retrucar sim...”, decidiu Berlioz. “Sim, o homem é mortal, isso ninguém discute. Mas o caso é que...”

Só que não conseguiu proferir essas palavras, pois o estrangeiro se pôs a falar; - Sim, o homem é mortal, mas isso é desgraça pouca. O pior é que ele é subitamente mortal, esse é o cerne! E em geral não consegue dizer nem o que vai fazer hoje à noite (BULGÁKOV, 2017, p. 23).

A citação demonstra o fato de a sátira enfatizar o que parece ser real, sendo sua essência o contraste entre a realidade e a pretensão, na discussão entre a temática da mortalidade discutida pelas personagens. Hodgart afirma que um dos pré-requisitos da sátira é a paródia, mas isso não significa que todas as paródias devam necessariamente ser uma sátira, porém, deve ser composta por um ataque direto contra a irracionalidade do ser humano e vícios destes, deve ter difamação contra indivíduos ou comentários críticos e hostis contra a vida social ou política – como pode ser visto no Capítulo 2, intitulado *Pôncio Pilatos*, uma clara paródia ao texto bíblico, do qual falaremos ainda neste Capítulo da tese. Assim, a sátira não se configura como um dos gêneros literários tradicionais, como a tragédia, épico, lírico, romance ou comédia, mas como uma categoria especial de literatura que participa desses gêneros literários (HODGART, 1969).

Nesse ponto de vista, a pessoa/personagem que executa a paródia satírica tem um compromisso com os problemas do mundo e espera que seus leitores façam o mesmo. Ele assume, de forma consciente, o risco de um duplo entendimento de ser impopular no seu próprio tempo e ser esquecido pelas gerações futuras (HODGART, 1969), para as quais os acontecimentos diários de seu tempo podem não ter um interesse mais do que meramente acadêmico. Para chegar a um discurso satírico, é preciso se valer da linguagem e usar palavras que tenham por significação: converter, reformar, moralizar, corrigir, restaurar, estas são empregadas a fim de se concretizar os objetivos do discurso satírico, os quais apontam para a ideia de recusa a algo indesejado. Por essa percepção, entende-se que a sátira é motivada pela insatisfação, ou como define Alfredo Bosi, em seu livro *O ser e o tempo da poesia* (2000), o “lugar de onde se move a sátira é, claramente, um *topos* negativo: a recusa aos costumes, à linguagem e aos modos de pensar correntes” (2000, p. 161). Assim sendo, pode-se observar que

há dificuldades de se compreender a sátira por sua origem, por sua forma, por seu assunto, mas é possível apreendê-la por seu objetivo. A origem etimológica do termo permanece ainda incerta, um paradoxo. O fato de encontramos manifestações satíricas artísticas e não artísticas, literárias e pictóricas, na ficção, na lírica e no drama, em que seus alvos vão de pessoas a nações; e o tipo de riso que provoca vai da gargalhada desaforada, desregrada a uma careta cínica ou irônica, é possível se delinear que o que é constante no discurso satírico é a ridicularização do desvio.¹⁹¹ Ao estudar a produção de Dostoievski, Bakhtin (2010) diz que:

É no campo do sério-cômico que devemos procurar os pontos de partida do desenvolvimento das variedades da linha carnavalesca do romance [...] Para a formação dessa variedade de desenvolvimento do romance, a qual chamaremos convencionalmente de variedade *dialógica* e que, como dissemos, conduz a Dostoiévski, são determinantes dois gêneros do campo do sério-cômico: o *diálogo socrático* e a *sátira menipeia* (BAKHTIN, 2010, p. 124).

O *diálogo socrático* foi curto e passou por um percurso de transformação, no qual se constituíram outros gêneros dialógicos, entre eles a *sátira menipeia*. É claro que não devemos considerá-la como produto genuíno da decomposição do "diálogo socrático", pois as raízes dela remontam diretamente ao folclore carnavalesco, cuja influência determinante é, nela, ainda mais considerável que no "diálogo socrático" (BAKHTIN, 2010, p. 128). É justamente a *sátira menipeia* que nos interessa para a análise da personagem do Diabo, Woland, de *O Mestre e Margarida*.

De acordo com Mikhail Bakhtin (2010), a *sátira menipeia* é um dos diversos gêneros que compõe o campo cômico-sério. Este campo é caracterizado por sua profunda relação com o folclore carnavalesco cuja estrutura básica é a cosmovisão carnavalesca.

As *sátiras menipeias* têm algumas particularidades como:

- a) Ousadia, na ruptura com o real, na modificação temática dos gêneros considerados sérios. Os heróis da menipeia sobem aos céus, descem ao inferno, transitam por ignorados países fantásticos e são colocados em

¹⁹¹ Para se aprofundar sobre a afirmativa, sugere-se observar atentamente a transcrição da fala de João Adolfo Hansen, *Anatomia da sátira*, de 1991, em artigo de Paulo A. Soethe, *Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60*, de 1998. 7. Também, torna-se interessante as considerações de Melville Clark (CLARK *apud* POLLARD, 1970, p. 4-5).

- situações fora do comum. As aventuras se passam nas grandes estradas, bordéis, nas tabernas, nos covis de ladrões, prisões etc.;
- b) Também aparece na *menipeia* toda natureza de insensatez, da dupla personalidade, de paixões limítrofes com a loucura;
 - c) A *menipeia* é repleta de intensas oposições e contrastes. O imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre etc. Incorpora frequentemente elementos da utopia social. Outra característica é o “grande aproveitamento dos gêneros intercalados: novelas, discursos e oratórias, as cartas, simpósios etc.” (BAKHTIN, 2000, p.118; MEDEIROS, 2005).

Nesse sentido, este gênero é caracterizado por abordar questões da vida e da morte com uma extrema universalidade e, quase sempre, suas personagens encontram-se nesse limiar. Eis aqui o ponto convergente entre a personagem Woland, o Diabo, e o romance *O Mestre e Margarida*, com a *sátira menipeia*, pois como fica explícito na chegada do Diabo a Moscou, cuja estrutura fundamental da obra é organizada por meio da figura de um Diabo com carga teológica. Woland, o Diabo, é a imagem do limiar, pois a personagem possui um caráter ambíguo e seus interlocutores não sabem se a personagem é uma alucinação, se é real ou se é uma “assombração”, e simultaneamente é o sujeito e objeto da ação. Como pode ser observado na seguinte passagem da obra:

A vida de Berlioz transcorrerá de modo que ele não estava habituado a aparições raras. Ficando ainda mais pálido, arregalou os olhos e pensou, perturbado: “Não pode ser!”
 Porém, infelizmente, era, e o cidadão comprido, através do qual dava para ver, oscilava na sua frente para a esquerda e para a direita, sem tocar no chão.
 Daí Berlioz foi tomado por tamanho pavor que fechou os olhos. Ao abri-los, viu que tudo tinha acabado, a miragem se dissolvera, o homem de xadrez desaparecera e, concomitantemente, a agulha cega largara seu coração (BULGÁKOV, 2017, p. 16).

Na passagem acima, o sério e o cômico se fundem de tal modo que o espanto da personagem, que na maior parte da literatura fantástica seria um momento possível para causar medo aos leitores, causa o riso. Assim, o riso reduzido está presente na narrativa por meio da ironia e da comicidade. O universo filosófico da *menipeia* obedece a uma estrutura em três planos: a terra, o céu e os infernos. Ao lidar com questões em uma atmosfera carnalizada, a *menipeia* atribui papel importante à representação diabólicas, o que contribui com o procedimento de “diálogo diabólico”, explorado na literatura ocidental. O que pode ser observado no diálogo entre a personagem do Diabo, Woland, e os personagens Berlioz (editor) e Ivan Bezdômny (escritor\poeta):

- Permitem que eu me sente? – pediu o estrangeiro, cortês, e os amigos se separaram, algo a contragosto; o estrangeiro tomou assento entre eles com destreza, entrando imediatamente na conversa. – Se não ouvi mal, o senhor se permitia dizer que Jesus não existiu, certo? – perguntou o estrangeiro, voltando para Berlioz seu olho esquerdo verde.
- Não, não ouviu mal – respondeu Berlioz, com urbanidade -, eu disse exatamente isso.
- Ah, que interessante! – exclamou o estrangeiro.
- “Mas que Diabo ele quer?”, pensou Berlioz, franzindo o cenho.
- E o senhor concorda com o seu interlocutor? – indagou o desconhecido, virando-se para Bezdômny, à direita.
- Cem por cento! – confirmou o poeta, que gostava de se exprimir de modo pretencioso e figurativo [...] (BULGÁKOV, 2017, p. 19-18).

De início, na narrativa de Bulgákov, a sátira e a ironia são características presentes nos personagens e feitas pelo narrador, um narrador onipresente¹⁹² que ora narra como um narrador de terceira pessoa, mas se mantendo sempre ligado às impressões do ambiente, ora a narrativa se dá em primeira pessoa, em que os diálogos são marcados por impressões, sentimentos e sentidos, descritos pelo narrador-personagens, como podem ser observados a citação acima. O narrador-personagem representa a burocracia, que terá suas crenças e seus costumes questionados, muitas vezes, ridicularizados pela personagem do Diabo. (MARTINS, 2017).

Bakhtin, postula que “o novo tratamento da realidade, o tratamento da lenda é crítico, sendo às vezes cínico-desmascarador” (BAKHTIN, 2010, p.123), isso demonstra que há peculiaridades do sério-cômico, que são influenciados pela cosmovisão carnavalesca transformadora. Assim, a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos os gêneros – a politonalidade da narração é o forte, “pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, diálogos relatados, manuscritos encontrados, paródias dos gêneros elevados e citações recriadas em paródias etc.” (BAKHTIN, 2010, p.123). A partir daí é que aparece a fusão de todas as manifestações, não havendo mais

¹⁹²O **narrador onisciente**, também chamado de **onipresente**, é um tipo de narrador que conhece toda a história e os detalhes da trama. Além disso, ele tem conhecimento sobre seus personagens, desde sentimentos, emoções e pensamentos. Nesse tipo de foco narrativo, a história é geralmente narrada em **terceira pessoa** e, portanto, o narrador não participa das ações. No entanto, por vezes, a trama pode ser narrada em primeira pessoa. Já que esse narrador sabe de tudo, ele apresenta alguns pensamentos ou fluxos de consciência de seus personagens. (grifo nosso)

hierarquias, entre o alto e o baixo. O autor destaca que a renovação na literatura se dá pelo dinamismo da linguagem e pela cultura popular que se integra a elementos eruditos.

Em *O Mestre e Margarida* os eventos carnavalescos e ficcionais são as principais fonte de riso. O carnaval tem função social, pois ele transmite uma visão alternativa de identidade e comunidade no contexto soviético - não conformista e com medo, mas capaz de discordar e superar os medos políticos. Mikhail Bakhtin explorou as funções sociais do carnaval, as quais são importantes para a interpretação do carnaval em *O Mestre e Margarita*, já que os eventos no romance são carnavalizados.

Bakhtin (2010) explica que durante o carnaval cidadãos comuns foram libertados do poder de censura da Igreja Católica, já que todas as distinções hierárquicas são temporariamente suspensas e as pessoas tornam-se metaforicamente “iguais”. Assim, caos do carnaval liberta os cidadãos comuns da censura do regime soviético, do sistema ideológico, que entram em uma certa igualdade, onde os cidadãos moscovitas podem gozar de liberdade por um determinado tempo, e os burocratas, religiosos, e políticos são punidos, como pode-se observar na cena em que a personagem Berlioz, que representa um burocrata, já que é “editor de uma revista grossa de artes e presidente do conselho de uma das maiores associações literárias de Moscou” (BULGÁKOV, 2017, 15), perde o seu “poder” ao encontrar com o Diabo – Woland e duvidar da existência de Deus (e do Diabo) e acaba punido com a morte ao ser atropelado por um bonde. A opressão hierárquica que se utilizava do medo e da moralidade para impor regras à sociedade sofre com a literatura uma reviravolta carnavalesca, da qual passa-se a utilizar como instrumento literário para se falar dos mandos e desmandos vivenciados pela sociedade, no caso aqui, da russa.

Projetando essa interpretação do carnaval desde o início da modernidade até o contexto soviético, na década de 1920 e 1930, grande parte do riso popular ou carnaval – seja folclore ou sátira literária – foi interpretada pelas autoridades como potencialmente subversiva ao regime soviético da época. Bulgákov explica em sua carta ao governo soviético, que esse riso “penetrou nas zonas proibidas” – ideologia soviética. Essas zonas proibidas do riso se expandiram constantemente no final da década de 1930 (durante o período do Grande Terror), forçando o público popular o riso – o riso das pessoas comuns diante das deficiências do governo soviético - da esfera pública ao “subterrâneo” (BULGÁKOV, *apud* ANDRADE, 2002).

O carnaval é um tipo de espetáculo sincrético de caráter ritual, mas que a literatura se apropria dele: “é a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura” (BAKHTIN: 2010, p. 130). Dessa forma, o autor vai chamar de

literatura carnavalizada a literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). [...] o problema da carnavalização da literatura é uma das importantíssimas questões de poética histórica, predominantemente de poética dos gêneros (BAKHTIN, 2010, p. 132).

Assim, a carnavalização é vista em *O Mestre e Margarita* não apenas nas várias cenas do romance, mas também na estrutura da narrativa, conteúdo, em uma linguagem cômica e lúdica. Ademais, para Bakhtin a construção da carnavalização está compreendida em quatro categorias que interagem: inversão, excentricidade, familiarização e profanação. A principal tônica é a inversão. É no carnaval que tudo se permite, as restrições, as leis e proibições, que permeiam a sociedade, podem ser burladas, transgredidas durante o carnaval: “revogam-se, antes de tudo, o sistema hierárquico de todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc.” (BAKHTIN, 2010, p.127).

Dessa forma, é possível aproximar a obra *O Mestre e Margarida* da concepção carnavalesca de Bakhtin. Reforça-se que *sátira menipeia* está presente na obra de Bulgákov, também porque apresenta características que remontam o folclore carnavalesco. De acordo com o teórico russo, um dos elementos fundamentais de toda a literatura carnavalizada é o riso carnavalesco, que na literatura do século XVIII e XIX é consideravelmente reduzido, chegando à ironia e ao humor, que é possível constatar na seguinte passagem:

[...] - A prova de Kant – replicou o editor erudito, com um sorriso sutil – tampouco é convincente. Não foi à toa que Schiller disse que o raciocínio de Kant a respeito dessa questão só podia satisfazer a escravos, e que Strauss simplesmente riu dessa prova.

Berlioz falava e, ao mesmo tempo, pensava: “Mas, afinal, quem é ele? E como fala russo tão bem?”.

- Tem que pegar esse Kant e mandar para Solovki¹⁹³ por três anos por essas provas! – prorrompeu Ivan Nikoláievitch, de forma de todo inesperada.

- Ivan! – sussurrou Berlioz, envergonhado.

¹⁹³Arquipélago no mar Branco, abrigou o primeiro campo de trabalhos forçados da URSS entre 1921 e 1939. (N. do T) (BULGÁKOV, 2017, p. 21).

Porém, a proposta de mandar Kant para Slovki não apenas não espantou o estrangeiro, como até o entusiasmou.

- Isso mesmo, isso mesmo -, gritou, e seu olho esquerdo, verde, virado para Berlioz, cintilou -, esse é o lugar certo para ele! Pois eu lhe disse em um café da manhã: “como quiser, professor, mas o senhor inventou uma coisa desconexa! Pode até ser inteligente, mas é confusa demais. Vão zombar do senhor!”

Berlioz esbugalhou os olhos. “Café da manhã...com Kant? O que ele está dizendo?”, pensou. [...] (BULGÁKOV, 2017, p. 21).

Na passagem acima, Bulgákov pegar Kant, a sua visão de Deus no contexto filosófico, em que Kant apresenta a prova moral da existência de Deus, e de modo satírico e carnavalizado ele vai contrapor a teoria de Kant, incluindo uma sétima prova da existência de Deus, com o Diabo como testemunha dessa existência, que será contada de forma parodiada do Evangelho canônico. Como em Bakhtin, o conceito de carnavalização está associado ao de paródia, já que considera o carnaval como o estágio máximo de inversão em um processo cultural. Para ele, a paródia é um elemento inseparável da *sátira menipeia* e de todos os gêneros carnavalizados (2010, p.187). Dessa forma, é interessante observar a paródia na visão bakhtiniana, a qual está vinculada à visão de mundo, às implicações culturais e ideológicas a que ela remete, pois ela implica em posturas culturais, sociais e políticas.

Segundo o professor de filosofia Boris Groys (1947), em seu livro *Introdução à Antifilosofia* (2009)¹⁹⁴ “o bem e mal fazem parte de uma mesma operação paródica e cômica, a qual se contrapõe a uma força fria, racional e desumana, representada pela ideologia oficial, personificada em Berlioz e no rabino de Jerusalém.” (GROYS, 2009, p. 226), ele ainda afirma que

Podemos considerar o livro *O Mestre e Margarida* de Bulgákov como uma ilustração literária da teoria de Bakhtin do romance carnavalizado. (...) A inspiração imediata para a escrita desse romance fora *Fausto* de Goethe. O enredo passa-se na Moscou dos anos 1930, onde Mephisto-Woland e seus parceiros encenam uma série de provocações repletas de símbolos carnavalescos, assim como na Jerusalém bíblica, onde Cristo e Pilatos mantêm um diálogo potencialmente infinito entre si. O surgimento de Woland em Moscou e a mudança da cidade em “espaço cômico e tempo cômico” provocam morte, lesão corporal, loucura e devastação em tal medida que não possui paralelo em Goethe, mas esses eventos devem ser compreendidos comicamente, uma vez que as vítimas, como Shpet diria, são os representantes da banalidade e vulgaridade humana (GROYS, 2009, p. 226-7)¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Título no original alemão: *Einführung in die Anti-Philosophie*

¹⁹⁵ No original em alemão: “Als literarische Illustration von Bachtins Theorie des karnevalisierten Romans können wir Bulgakovs *Der Meister und Margarita* betrachten. (...) Die unmittelbare Inspiration für diesen Roman war Goethes *Faust*. Die Handlung spielt im Moskau der 1930er Jahre, wo Mephisto-Woland und seine Partner eine

Corroborar-se, portanto, com Groys (2009), quando afirma que o livro *O Mestre e Margarida* deva ser lido à luz da teoria bakhtiniana do romance carnavalizado, pois a teoria de Bakhtin deve ser vista fundamentalmente como uma procura por “refletir a própria cultura stalinista”, na medida em que a cultura é vista nessa teoria como um campo de batalha entre as diversas ideologias oficiais e extra-oficiais” (GROYS, 2009, p. 229)¹⁹⁶.

Os eventos carnavalescos de *O Mestre e Margarita* estão associados a Woland, que chega para visitar os moscovitas dos finais de 1929, época ideologicamente turbulentos, seus cúmplices diabólicos Korôviev e Behemoth estão a serviço do Diabo. O romance de Bulgákov usa da carnavalização como uma forma de retratar a oportunidade que os indivíduos têm de transcenderem o casulo ideológico criado pelo discurso monológico autoritário russo e se conectar à variedade de visões presentes na comunidade, movendo-se assim para um eu mais dialógico (MARTINS, 2017). Para ilustrar esse aspecto, a passagem no início do romance em que Ivan Bezdomny tem uma visão altamente inflexível do mundo. Seu mundo de ideias é tão limitado que, quando ele encontra visões opostas sobre o ateísmo, ele recorre a uma retórica quase anedótica. Em resposta ao comentário de Woland sobre a prova de Kant, da existência de Deus, Bezdomny diz: “[...] – Tem que pegar esse Kant e mandar para Solovki¹⁹⁷ por três anos por essas provas! – prorrompeu Ivan [...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 21). Aqui a comicidade está presente nessa resposta de Bezdomny, embora cômico e carnavalesco, as profecias de Satanás, como a decapitação de Berlioz e a esquizofrenia do próprio Bezdomny, que é internado em um manicômio, levanta problemas sociais vividos pelos literatos e artistas do período. Assim, diluem-se as fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura.

A cultura cômica ultrapassou os espaços das festas públicas e incorporou-se a todas as esferas da vida ideológica. Esta literatura está imbuída da concepção

Reihe von Provokationen voller Karnevalssymbole inszenieren, sowie im biblischen Jerusalem, wo Christus und Pilatus einen potenziell unendlichen Dialog miteinander führen. Wolands Aufkommen in Moskau und die Verschiebung der Stadt in "komischen Raum und komische Zeit" bringen Tod, Körperverletzung, Wahnsinn und Verwüstung in einem Ausmaß mit sich, das bei Goethe keine Parallele hat, aber diese Ereignisse müssen komisch verstanden werden, da die Opfer, wie Shpet sagen würde, sind die Vertreter der menschlichen Banalität und Vulgarität“ (GROYS, 2009, p. 226-7).

¹⁹⁶ No original em alemão: “die stalinistische Kultur selbst widerspiegeln, insofern Kultur in dieser Theorie als Schlachtfeld zwischen verschiedenen offiziellen und inoffiziellen Ideologien gesehen wird” (GROYS, 2009, p. 229).

¹⁹⁷ Prisão no Arquipélago no mar Branco, abrigou o primeiro campo de trabalhos forçados da URSS em 1921 e 1939.

carnavalesca do mundo; utilizava amplamente a linguagem das formas carnavalescas, desenvolvia-se ao abrigo das ousadias legitimadas pelo carnaval e, na maioria dos casos, estava fundamentalmente ligada aos festejos de tipo carnavalesco cuja parte literária costumava representar (BAKHTIN, 2010, p.11).

Nessa literatura, segundo Bakhtin, o tempo carnavalesco agrega uma quantidade infinita de mudanças, é a manifestação de um mundo às avessas, promovendo uma metamorfose. Logo, é a *sátira menipeia* que traduz a cosmovisão carnavalesca na literatura, em que o humor e o riso surgem a partir de ações que envolvem uma mistura do sério com o cômico, como é possível observar no capítulo 12 do romance, as cenas que ocorrem nesse capítulo são, em se tratando de literatura, uma das mais memoráveis, assemelhando-se a um carnaval folclórico, que está no limiar da vida e da arte. É justamente nesse limiar que se encontra a assinatura bulgakoviana do riso.

4.2 O TEATRO DO DIABO

Para os eventos carnavalescos do romance, Woland e seu séquito são altamente estratégicos em seus esforços para criar situações sinistras: Woland chega a Moscou como um juiz que quer ver se a Revolução Socialista transformou a sociedade de Moscou de alguma forma “[...] Diga-me meu caro Fagote – indagou Woland ao bufão de xadrez que, pelo visto, tinha outra denominação além de ‘Korôviev’ –, na sua opinião, a população de Moscou mudou de forma significativa?” (BULGÁKOV, 2017, p. 127), ele tenta responder a essa pergunta observando os moscovitas durante as manobras carnavalescas ao longo do romance.

Mikhail Bulgákov, no Capítulo 12 - *A magia negra e sua revelação*, retrata a ida do Diabo ao Teatro:

A celebridade recém-chegada surpreendera a todos com seu fraque de comprimento inaudito e corte primoroso, e por aparecer de máscara negra. Porém, o mais espantoso de tudo eram os dois acompanhantes do especialista em magia negra: um comprido, de xadrez e *pince-nez* rachado, e um gato preto e obeso que, entrando no camarim apoiado nas patas traseiras, sentou-se no sofá completamente à vontade, apertando os olhos diante das lâmpadas de maquiagem nuas (BULGÁKOV, 2017, p. 125).

Nessa chegada ao Teatro, o Diabo vai desenvolver uma provocação à sociedade moscovita quando os parceiros do Diabo – Woland – tentam à plateia com seus truques. Observe-se algumas passagens:

[...] Houve movimentação na galeria, e se ouviu uma voz alegre:
 - É verdade! Está com ele! Aqui, aqui... Espere! Mas não são nota de dez rublos!!! Quem estava sentado na plateia virou a cabeça. Na galeria, um cidadão confuso descobriu em seu bolso um pacote, similar aos de naco, com uma inscrição na frente: “Hum mil rubros”. Os vizinhos caíram em cima dele que, em seu espanto, escarafunhava o envelope com a unha, tentando averiguar se as notas de dez eram de verdade ou de faz de conta. – Meu Deus, são de verdade! Notas de dez! – gritavam alegremente da galeria. – Venha jogar esse baralho comigo – propôs, alegre, um gordo no meio da plateia. – *Avecplaisir*¹⁹⁸- retrucou Fagote. – Mas por que só com o senhor? Todos devem participar com ardor! – e comandou: - Peço que olhem para cima! Um! – em sua mão apareceu uma pistola, e ele gritou: - Dois! – a pistola se ergueu. Ele gritou: - três! – um clarão, um estampido, e imediatamente, de baixo da cúpula, mergulhando em meio aos trapézios, cédulas brancas começaram a cair na sala.

[...] Em alguns segundos a chuva de dinheiro, cada vez mais densa, chegou às poltronas, e os espectadores começaram a apanhar as cédulas.

Ergueram-se centenas de mãos, os espectadores examinavam as cédulas [...] O cheiro não deixava dúvidas [...] Primeiro a alegria e, depois, o espanto se apossou do teatro. Por toda a parte soavam a palavras “Notas de dez, notas de dez”, ouviam-se gritos de “Ah, ah!” e risos alegre. Houve quem rastejasse no corredor, vasculhando embaixo das poltronas[...]

“O que é que você está pegando? Essa é minha!” “Voou para mim!”, e outra: “Não me empurre que eu te empurro também!”. E De repente soou um tapa [...] (BULGÁKOV, 2017, p. 130-131).

É com a representação de um dos pecados capitais, a avareza, que o Diabo vai demonstrar que a sociedade de Moscou ainda continua a mesma. Uma visão quase cinematográfica – os moscovitas segurando as notas de dinheiro em suas mãos – acentua o argumento de Woland: *os moscovitas não mudaram por dentro*. As cenas deste grande espetáculo teatral, em que Behemoth e Korôviev, comandados por ninguém menos que o Diabo, são direcionadas à sociedade moscovita do século XX, funcionando como uma tentativa de coletar verdades inconvenientes e reservadas sobre o povo soviético, mas de forma cômica, risível revela-se a hipocrisia oficial, minando as relações de poder existentes e o moralismo, desarmando o medo que domina a vida do povo soviético.

¹⁹⁸ Significa “com prazer”, em francês russificado.

Uma cena fantástica e grotesca, é a de mulheres enlouquecidas pelo luxo, pelo poder, pela avareza, trocavam suas roupas e sapatos, deixavam seus pertences em troca dos novos e valiosos vestidos, sapatos, bolsas, acessórios.

[...] Agora que despachamos aquele chato, vamos abrir uma loja para damas! E o chão do palco se cobriu de tapetes persas, [...] vestidos femininos parisienses[...] chapéus femininos, com plumas, e sem plumas [...] centenas de sapatos [...]de couro, de cetim, de camurça, com pedrinhas. Entre os sapatos surgiram estojos de perfumes[...] bolsas de couro de antílopes, de camurça [...] Veio uma moça ruiva, sabe o Diabo de onde, com um vestido negro de noite, [...] que sorria, junto às vitrines, com um sorriso de proprietária. Fagote com um sorriso doce, anunciou que a firma procederá a troca dos vestidos e sapatos velhos das damas por modelitos e calçados parisienses, totalmente de graça. [...] valia para as bolsas e o resto. [...] – Por favor! – vociferava Fagote. – Sem constrangimento ou cerimônia! [...] Daí ninguém mais se conteve, e mulheres irromperam no palco de todos os lados. Em meio a citação geral de fala, riso e suspiro [...] Mulheres desapareciam atrás das cortinas, deixando por lá os vestidos e saindo com os novos [...] (BULGÁKOV, 2017, p. 134).

Essa cena – cheia de excesso material e luxo – é certamente uma tentação, especialmente para os moscovitas das décadas de 1920 e 1930, atormentados pela pobreza, no teatro da magia “negra”, nessa cena citada acima vê-se a sensação de libertação, em que não há mais restrições, e o medo que aparentemente teria desaparecido do pensamento moscovita, ele na verdade estava suspenso, em função de toda a euforia pelos “presentes”, pela luxúria, no entanto, essa sensação de liberdade é temporária, e “uma forte sensação de vitória sobre o medo é um dos principais elementos do riso na Idade Média. Imagens humorísticas se manifestam de diferentes formas, e tudo o que causa medo é ridicularizado” (BAKHTIN. 2010, 19).

Segue-se por uma apoteose carnavalesca quando as ruas de Moscou são inundadas de cidadãos seminus, cujas roupas desaparecem junto com os artistas "estrangeiros", como pode ser visto em episódio narrado no Capítulo 14 intitulado “Glória ao Galo”:

[...] À luz forte da potente iluminação da rua avistou, na calçada embaixo de si, uma dama só de camisola e pantalonas cor violeta. [...] Gritos e gargalhadas ruidosas vinham também de outro lugar, exatamente a entrada da esquerda, e, voltando a cabeça para lá, Grigóri Danílovitch avistou uma segunda dama de lingerie rosa [...] (BULGÁKOV, 2017, p. 157).

Dessa forma, o Diabo demonstra que os moscovitas seriam possivelmente não mutáveis, pois eles são pecadores e ainda se apegam a seus valores e hábitos pequeno burgueses. O objetivo do carnaval não é subverter permanentemente as relações de poder existentes, mas melhorar a capacidade de uma dada sociedade de se ver como uma comunidade dialógica

diversa que precisa olhar criticamente para o discurso oficial. Como é possível observar, o cenário do teatro de magia em *O Mestre e Margarida*, Bulgákov cria um ambiente que lembra os mistérios, as variantes teatrais da *sátira menipeia* na Idade Média.

Os eventos carnavalescos ocorridos durante o Show de Magia expõem uma sociedade soviética que contrapõe com atos a voz múltipla de um discurso. Esse mesmo público, que representa a sociedade soviética da década de 1920 e 1930 ignora as tentativas de Bengalski - o animador George Bengalski, de tentar fazer a plateia rir, “[...] Bengalski fez uma pausa, esperando uma erupção de gargalhadas, porém, como ninguém risse, continuou[...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 127), no entanto, os moscovitas não riem de sua anedota banal e não aplaudem sua retórica rançosa, mas eles riem do animador quando Korôviev zomba das mentiras insignificantes de Bengalski. “[...] ele simplesmente mentiu! – informou o ajudante de xadrez a todo o teatro, de forma sonora e dirigindo-se a Bengalski acrescentou: Parabéns, cidadão mentiroso! Um riso veio da galeria, enquanto Bengalski estremeceu e esbugalhou os olhos[...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 129). Logo, para Bakhtin, “o medo é a expressão máxima de limitação e seriedade estúpida que pode ser superada com risos” (2010, 21). Em contexto literário, no romance *O Mestre e Margarida*, o medo é o dano da pressão autoritária na vida diária dos moscovitas, e o escritor vai expor essa pressão ideológica ao retratar a convicção de Bengalski de que a performance tem valor formativo e total passividade do público.

Durante a seção de magia no Teatro de Variedades, o público inicialmente não esboça o riso das piadas e magias realizadas pela dupla maligna, mantendo o caráter sério da sociedade soviética do período. No entanto, começa a surgir um riso livre, sem medos, somente depois que Korôviev lhes mostra um exemplo de riso de carnaval, ao ridicularizar Bengalski e suas mentiras, bem como com as cenas das trocas de roupas e do dinheiro, tudo se transforma em um grande carnaval, e o carnaval tem o poder de desinibir as pessoas e criar a sensação de liberdade, assim, Bulgákov, naquele momento, cria uma sociedade carnavalesca, pois o público ao mesmo tempo que ri e se alegra com as roupas, sapatos, joias, também grita de horror impressionado com o sangue jorrando da cabeça decapitada, com o fim da magia em que todos ficam nus na rua. A zombaria do carnaval, algo que lembra as execuções medievais, desempenha um papel importante aqui, pois mostra a plena importância da “linguagem carnavalesca” como meio de obtenção, utilização e superação do poder.

A carnavalização na obra de Mikhail Bulgákov se apresenta como um artifício literário, chamando a atenção dos leitores para as ações, palavras e pensamentos dos moscovitas, os quais estão envoltos a circunstâncias diabólicas criadas por ninguém menos que o Diabo. Em *O Mestre e Margarida* o riso torna-se uma ferramenta da crítica social, a qual expõe as fraquezas do discurso autoritário e revela o dialogismo subjacente de uma cultura soviética aparentemente monologizada. Além disso, o riso chama a atenção para a linguagem como uma ferramenta de manipulação. O carnaval fornece aos indivíduos dentro da comunidade ficcional do romance de Bulgákov uma visão mais complexa e multidisciplinar do mundo e do eu, criando assim múltiplas opções de identidade, de outra forma, indisponíveis em uma sociedade soviética autoritária.

4.3 UMA TESTEMUNHA OCULAR: O RISO DEMONÍACO - JESUS E PILATOS

O romance *O Mestre e Margarida* chama a atenção do leitor quando ele se depara, no início da história, com o Diabo afirmando a existência Deus, já que a escrita dele ocorreu em um período conturbado na história da Rússia. Havendo uma forte influência do regime totalitário no processo de formação da nova literatura soviética, a pressão do Estado em relação à cultura e principalmente à literatura, inviabilizava a publicação de obras que não seguissem os “cânones” oficiais estabelecidos.

Dessa forma, escritores como Mikhail Bulgákov recorreram a técnicas literárias para subverter o rigor do governo em relação às publicações na Rússia stalinista, um desses subterfúgios usados foi a paródia. Linda Hutcheon, em seu trabalho intitulado *Teoria da Paródia: Ensinaamentos sobre Formas de Arte do Século XX* (1989), argumenta que a paródia é uma forma de imitação, mas caracterizada por uma reversão irônica: é a repetição com uma distância crítica. Hutcheon (1989) restaura o significado original usando a etimologia da palavra, como pode ser visto na seguinte passagem:

em grego também pode significar “ao longo” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas [...]. Nada existe em *paródia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua ironia “transcontextualização” e inversão, repetição, repetição com diferença. Está

implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. [...] O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vem” intertextual (bouncing) para utilizar o famoso termo de E. M. Foster, entre cumplicidade e distanciação (HUTCHEON, 1989, p. 48).

Assim, tem-se no romance *O Mestre e Margarida* os aspectos levantados por Hutcheon, sendo a repetição com diferença, a inversão e o caráter crítico que o texto paródico utiliza, e Bulgákov recorre a eles ao personificar o Diabo (Woland), utilizado pelo autor como mito teológico para dar voz à personagem. Ainda é possível perceber como as problemáticas e as críticas feitas às instituições públicas, à família, à Igreja e ao Estado criam um aspecto mais universal, que ao mesmo tempo retratam o período no qual a obra foi escrita, em plena Moscou stalinista.

Dessa forma, a ambivalência da paródia se dá mediante a instalação da ironia. Essa estratégia discursiva transita entre o dito e o não-dito, oscilando entre o entendimento da tradição e a leitura realizada pelo novo texto. O homem no século XX tem uma necessidade de afirmar o seu lugar na difusa tradição cultural que o cerca, levando-o a buscar deliberadamente a incorporação do velho ao novo, em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e na inversão (HUTCHEON, 1989). Mikhail Bulgákov ao buscar esse lugar, vai promover a uma paródia ao Evangelho da cultura cristã.

Portanto, a paródia não se caracterizaria apenas pelo seu potencial de subverter e de ridicularizar, pois na modernidade, a paródia tornou-se a própria via predominante da criação artística. A inversão irônica é o seu *modus operandi*, mas a sua essência está na “auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico” (HUTCHEON, 1989, p. 13). O modelo paródico do século XX, estudado pela autora, pode ser encontrado nas subversões realizadas em relação às convenções da forma parodiada e a abordagem criativa que se faz da tradição permitindo o estabelecimento das diferenças a partir do paralelismo. Dessa forma, a paródia se constitui de um fenômeno que envolve a recontextualização de modelos e a consequente alteração dos sentidos. Segundo a autora, “paródia é um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e interpretes” (HUTCHEON, 1989, p. 50), a pesquisadora ainda ressalta que “a paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” (HUTCHEON, 1989, p. 39). Ainda segundo a autora, que ao

conceituar a paródia, indica-a como um contraste entre o texto confrontado com outro, tendo a intenção de caricatura ou zombaria.

O que se pode perceber na passagem da decapitação de Berlioz, quando o Diabo conta como ele morrerá, no primeiro capítulo, e o acontecimento da descrição da morte no terceiro capítulo:

Primeiro Capítulo:

[...] O senhor morrerá de outra morte. – O senhor por acaso sabe de qual? – indagou Berlioz, engajando-se nessa conversa absurda com ironia completamente natural. – E vai me dizer? – De bom grado – replicou o desconhecido. Mediu Berlioz com o olhar, como se fosse lhe costurar um terno, murmurou entredentes algo como “Um... dois... Mercúrio na segunda casa... a lua se foi... seis – desgraça... noite – sete...” e declarou, feliz e sonoro: - **Sua cabeça será cortada!** [...] (BULGÁKOV, 2017, p. 23)
 – Por quem, exatamente? Inimigos? Invasores? – Não – respondeu o interlocutor – **por uma mulher** russa, da Juventude Comunista. – Hum... – mugiu Berlioz, irritado com o desconhecido brincalhão. [...] – Ánnuchka¹⁹⁹ já comprou todo o óleo de girassol, e não apenas comprou, como já derramou [...] (BULGÁKOV, 2017, p. 24).

Terceiro Capítulo:

[...] Berlioz saiu correndo adiante. [...] correu até a catraca e colocou a mão nela. Ao girá-la, estava prestes a ir até os trilhos quando, em sua cara, jorrou uma luz vermelha e branca: na caixa de vidro acendera-se a inscrição “Cuidado com o Bonde!” [...] E sua mão escorregou de imediato e escapou, uma perna escorregou, como se fosse gelo, a outra perna virou para o ar, e Berlioz foi atirado nos trilhos. [...] Berlioz caiu de costas, batendo levemente a nuca no calhau, e conseguiu ver, no alto, mas já sem saber se à esquerda ou à direita, a lua dourada [...] vislumbrou a braçadeira escarlate da condutora [...] **A condutora** puxou o freio elétrico, o vagão embicou o nariz no chão [...] Daí, no cérebro de Berlioz, alguém gritou, desesperado: “Será?”. Mais uma vez, a última, a lua brilhou [...] O bonde acertou Berlioz [...] um objeto escuro e redondo foi lançado na ladeira de calhau [...] **Era a cabeça cortada de Berlioz** (BULGÁKOV, 2017, p. 52-53, grifo nosso).

Observe-se a pericope bíblica do Evangelho de Marcos (6, 17-28):

17 Herodes, com efeito, mandara prender a João e acorrentá-lo no cárcere, **por causa de Herodíades, mulher de seu irmão Filipe**, pois ele a desposara 18e, na ocasião, João dissera a Herodes: “Não te é lícito possuir a mulher de teu irmão.”

19 Herodíades então se voltou contra ele e queria matá-lo, mas não podia;
 20 pois Herodes tinha medo de João e, sabendo que era homem justo e santo, o protegia. E quando o ouvia, ficava muito confuso, e o escutava com prazer.

¹⁹⁹ Ánnuchka é o diminutivo de Anna.

21 Ora, chegou um dia propício: Herodes, por ocasião do seu aniversário de nascimento, ofereceu um banquete aos magnatas, aos oficiais e às grandes personalidades da Galiléia.

22 E **a filha de Herodíades** entrou e dançou. E agradou a Herodes e aos convivas. Então o rei disse à moça: “Pede-me o que quiseres, e eu te darei.”

23 E fez um juramento: “Qualquer coisa que me pedires te darei, até a *metade do meu reino*.”

24 **Ela saiu e perguntou à mãe: “Que peço?” Ela respondeu: “A cabeça de João Batista”.**

25 Voltando logo, apressadamente, à presença do rei, fez o pedido: “Quero que, agora mesmo, me dê num prato a cabeça de João Batista”.

26 O rei ficou profundamente triste. Mas, por causa do juramento que fizera e dos convivas, não quis deixar de atendê-la.

27 E imediatamente o rei enviou logo um executor, com ordens de trazer a cabeça de João. E saindo, ele o decapitou na prisão,

28 **E trouxe a sua cabeça num prato. Deu-a à moça, e esta a entregou a sua mãe** (Mc 6, 17-28, grifos meus).

A interação paródica e irônica entres as duas situações tipológicas é nítida – o sacrifício da Páscoa²⁰⁰ se torna o presidente do MASSOLIT, Mikhail Alexandrovich Berlioz, e Satanás está no papel de um Pilatos de Moscou, o mestre do destino. A cabeça cortada é uma clara referência aos eventos bíblico, a relação paródica com a pericope do *Evangelho de Marcos*, no *Novo Testamento* – a decapitação de João Batista – com a cabeça cortada de Berlioz. Além disso, percebe-se que Mikhail Alexandrovich Berlioz foi enviado para o outro mundo com a ajuda de duas mulheres: Ánnushka, que derramou óleo, e a condutora do bonde, pode-se assim correlacioná-las: Ánnushka com Salomé e a condutora com Herodíades do *Evangelho de Marcos*. Em suma, Berlioz tornou-se o precursor de todos os outros eventos, a primeira vítima da nova visita do Diabo a Moscou.

Nesse sentido, a paródia torna-se uma das maneiras de estabelecer um vínculo entre a arte e o mundo. Dentro da esfera popular, a paródia é um eficiente acerto de contas e uma reação, que é crítica e criativa em relação à sociedade e à cultura predominante, estabelecendo entre o escritor e seu leitor um relacionamento dialógico entre a identificação e a distância, o que pode ser observado no romance *O Mestre e Margarida*, no qual a existência do Diabo é posta em xeque quando se declara abertamente que “Deus não existe!”, o desafio aqui é quanto à existência de um Diabo enquanto à racionalidade.

²⁰⁰ Segundo o *Novo Testamento*, Jesus Cristo é o sacrifício da Páscoa. Isso pode ser visto como uma profecia de João Batista, no Evangelho de São João: “Eis o Cordeiro de Deus, Aquele que tira o pecado do mundo” (João, 1.29).

Pensar a existência de Jesus – Ieshua Ha-Notzri, nome em hebraico e, portanto, histórico, “real” ou “verdadeiro” de Jesus – só pode ser por meio da compreensão histórica e psicológica da existência de um homem, que foi em função da constituição de uma religião mitificado como filho de Deus. Essa compreensão está presente no romance que a personagem Mestre escreveu sobre Pôncio Pilatos, e que, por não ter sido aceito a sua publicação, foi destruído na fogueira por seu autor. Ainda assim, o Diabo aparece como guardião sobrenatural desse manuscrito. *O Mestre e Margarida* é um romance permeado de discussão religiosa, o livro toma como pano de fundo o texto bíblico, que apresenta uma fantasia paródica sobreposta a uma discussão religiosa. Isso pode ser observado na narrativa da morte de Ieshua, o paralelismo entre as chuvas torrenciais das mortes do Mestre, da Margarida e de Ieshua e o terrível que se mescla com o cômico.

Não só as temáticas do diabólico e do bruxólico foram desenvolvidos no romance, há também uma releitura do texto do *Evangelho*, sobre Jesus Cristo e Pôncio Pilatos. A interpretação dada por Bulgákov ao texto canônico é como se ele tivesse criado o próprio *Evangelho*, em que o mal pode ser derrotado por meio da verdade divina e do amor ligado ao sacrifício.

Na *Bíblia* há quatro Evangelhos, de Mateus, Marcos, Lucas e João. Os três primeiros são chamados de *Evangelhos sinópticos*, pois são aqueles que narram a vida e ministério de Jesus Cristo sob o mesmo ponto de vista. Na verdade, eles têm grandes enredos e semelhanças ideológicas, e o *Evangelho de João*, ou o “Quarto Evangelhos”, que se difere de muitas maneiras deles, com grandes variações, na ênfase teológica, na cronologia e no estilo literário. Para **João**, a cidade de origem de Jesus é irrelevante, pois ele vem de além deste mundo, e sim de Deus Pai, Jesus é mais cristão no *Evangelho de João*.

Bulgákov desenvolveu as principais ideias do *Evangelho*, nas quais Cristo é descrito como o filho do homem. Em *O Mestre e Margarida*, Ieshua não é mais Cristo e nem mesmo sua interpretação, ele é um homem comum como todo mundo, descrito sem qualquer messianismo, com sentimentos humanos e até fraquezas. Assim, o texto do romance, está embutido no campo de tensão constituído pelo paradigma formador de cultura do cristianismo, e pode ser compreendido com base nisso.

É preciso que o leitor tenha um mínimo de conhecimento da narrativa bíblica canônica para compreender o romance, e principalmente as partes ao longo do romance que falam de Ierusalaim. No Capítulo 2 do livro, intitulado *Pôncio Pilatos*: Bulgákov, na voz de Woland (o Diabo), traz em seu romance uma narrativa sobre Jesus Cristo e Pôncio Pilatos, que se

desenvolve dentro da estrutura da narrativa maior, o livro. É como se o autor iniciasse uma nova história, pondo em suspense a história inicial. Bulgákov narra a história de Jesus, que no romance é chamado de Ieshua Há-Notzri, tendo sido escrita em uma época que opiniões em defesa da religião ou mesmo referências religiosas na literatura ou na imprensa poderiam resultar perseguição dos órgãos do governo stalinista.

Bulgákov escolhe trazer para dentro da história a contradição social e religiosa vivenciada pela sociedade de seu tempo, ora parodiando, e ou satirizando ora fantasiando ao longo de todo o romance. Portanto, é preciso entender que o romance de Bulgákov exige a compreensão de Jesus como figura histórica e como figura religiosa, pois trata-se de uma narrativa sobre a história de um homem que foi mitificado, porque ele morreu, e por conta dessa mitificação acabou se transformando ali no filho de Deus.

Essa narrativa sobre Jesus aparece de três modos diferentes dentro do romance escrito por Bulgákov, e isso faz pensar que ela não é meramente uma narrativa fantástica no universo proposto pelo Bulgákov, mas que, em verdade, essa narrativa sobre Jesus é tão real quanto a narrativa sobre outros personagens da história. Porque a história de Jesus aparece como um relato narrado pelo próprio Diabo para poder provar a existência de Deus no início do romance, depois, a narrativa sobre Jesus vai aparecer também como um sonho que um dos personagens (o Mestre) tem em um determinado momento (no manicômio), e finalmente a narrativa sobre Jesus vai surgir como um livro que foi escrito também pelo personagem, Mestre. Então, percebe-se que a narrativa sobre Jesus aparece de diferentes modos no Romance por conta dos diferentes sentidos que ela acaba agregando ao longo de toda a história. Dessa forma, pode-se dizer que Bulgákov faz uma paródia da história de Jesus, e de Pilatos, como será visto adiante, por agora é importante que se tenha a noção de paródia, principalmente quando se tem como o texto de base a *Bíblia*. Assim, os conceitos críticos da paródia aplicados à literatura são importantes para constataremos uma assinatura bulgakoviana, o pesquisador Robert Stam, em seu livro *O Espetáculo Interrompido: Literatura e cinema de desmistificação* (1981), aponta a funcionalidade da paródia:

[...] a paródia procura chamar nossa atenção apenas para a intertextualidade de todos os textos artísticos, textos esses constituídos de tecidos de fórmulas anônimas e variações dessas fórmulas. São citações conscientes, e até mesmo inconscientes, de outros textos. São fusões e inversões de citações. Os códigos de linguagem antecedem o texto e o informam através de um processo de

disseminação sutil e dispersivo e, em menor escala, através da imitação consciente. As fontes de informações não possuem uma forma perfeitamente identificável (STAM, 1981, p. 29).

A paródia consegue chamar a atenção do leitor, pois há uma intertextualidade promovendo uma variação do texto sem recorrer à cópia. Como há uma variação do texto fonte, que pode estar com uma mescla de citações, inversões e apropriações de outras fontes, utilizando criticamente o repertório cultural do escritor, ocorrendo assim uma contaminação. É nessa contaminação textual que a assinatura vai incidir.

Bulgákov adota uma atitude paródica em relação ao texto do Evangelho, tanto ao retratar a personagem Ieshua quanto a de Pilatos em seu romance, há uma interpretação humanizada, realizada por Bulgákov. Para Kristeva, “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (1985, p. 17), nesse sentido, a paródia é a criação de um novo texto (obra de arte, música...) ela pode criticar, ridicularizar, mas nunca se curvar ao texto original, pois se o fizer, deixa de ser paródia. No entendimento de Kristeva, em seu livro *Introdução à semântica* (1974), “[...]todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de subjetividade, instala-se a intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Na esteira do entendimento de paródia definidos por Stam e Kristeva, ainda pode-se afirmar que o conceito mais proeminente para definir a forma utilizada por Bulgákov é a descrita por Linda Hutcheon, que concebe a paródia como um texto paralelo, sem sobreposições textuais, nem do original, nem do parodiado, ao contrário, há uma comunicação dialógica entre os textos, que se aproximam quando revisitam a tradição através dos relatos, enquanto se afastam do texto canônico original ao proporem uma releitura de Jesus e Pilatos.

O livro *O Mestre e a Margarida* inicia com um diálogo entre um mestre, que é o crítico literário chamado Berlioz, e seu discípulo, um poeta chamado Ivan. São duas pessoas que trabalham com literatura e que estão dialogando sobre a possibilidade da existência de figura histórica de Jesus; mas ao observar bem essa primeira cena do romance pode-se perceber que não se trata um diálogo, propriamente dito, que acontece entre essas personagens, pois basicamente Berlioz fala e Ivan ouve. Bulgákov parece querer, por meio desse diálogo, apresentar algumas características dos personagens e mostrar a relação de poder e subordinação que existe entre eles. Isto será importante para entender que o autor usa o humor satírico para

poder criticar a sociedade, porque essa relação de poder representada entre o crítico e o poeta é uma crítica para com todo o sistema soviético que vigorava na Rússia.

No romance, Ivan escreve um poema que critica Jesus, mas Berlioz indica a Ivan o principal erro metodológico do autor, o de não ter negado a existência de Jesus, mesmo como figura histórica. Segundo Chevitarese e Zhebit:

[...] a conversa entre Berlioz e o poeta Ivan Bezdómnyi prenuncia a batalha entre as duas tendências, contidas no ateísmo do regime soviético – o Jesus Histórico (a versão de Ivan Bezdómnyi) versus o Jesus mítico (a versão de Berlioz) – que toma a forma de humanização em detrimento da mitificação da personagem Yeshua Ha-Notzri. Porém Bulgákov não nega a natureza divina de Jesus, que se encontra, no fim do romance, com o Procurador Pôncio Pilatos, libertado de seu “cativeiro babilônico”, a pedido de Margarida e pela vontade de Woland, no Reino da Luz (CHEVITARESE; ZHEBIT 2016, p. 13).²⁰¹

Ao observar a citação acima, pode-se inferir que ela representa uma forma de dominação intelectual que havia se iniciado na Rússia desde a década de 1860 e que serve de motivo para que se pensem, inclusive em algumas obras de Dostoiévski. Enquanto Berlioz e Ivan estão conversando sobre a provável existência histórica de Jesus, surge um estrangeiro que está disposto a provar que ao contrário do que Berlioz diz, Deus existe. Para provar, o estrangeiro, dentre outras coisas, acaba dizendo o modo como Berlioz vai morrer e relatando a forma como isso vai acontecer, em seguida ele acaba contando que presenciou um suposto diálogo que teria existido entre Pôncio Pilatos e Jesus. Nele, Bulgákov faz uma releitura de um dos episódios da *Bíblia*, quando Jesus é levado a Pilatos. Na *Bíblia* encontramos em Mateus 27, 11-14.15-31; Marcos 15, 2-20, Lucas 23, 2-5.13-25 e João 18, 28-19.16, não mais que três páginas de texto, no romance temos 20 páginas.

Se no começo de *O Mestre e Margarida* o Diabo diz que estava presente quando aconteceu o diálogo entre Jesus e Pilatos, que é o diálogo que consta no romance escrito pelo Mestre, isso significa que: ou esse Diabo é o personagem desse romance que não se sabia que existia, ou a realidade do romance do Mestre é tão real quanto a realidade do próprio Mestre. Nesse interim, tudo isso acaba embaralhando a relação que se estabelece entre a realidade e a

²⁰¹CHEVITARESE, A. L.; ZHEBIT, A. Mikhail Bulgákov e Yeshua Ha-Notzri. Evidências da Primeira Busca do 'Jesus Histórico' na Literatura Soviética. Pós-História (UNESP. Assis), v. 35, p. 1-19, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742016000100515. Acesso em: 22/02/2018.

ficção e já adianta toda uma discussão importante sobre o estabelecimento de um discurso tido como verdadeiro, que pode ser o discurso socialista da época ou pode ser o discurso cristão, que vai estar no centro da obra escrita pelo Mestre. Por exemplo, quando Berlioz critica o discurso oficial do cristianismo ao afirmar que Jesus não existiu, ele só faz isso porque o discurso oficial soviético permite e por vezes incentiva esse tipo de ideal, ele incentiva essa ideia de que Jesus nunca existiu.

A primeira diferença entre o Jesus Cristo dos Evangelhos e a interpretação de Bulgákov é que Ieshua no romance não declara seu destino messiânico, e não define sua essência como divina, é apenas um homem da cidade “de Gamala – respondeu o preso, indicando com a cabeça que em algum lugar, ao longe, à direita, ao norte, ficava a cidade de Gamala” (BULGÁKOV, 2017, p. 29) enquanto o Jesus bíblico diz, por exemplo, em uma conversa com os fariseus, que ele não é apenas o Messias, mas também o Filho de Deus: “Eu e o Pai somos um” (Jo 10, 30). Assim, percebe-se a distinção feita por Bulgákov, Ieshua é um humano real.

No texto bíblico, Jesus Cristo, como sabemos, tinha 33 anos quando morreu, Ieshua em Bulgákov é “um homem de 27 anos” (BULGÁKOV, 2017, p. 28). Aqui fica claro que Bulgákov estudou essa questão de datas de nascimento e morte de Jesus Cristo, pois pesquisadores já apontam essa discrepância, inclusive entre religiosos como os próprios ministros da igreja: o arcebispo Alexandre Homens, referindo-se às obras dos historiadores, acredita que Cristo nasceu 6 -7 anos antes da data oficial, calculado no século VI pelo monge Dionísio, o Pequeno (SOKOLOV, 2006). Este exemplo mostra que Bulgákov, ao criar o seu romance ele se baseia em fatos históricos reais para parodiar o religioso. O “caráter humano” da personagem, mostra-se comum, como os demais homens, destituído de qualquer caráter messiânico, ou sobrenatural.

Pilatos também é retratado por Bulgákov a partir de sucessivas mudanças de suas reações frente a um estranho criminoso: “O tolo errante”. Assim, o que vemos no romance escrito pelo Mestre é uma versão do “embate” de Jesus e Pôncio Pilatos apresentada de forma substancialmente diferente dos relatos familiares do *Evangelho*. Na versão do Mestre, o centro das atenções é Pôncio Pilatos e seu conflito espiritual. A luta interior surge durante o seu encontro com Jesus, que é retratado como vagabundo, “[...]o *hegemon* examinara o caso do filósofo vagabundo Ieshua? [...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 35); maltrapilho, Ieshua Ha-Notzri. Os dois personagens aparecem como figuras antípodas. Pilatos é apresentado como o representante tirânico e mal-humorado do poder do Estado.

Pôncio Pilatos é descrito em primeiro momento contra o fundo grandioso e sinistro do palácio de Herodes, em seguida por seu título oficial, o Procurador da Judéia. Em comparação, Ieshua parece fraco, vulnerável, até mesmo levemente cômico. É o humano e não o divino que é enfatizado por Bulgákov. Sua história é despojada dos milagres que marcam os contos dos *Evangelhos*; até mesmo seu nome hebraico, Ieshua Ha-Notzri, é retomado para não deixar as associações divinas de Jesus de Nazaré, mas sim criar um sentido de verossimilhança histórica. Além disso, Ieshua é privado de seus discípulos; portanto, em seu encontro com Pilatos, Ieshua torna-se um homem simples e solitário, o indivíduo com sua visão particular, confrontando o incrível poder do estado.

No romance há apenas um episódio que lembra os milagres evangélicos realizados por Jesus, como quando Pilatos pergunta a Ieshua “O que é verdade?” (BULGÁKOV, 2017, p. 32), a mesma pergunta encontrar-se no *Evangelho de João* 18, 38. Esta pergunta também pode ser encontrada em outro levemente sonoro no Evangelho de João: “Pilatos lhe disse: “Tu és o rei dos Judeus?” Jesus respondeu: “Falas assim por ti mesmo ou outros te disseram isso de mim?” (Jo 18,33); “Quem é da Verdade escuta a minha voz” (Jo 18, 37). No romance de Bulgákov, Ieshua responde a esta pergunta: “a verdade é que sua cabeça dói [...] Mas o seu tormento agora vai acabar, a cabeça vai sarar” (BULGÁKOV, 2017, p. 32]. A cura de Pôncio Pilatos é a única cura e o único milagre que Ieshua cometeu. Há aqui uma clara aproximação com o texto fonte, mas com um distanciamento. Na primeira passagem é mantido o tom edílico do diálogo, na segunda há diferenças entre o texto fonte e o texto de Bulgákov, é como se Bulgákov respondesse a Pilatos, depois de quase 2 mil anos, mas uma resposta com ironia, uma paródia satírica. Nesse sentido, utiliza-se o conceito de paródia apresentado por Linda Hutcheon (1989), que, para ela, traz diversas formas de imitação, podendo ser ridicularizadoras, ou não, risíveis, ou não, desde haja uma distância crítica, *ethos* irônico e procure revelar uma diferença. Para a pesquisadora, o riso não é o componente fundamental da paródia, mas sim, a ironia, que é capaz de aproximar e distanciar o texto do objeto parodiado, assim desenvolvendo uma função crítica. Portanto, é o que se pode constatar nas partes dos acontecimentos descritos em Ierusalaim no romance *O Mestre e Margarida*, pois trata-se de paródias em que o texto do *Evangelho* é o objeto, que como pode-se perceber não são novas narrativas ridicularizadoras, não provocam um riso desmoralizante, mas um riso perspicaz, inteligente em relação às personagens imitadas do texto canônico, em decorrência da ironia constante na refração entre os dois textos.

Outras passagens reforçam o entendimento que Bulgákov faz uso da paródia como forma literária utilizada para contrapor os dois mundos descritos no romance, como quando no romance Ieshua de Bulgákov diz não saber quem é a sua família e não se lembrar do nome de seus pais “De que família?” [perguntou Pilatos] “Não sei ao certo [...] não me lembro do nome de meus pais” (BULGÁKOV, 2017, p. 29). Como se sabe, a mãe e o pai oficial de Jesus Cristo são nomeados em todos os Evangelhos e ele sabe disso. Outro contraponto é ascendência de Ieshua, quem em Bulgákov diz a Pilatos que “disseram-me parece ser sírio” (BULGÁKOV, 2017, p. 29), no entanto, no *Evangelho de Mateus* (1, 1-22) é traçada a descendência judaica de Jesus Abraão.

1. Ascendência de Jesus - ¹Livro da origem de Jesus Cristo, filho de Davi, filho de Abraão.

[...]

16. Jacó gerou José, o esposo de Maria, da qual nasceu Jesus chamado de Cristo.

17. Portanto, o total das gerações é de Abraão até Davi, quatorze gerações; de Davi até o exílio na Babilônia, quatorze gerações; e do exílio na Babilônia até Cristo, quatorze gerações.

José assume a paternidade legal de Jesus – 18. A origem de Jesus Cristo foi assim: Maria, sua mãe, comprometida em casamento com José, antes que coabitasse, achou-se grávida pelo Espírito Santo. 19. José, seu esposo, sendo justo e não querendo denunciá-la publicamente, resolveu repudiá-la em segredo. 20. Enquanto assim decidia, eis que o Anjo do Senhor manifestou-se a ele em sonho, dizendo: “José, filho de Davi, não temas receber Maria, tua mulher, pois o que nela foi gerado vem do Espírito Santo. 21. Ela dará à luz um filho e tu o chamarás com o nome de Jesus, pois ele salvará o seu povo dos seus pecados” (Mt 1, 1-22).

Ao se comparar as passagens bíblicas citadas com o que foi escrito por Bulgákov, percebe-se que a paródia com ironia se manifesta na formação da personagem de Ieshua. Em termos literários, para Hutcheon, “a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação. Ao contrário da maior parte da crítica, paródia mais sintética que analítica na sua “transcontextualização” econômica do material que lhe serve de fundo” (HUTCHEON, 1985, p. 70). Dessa forma, Bulgákov, como escritor que produz o seu romance em um momento histórico conturbado na Rússia/URSS, rompe a barreira sacra que envolve a temática religiosa, utilizando-se das suas concepções e da sociedade sobre Deus, de modo a elevar ao objeto de estudo e crítica.

Sabe-se que na história canônica de Jesus, ele vai acompanhado de seus discípulos para Jerusalém, e entra na cidade montando em um jumento/burro, com o povo o saudando, o que pode ser visto nos quatro *Evangelhos* (Mt 21, 1-10; Mc 11, 1-11; Lc 19, 28-48; Jo 12, 12-19):

Entrada messiânica em Jerusalém - Quando se aproximavam de Jerusalém e chegaram a Betfagé, ao monte das Oliveiras, Jesus enviou dois dos discípulos, 2. dizendo-lhes: “Ide ao povoado aí em frente, e logo encontrareis uma jumenta amarrada e, com ela, um jumentinho. Soltai-a e trazei-mos. 3 E se alguém vos disser alguma coisa, respondereis que o Senhor precisa deles mas logo os devolverá.” 4 Isso aconteceu para se cumprir o que foi dito pelo profeta:

5 *“Digam à filha de Sião:
'eis que o teu rei vem a ti,
modesto e montado em uma jumenta,
em um jumentinho, filho de um animal de carga.*

[...] 9 As multidões iam tanto à frente como atrás, exclamando:
*“Hosana ao Filho de David!
Bendito o que vem em nome do Senhor!
Hosana no mais alto dos céus!*

10 E, entrando em Jerusalém, a cidade inteira agitou-se e dizia: E perguntavam: “Quem é este?” 11 A isso as multidões respondiam: “Este é o profeta Jesus, de Nazaré na Galiléia” (Mt 21, 1-10).

Enquanto no romance, Pilatos pergunta a Ieshua se “é verdade que chegou a Ierushalaim pelos portões de Shushan montado em um jumento, acompanhado de uma multidão de ralé que o saudava aos berros como profeta?” (BULGÁKOV, 2017, p. 34). Então Ieshua responde: “Eu nem tenho jumento, procurador – disse –, cheguei a Ierushalaim exatamente pelos portões de Shushan, só que a pé, acompanhado apenas de Matheus Levi, e ninguém me gritava nada, já que ninguém em Ierushalaim me conhecia então” (BULGÁKOV, 2017, p. 34). Percebe-se não só a indicação paratextual, mas a presença patente dos intertextos bíblicos, com ecos de um novo tempo; há uma dessacralização do texto canônico ao se produzir uma paródia crítica. Bulgákov cria um Ieshua solitário, um profeta errante, ele cria uma forma de criticar o pensamento messiânico presente na consciência popular, contrapondo com a expectativa de um Salvador advinda do texto canônico.

Pilatos e Ieshua de Bulgákov parecem resumir os principais pontos de acusação de Jesus na literatura exposta dos anos 1920-1930 da Rússia stalinista. A suposição de fraude e pretensão de Ieshua surge no romance no nível da percepção inicial por Pilatos, e todas as características subsequentes dos presos como loucos não refletem mais a atitude real do procurador em relação a ele. Quando Ieshua confirma a acusação de pedir a destruição do templo: “Eu pareço uma pessoa de mente fraca?” - e o procurador responde: “Oh sim, você não

é como uma pessoa de mente fraca” (BULGÁKOV, 2017, p. 33), estas palavras são dirigidas aos críticos de Bulgákov. A loucura de Ieshua é feita por Pilatos ao nível das definições oficiais, que foram criadas para libertá-lo. A fórmula final que Pilatos pretende destruir a acusação é: “[...] o *hegemon* desmantelou o caso do filósofo errante Ieshua, apelidado de Ha-Notzri, e não encontrou nenhum crime ... O filósofo errante era insano [...] Como resultado, a sentença de morte [...] o procurador não alega [...]” (BULGÁKO, 2017, p. 34 -35). Então, Pilatos caracteriza Ieshua como “uma pessoa obviamente louca” (BULGÁKOV, 2017, p 41) e Bulgákov caracteriza “Pôncio Pilatos, o cavaleiro da Lança de Ouro!” (BULGÁKOV, 2017, p. 43), recorrendo repetidamente a citações polêmicas da literatura anticristã de seu tempo, projetando o tema das doenças mentais e alucinações em vários representantes do mundo soviético e, acima de tudo, no próprio combate a Deus, mas as coloca na boca dos dois personagens bíblicos, parodiando passagens do texto canônico.

Quando Pilatos é questionado sobre o crime que resultou na crucificação deste Jesus, Pôncio Pilatos revive a sua memória e murmura: “Jesus Cristo? Não posso chamá-lo à mente”. No entanto, certas referências apontadas levam o leitor a esperar uma discussão sobre a crucificação de Cristo e a tradicional perspectiva bíblica da relutância de Pilatos em condená-lo. O fato do Procurador ter esquecido um incidente que levou à fundação de uma grande religião, ilustra a relatividade das percepções históricas e religiosas, transformando-as em uma paródia satírica.

Esse tom satírico paródico também pode ser encontrado no capítulo *O grande Inquisitor* no livro *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, o qual ilustra um tema semelhante por meio de uma história sobre um segundo processo de Cristo, que o ateu, e intelectual, Ivan conta a seu irmão religioso Alyosha a história do retorno de Cristo à terra durante a Inquisição. Ele é colocado em julgamento e condenado novamente, desta vez pela Igreja Católica. Cristo responde à sentença beijando o promotor que, ao contrário de Pilatos, libera-o, dizendo-lhe para nunca mais voltar.

Ieshua em *O Mestre e Margarita* diz: “Só que uma vez eu dei uma olhada nesse pergaminho e fiquei horrorizado. Decididamente eu não disse nada do que estava escrito ali. Supliquei: pelo amor de deus, queime esse pergaminho! Mas ele o arrancou da minha mão e fugiu” (BULGÁKOV, 2017, p. 30). Nessas frases reside a compreensão de Bulgákov sobre a *Bíblia*. Repensando as tradições bíblicas tradicionais, Bulgákov chega à conclusão de que Cristo realmente vivia neste mundo, mas seus seguidores viram nele o que queriam ver, e não o que ele realmente era. Esta confusão é em grande parte culpada pelo ex-cobrador de impostos Levi

Matthew, no qual os leitores facilmente reconhecem do próprio *Evangelho Mateus*, em cujo nome o *Novo Testamento* é revelado.

Portanto, a história do papel de Pilatos na crucificação de Jesus é central para o romance *O Mestre e Margarita*, já que, no início do romance, um personagem mefistofélico ouve a discussão de dois russos sobre Jesus como uma figura mitológica, não histórica. Ele discorda, relacionando-lhes à história do papel de Pilatos na crucificação, afirmando ter testemunhado. Esta história, que se assemelha à bíblica em seus principais pontos, é também, o enredo de um romance escrito por outro personagem, o Mestre, cuja a ênfase está no desejo de Pilatos em salvar Ieshua (Jesus), em contraste ao seu ato de condenação. Na pintura de Jacopo Tintoretto, *Christ Before Pilate*, Pilatos lava as mãos como um gesto simbólico de que a decisão do destino de Cristo pertence à multidão, não a ele. Poderia ser usado para representar o tratamento tradicional do papel de Pilatos:

Figura 58 *Christ Before Pilate* (1566 /1567)



Fonte: Jacopo Tintoretto (1515-1594).²⁰²

²⁰² Imagem disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/tintoret/3b/1albergo/2/3pilate.html>. Acesso em: 10 out. 2021.

O que pode ser percebido no romance escrito pelo Mestre é o retrato de um Jesus histórico, surge um Jesus que não tinha nada de divino, por exemplo no nome que o personagem Jesus vai receber que é Ieshua Ha-Notzri. A ideia de um Jesus histórico, que foi divinizado depois que morreu, faz uma intertextualidade com o que Nietzsche escreve no livro *Anticristo* (escrito em 1888 e publicado em 1885), trazendo a ideia de que o cristianismo morreu na cruz. Para Agamben, em seu livro *Pilatos e Jesus*, “é possível dizer que Pilatos talvez seja o único verdadeiro “personagem” dos Evangelhos” (2014 p. 23); Nietzsche o definiu no *Anticristo* como “a única figura – *figur* – do *Novo Testamento* que merece respeito” (2014 p. 23), por consequência, suscitando uma grande questão da filosofia e da humanidade, que é o que define a verdade, qual é a verdade mais verdadeira? A do Cristo histórico, a do Cristo filho de Deus, a do romance escrito pelo Mestre, a do romance escrito por Bulgákov, no qual o Mestre é personagem? Então, essa questão da verdade acaba se anunciando ao leitor quando os discursos no romance vão se sobrepondo.

Com paródia e sátira a história de Ieshua e Pilatos vai se desenrolando, ou se enrolando ainda mais ao logo de todo o livro. Conquanto, por hora é possível pensar afirmativamente que o romance escrito pelo personagem Mestre é acima de tudo uma paródia aos Evangelhos do *Novo testamento*. Nele, Woland e Ieshua se confundem em determinados aspectos como se fossem a mesma personagem. A defesa da existência real de Jesus por Woland é a mesma da existência do sobrenatural. Isso nos leva a afirmar que há um aparente paradoxo entre o bem e o mal que são aqui demoníacos. Ferraz *et al.* (2012, p. 12) afirma que o demoníaco “evoca os resquícios demoníaco na história do pensamento, ainda que a alusão a ele se dê em esfera não tradicionalmente religiosa [...]”, a autora ainda afirma que o demoníaco está em uma fronteira com linha tênue entre o religioso, o literário.

Se as figuras do Diabo, de Satanás são figuras tradicionalmente religiosas, em grande parte, cultivadas e interpretadas na história das religiões, o demoníaco, por sua vez estabelece uma fronteira criativa com essas figurações do mal [...] (FERRAZ *et al.*, 2012, p 12).

Bulgákov nos apresenta então uma releitura de um dos episódios da *Bíblia* mais conhecidos, quando Jesus é levado a Pilatos, colocando Pilatos como o “cavaleiro da Lança de Ouro”, ou o serviço secreto russo de sua época. No texto bíblico, o embate entre Jesus e Pilatos é uma das perícopes mais analisadas pela literatura, escritores como Agamben e Nietzsche²⁰³ o

²⁰³ Friedrich Nietzsche (1844-1900), no fim da vida se valeu da expressão “Ecce Homo”, que Pôncio Pilatos teria dito ao apresentar Jesus Cristo aos judeus, para dar o título ao livro em que examina a própria obra e apresenta

fizeram com muita destreza. A análise feita por Bulgákov é do ponto de vista de um autor russo, perseguido em sua época, assim o Diabo interrompe a narrativa do romance, para narrar o embate entre Ieshua e Pilatos, quando a narrativa é retomada, retoma-se no início do terceiro capítulo, e Bulgákov faz o seu *Ecce Homo*, pela boca do Diabo.

No relato bíblico você só tem os dois personagens, Jesus e Pilatos, em Nietzsche a grande eloquência de Pilatos: *eis o homem*, em Agamben um duelo de gigantes, em Bulgákov o texto não é sucinto como o bíblico, Pilatos não é grande eloquente, não aponta *ecce homo*, muito menos existe um diálogo socrático entre Pilatos e Jesus, porém o texto russo avança, e o *Ecce Homo* é dito por uma testemunha ocular, que esteve presente no balcão de Pôncio Pilatos: no romance, o Diabo diz “**eu presenciei isso tudo em pessoa**. Estive no balcão com Pôncio Pilatos, no jardim, quando ele falou com Caifás, e no tablado, só que em segredo, incógnito, como dizem[...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 50, grifos meus). Assim, é o Diabo de Bulgákov que assume a fala de Pilatos, dizendo: *Ele era o Homem*. Se não existia mais o Templo, o balcão de Pilatos, e não existia Jesus, se já não existia a crucificação, existia o relato do Diabo: *eu presenciei tudo em pessoa*. A narrativa, a literatura, é suficiente, assim o Diabo guardava o que restou do Mistério.

Em vista das colocações expostas neste subcapítulo, em termos literários, em se tratando da *Bíblia* e do romance de Bulgákov, percebe-se que não se trata de citação direta do texto bíblico, o escritor organiza a sua literatura com a repetição, não idêntica, de fatos, imagens e personagens bíblicos. Fato que reforça a intenção de Bulgákov, colocar o romance em posição invertida aos *Evangelhos*, é a construção de um discurso interpretativo sobre os fatos bíblicos dentro do próprio romance, como observa-se nas partes “canônicas” em *O Mestre e Margarida*. Ao colocar o texto como uma forma de paródia, sendo desdobrado do texto canônico a partir da interpretação do escritor, provoca um aspecto intertextual entre o romance e a *Bíblia*, provocando assim o riso. Um riso de libertação dos padrões sérios oficiais, mas é preciso destacar que “a liberdade do riso, como qualquer outra liberdade, era evidentemente relativa; seu domínio se alargava ou diminuía alternadamente, mas não foi jamais interdita” (BAKHTIN,

um novo ideal humano. Já Giorgio Agamben (1942) escreveu o livro *Pilatos e Jesus* (2014), nele observa o cristianismo como uma religião da história quando enfeita os fatos históricos com os mistérios; Agamben toma de Nietzsche a afirmação de que Pilatos “talvez seja o único ‘personagem’ dos Evangelhos” (AGAMBEN, 2014, p. 23).

1993, p. 77), como afirma o pesquisador russo sobre a paródia ser um recurso estilístico, na relação com a carnavalização, dando ênfase à representação de um discurso dentro de outro,

[...] duas linguagens se cruzam na paródia, dois estilos, pontos de vista, dois pensamentos linguísticos e, em suma, dois sujeitos do discurso. É verdade que uma destas linguagens (parodiada) apresenta-se verdadeiramente, a outra, de maneira invisível, como fundo ativo de criação e percepção. A paródia é um híbrido premeditado (BAKHTIN, 1993, p. 390).

Dessa forma, Bulgákov usa o recurso da paródia que, por seu caráter ambivalente, serviu como base para a construção da sua narrativa, principalmente na parte em que ele trata dos eventos referentes ao texto bíblico. Ao parodiar uma das passagens mais estudadas dos *Evangelhos*, Bulgákov parece querer fazer morrer conceitos, pré-existentes e institucionalizados na ideia cristã-ortodoxa da existência de um Deus cristão que tudo pode, um filho que veio à Terra e foi crucificado para salvar a humanidade, do encontro desse Jesus com seu algoz – Pôncio Pilatos, e a partir disso, o escritor cria uma nova perspectiva da uma mesma história, tecendo um discurso crítico em relação à formação da identidade cultural do século XX. De modo paradigmático, Bulgákov expõe os aspectos da cultura russa cristã, parodiando o discurso histórico oficial; o movimento da paródia permite reconhecer traços que, diante da seriedade da historiografia oficial, como a abordada por Bulgákov ao utilizar o texto canônico, podem passar despercebidas. Bulgákov ri pela boca do Diabo que está presenciando tudo no balcão de Pôncio Pilatos em *O Mestre e Margarida*. Assim, um modelo copiado e distorcido pode reorganizar o passado e tornar o texto contemporâneo, por meio da assinatura do riso, já que o riso é eminentemente social, e retrata a hipocrisia da vida social.

CONCLUSÃO - O JUÍZO FINAL

“O Murmúrio “Força Maligna” ouvia-se nas filas de leite, nos bondes, nas lojas, nos apartamentos, nas cozinhas, nos trens de subúrbio e de longa distância, nas estações e apeadeiros, nas *datchas* e nas praias” (BULGÁKOV, 2017, p. 383), na Moscou, e em todos os lugares, sim, tudo é possível, e ainda mais! O tempo é um determinado período, cuja duração é medida em segundos, minutos ou horas, fluindo em apenas uma direção, do passado, através do presente, para o futuro. No entanto, isso não é o que se encontra no romance *O Mestre e Margarita*, de Mikhail Bulgákov, já que o Diabo - Woland tem o poder de retroceder no tempo até o momento desejado para coincidir apenas com sua história.

Faz-se como Woland, e retrocede-se ao início desta tese, tudo começou em uma disciplina na Universidade Federal de Santa Catarina, nela não havia Woland, mas havia um Mestre²⁰⁴ que apresentou à turma um romance russo, desconhecido a quase todos os alunos, até aquele momento, e que viria a ser o livro objeto desta tese. Conheceu-se o Diabo, de Bulgákov, um ser diferente daquele Diabo que geralmente está-se habituado, cativante, envolvente... Mais do que encantamento pelo romance, despertou-se uma necessidade de pesquisá-lo, já que ao fazer um levantamento, percebeu-se que havia poucas pesquisas sobre o romance no Brasil (em língua portuguesa brasileira). Percebeu-se um vácuo injusto com o autor nas pesquisas brasileiras, pois o seu romance *O Mestre e Margarida* tem grande relevância para a literatura russa, soviética, bem como à literatura mundial.

Na abertura desta tese, foram apresentadas as teorias norteadoras para a realização da pesquisa, que se propôs a retratar as interrelações entre o demoníaco, o bruxólico e o riso no romance *O Mestre e Margarida*, escrito na Rússia do século XX, a partir do olhar nos conceitos de contemporâneo e assinatura entendidos por Giorgio Agamben, assim a questão problema levantada foi se Bulgákov seria contemporâneo do texto bíblico, ou o texto bíblico seria contemporâneo a Bulgákov? Para se responder a esses questionamentos buscou-se reconhecer as marcas, traços de um passado sendo revisitados. Assim como pôde-se analisar o romance

²⁰⁴ Este mestre é o Professor Dr. Sérgio Medeiros, Titular junto ao Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, na Universidade Federal de Santa Catarina, e pesquisador do CNPq.

pelo viés arqueológico, pois ele está assentado nos indícios do mundo bíblico e nos fatos da sociedade russa-soviética do final do século XIX a meados do século XX.

Agamben concorda com Nietzsche quando afirma que o sujeito contemporâneo é descontente. Assim, o sujeito que não coincide com as expectativas do próprio tempo, da época que está vivendo, justamente por conta dessa inadequação, desse descontentamento, acabará gerando um distanciamento que é tão necessário para que haja uma apreensão crítica do próprio tempo. Como quando se olha uma obra de arte, um quadro em uma galeria, estando-se muito próximo dele não se consegue olhá-lo como um todo, fica-se com o olhar limitado, então, é preciso se distanciar “dar um passo atrás” para conseguir olhar o quadro em sua totalidade.

Dessa forma, o sujeito contemporâneo seria aquele que olha para o passado, e consegue olhar para o tempo de uma perspectiva extremamente crítica, porque ele consegue se colocar “um passo atrás” e olhar de fato para a própria história. O descontentamento é, segundo Nietzsche, uma marca do contemporâneo. Agamben além de concordar com Nietzsche, ainda amplia a questão, para ele esse descontentamento se dá sobretudo porque o sujeito contemporâneo é aquele que olha para o próprio tempo e não vê a luz, mas sim a escuridão da própria época. Portanto, o sujeito contemporâneo é aquele que consegue olhar para o seu tempo e encontrar as falhas, mesmo diante das certezas tão iluminadas de seu tempo, ele percebe entre uma luz e outra a escuridão e é nesse espaço de escuridão que ele vai fixar o seu olhar e se questionar. Dessa forma, tanto em Nietzsche quanto em Agamben, o modo de se conceber o contemporâneo se imbrica, justamente, porque eles indicam um descompasso do sujeito contemporâneo e os outros sujeitos que lhe cercam. Agamben, de fato, trabalha basicamente com três concepções que se correlacionam: i) o contemporâneo é aquele que paradoxalmente não coincide, de modo perfeito, com seu tempo; ii) que consegue vislumbrar nas luzes do seu tempo, a escuridão questionadora das próprias luzes; iii) que, para conseguir ler a história de forma inédita, é preciso conseguir interpolar os tempos e só assim estará apto para compreendê-lo.

Ao passo que Agamben levanta a questão do uso da *arché* para se reconhecer uma assinatura, antes foi preciso compreender que a arqueologia para Agamben “é a ciência das ruínas, prática, que indaga a história não pela origem, mas como a emergência do fenômeno” (AGAMBEN, 2019, p. 121), sendo ela a única via para o presente, isso significa que olhar para o presente quer dizer pensar os questionamentos que o presente projeta no passado. Dessa forma, compreende-se que a origem não pode ser um ponto do passado, ela na verdade só pode ser contemporânea ao tempo presente, e é na acessibilidade em relação à origem que permite a

possibilidade do presente. Para ilustrar, pode-se usar como exemplo o próprio romance *O Mestre e Margarida*, que após a morte do autor, os manuscritos da obra ficaram com Ielena Serguêivna, viúva de Bulgákov, responsável pela última versão do romance (a primeira que veio a público completa). Esta versão, e os originais manuscritos foram posteriormente estudados por especialistas, que o editaram: Anna Saakyants em 1973, e Lídia Yanovskaia, a partir da pesquisa de Marietta Chudakova, em 1989, assim essas versões coexistiram, eram duas variantes de um texto. Em 2014, a pesquisadora Ielena Kolycheva, trabalhou nos manuscritos, nos rascunhos, nas versões datilografadas (não publicadas), com base nesse material ela pode chegar na versão que possivelmente está mais próxima do que seria a que Bulgákov teria urdido. Então, como Ielena Kolycheva, só tinha os “códigos” como diriam os filólogos, e foi a partir desses “códigos” que ela comparou, e com essas comparações é que se chegou na possibilidade de um texto. É na construção desse texto do passado, que o presente existe; assim, essa possibilidade de construção só pode ocorrer no presente, que para Agamben, não é uma regressão ao passado, mas é uma volta ao passado para se produzir algo novo no presente, assim, a singularidade é a arché, que Agamben vai chamar de assinatura, aquilo que marca o novo. Foi com essa percepção de Agamben que buscou-se compreender e analisar o romance e os personagens de Mikhail Bulgákov.

Ainda na introdução, na parte em que se fala sobre a Bíblia enquanto literatura, deixou-se claro que a Teopoética é a responsável por tal entendimento, e que o romance *O Mestre e Margarida* pode ser lido à luz da Teopoética, pois Bulgákov utiliza o texto bíblico como fundo para escrever as partes “antigas”/ Ierushalaim, e trazer Jesus, Pilatos e Matheus Levi e o Diabo à Moscou, todos esses personagens bíblicos e históricos. Salienta-se que a literatura é vista a partir da Teopoética, está independente da teologia, pois com ela pôde-se vislumbrar uma literatura que convive com entendimentos pagãos e ateus, já que não tem um caráter confessional, messiânico, podendo inclusive, negar Deus e Cristo.

Nesse interim, uma apresentação sobre o contexto histórico social em que o romance foi escrito, tornou-se necessária pois nele foi possível demonstrar que Bulgákov usa da crise vivenciada pela Rússia stalinista para tecer seus personagens, promover sua crítica ao estado e à religião.

Para se alcançar os objetivos desta tese, optou-se por fazer uma análise do demonológico e do bruxólico nos três primeiros capítulos, para tanto, fez-se uma historicização

do demoníaco e do bruxólico na literatura demonologia/bruxólica, no quarto capítulo da tese, tem-se a parte em que se trabalhou com os dispositivos do riso, para conseguir vislumbrar a *arché* do Diabo e da Bruxa de Bulgákov.

No primeiro capítulo apresentou-se sucintamente a história demonológica do Diabo, a partir do olhar da literatura demonológica; nos subcapítulos trabalhou-se com a personagem do Diabo como um ser de papel, estudou-se a sua presença na literatura, nas artes, com um foco em relação ao arquétipo do Diabo no contexto russo. Analisou-se ainda a personagem principal do romance de Bulgákov, o Diabo, aqui vislumbrou-se a história da construção dessa personagem, que estava imbricada nos conceitos da demonologia, mitologia e na literatura. Mikhail Bulgákov foi influenciado por uma versão operística da interpretação de Goethe da lenda faustiana, Woland tem o seu protótipo na literatura alemã, ele é construído a partir da personagem Voland, o Mefistófeles, de Goethe, mas não só nele, é possível encontrá-lo na ópera de Charles Gounod, que Bulgákov teria assistido diversas vezes. Bulgákov, de forma magistral, consegue atuar como um arqueólogo, que primeiro reúne todo um trabalho de estudos, para depois o trabalho da criação, tornando-se o próprio paradigma da ação humana.

Bulgákov ao examinar “encarnações” anteriores do Diabo, traz à luz um Diabo contemporâneo, não é a cópia do Diabo da demonologia, porque ele não causa o mal, ele identifica-os; não é uma cópia de Mefistófeles, porque ele pode ser mitológico, religioso, literário ao mesmo tempo. Woland não está sozinho, ele estava acompanhado de um séquito demoníaco, envoltos ao fantástico. O autor russo faz do Diabo e seu séquito heróis fantásticos, uma espécie de juízes sobre a sociedade moscovita, temos aqui demônios que não são de um todo maus, como a literatura demonológica e a teológica-bíblica pregavam. Como personificação dos piores medos da sociedade, cada versão do Diabo foi revivida pelo olhar de cada escritor, e Bulgákov vai na *arché*, para, em termos literários, entregar ao seu leitor um Diabo com assinatura própria. O mitológico e o fantástico e o demoníaco estreitam a interpenetração do real, criando um mundo artístico especial, quando a realidade reproduzida no texto se torna por vezes risível e paródica. Ao analisar a personagem do Diabo foi possível observar a relação especial com o tempo histórico, e o mítico em que Bulgákov transita para torna-se contemporâneo. Tem-se a assinatura teológica e a historicista no romance bulgakoviano.

Falar do bruxólico e do pacto por amor foram os principais objetivos nos segundo e terceiro capítulos da tese. Para tanto, foi necessário tecer um breve percurso histórico sobre a história da bruxaria, onde pode ser observado a interação da Bruxa com o Diabo. Assim, para

compreender essas personagens bruxólicas enquanto figuração literária, além de conhecer os fatos históricos a elas relacionados, foi preciso lançar um olhar sobre o significado no imaginário criado pela história entorno da bruxaria, na Europa Ocidental e na Rússia. Com o estudo do percurso histórico da bruxaria, bem como literário e artístico, pôde-se perceber que em *O Mestre e Margarida* há mais do arquétipo bruxólico da Europa Ocidental do que da Rússia, já que segundo a pesquisadora Valerie Kivelson (2003), em seus estudos ela aponta que na Rússia homens foram acusados de bruxaria, mais do que mulheres, o que pode ser visto como uma questão de gênero e suas implicações, por exemplo, na Rússia não havia uma conexão direta entre a sedução de Eva pelo Diabo e a bruxaria; pecado e magia não estavam associados exclusivamente às mulheres, diferente do que ocorria no Ocidente. O Diabo de Bulgákov não se relaciona sexualmente com nenhuma das bruxas do romance *O Mestre e Margarida*, no entanto, elas são espécies de serviçais, fazem o que ele quer, ou mesmo são induzidas a fazer e não percebem.

Assim como o Diabo, a bruxa também fez sucesso como ser de papel, pôde-se acompanhar esse percurso ao longo do segundo capítulo, ele se fez necessário para que se compreendesse as Bruxas de Bulgákov, em *O Mestre e Margarida* observou-se pelo menos quatro bruxas Hella, Margarida, Natacha e Ánnushka. As passagens em que aparecem as bruxas são as mais hilariantes do romance, a personagem Margarida é transformada em bruxa por Azazello, a pedido de Woland, ela tem um amor secreto pelo Mestre, o qual escreve um romance sobre Pôncio Pilatos. Margarida era obstinada, lutara para se libertar do marido, da vida luxuosa, mas sem amor, que está em contradição com a sociedade, já que a crise assolava a Rússia. O escritor russo traz uma das cenas mais contada e recontada na história da bruxaria, que é o Sabá, a festa diabólica do encontro entre mulheres com o Diabo, assim, discorreu-se brevemente sobre a história do Sabá, suas representações e funções, e como a ligação da bruxaria está imbricada com o Diabo.

A personagem Margarida é transformada em uma bruxa, é levada ao Sábado bruxólico, montada em uma vassoura, não antes de transbordar uma alegria ao se vingar do homem que destruiu o seu Mestre, o seu amor. Ela vai sofrer várias influências das características da bruxaria retratada pelos pesquisadores do tema. No terceiro capítulo, tem-se o foco na personagem Margarida, demonstrou-se que a personagem, em termos de essência literária, tem sua representação também na obra de Goethe, seu nome deriva da personagem homônima de

Goethe, mas ela está mais para Fausto do que Margarida, se pesarmos as suas posições. É Margarida que vai fazer um pacto com o Diabo, e não o seu namorado, escritor do romance sobre Pilatos. Margarida faz o pacto por um intermediário do Diabo, Azazello, um pacto por amor. Procurou-se histórias na literatura sobre personagens femininas que tivessem feito o pacto fáustico, mas não se encontrou, nesse sentido, aqui pode morar um dos mais importantes achados em termos literários, pois é uma mulher a fazer um pacto fáustico e por amor, embora esse pacto seja para reencontrar um homem (o Mestre). Este pacto feminino é um ato importante para a literatura contemporânea, fato que contempla a tese pressuposta, pois o escrito apresenta assinaturas teológicas e literária, bem como cria a sua própria assinatura no romance. Mikhail Bulgákov dá vida a uma personagem que transgride a lenda faustiana, no entanto, a tradição faustiana não é perdida e nem completamente desfigurada no romance, mas fortalecida por meio da continuação nos tempos modernos.

Bulgákov vai na *arché* do mito da bruxa, do bruxólico para compor as suas bruxas, ele utiliza traços, marcas do arquétipo, tanto da bruxaria da Europa Ocidental quanto da bruxaria encontrada na Rússia soviética, para dar vida às suas personagens, no entanto, ele não recria simplesmente uma bruxa, pautada em concepções históricas literalmente, ele tem a sua bruxa, com marcas do passado histórico, mas também com características iluminadas pela luz lançada na *arché* da bruxa, interpolando com o tempo da escrita do romance, para torná-la contemporânea. Ser contemporâneo exige do escritor a habilidade de ler com outros olhos todas as lacunas, por isso a evocação do passado, o gosto pelo anacrônico é fundamental para conseguir a lucidez fundamental para interpretar o presente. A personagem Margarida de Bulgákov demonstra a lucidez do escritor. Logo, o autor apresenta assinaturas teológicas e literária, bem como cria a sua própria assinatura no romance. Mikhail Bulgákov dá vida a uma personagem que transgride a lenda faustiana, no entanto, a tradição faustiana não é perdida e nem completamente desfigurada no romance, mas fortalecida por meio da continuação nos tempos modernos.

Falar do riso, do humor e seus imbricamentos foi o objetivo deste quarto capítulo da tese. Nele trabalhou-se a as teorias de estudiosos do riso. Entende-se neste capítulo que a presença do riso, por meio de um humor ácido, a forma encontrada por Bulgákov para subverter a política excludente da Rússia stalinista foram os meios literários usados pelo autor para tornar o texto bíblico contemporâneo. O uso da sátira, da ironia, da carnavalização e da paródia como assinaturas literárias foram fundamentais para reforçar a contemporaneidade do romance, e consequentemente do texto bíblico.

Na esteira do entendimento de George Minois, quando afirma que “há riso na Bíblia” (2003, p. 115), Bulgákov a toma como ponto de estudo e meio para tecer a sua crítica ao estado e à crença cristã ortodoxa. O professor Antônio Carlos Magalhães, fala sobre a falta de pesquisa sobre o humor que ocorre no texto bíblico, para ele, no âmbito do estudo da teologia, o estudo ficou mais restrito ao aspecto doutrinário, pois interessava aos teólogos, religiosos, apenas as confirmações das supostas verdades que estariam na Bíblia. Quando ela passa a ser analisada como texto literário, consegue-se olhá-la e perceber a presença das muitas notas de ironia, sarcasmo e riso, porque, de certa forma, o “humor é rir apesar dê” (MAGALHÃES, 2016).

Nesse sentido, procurou-se reforçar que a literatura satírica do início do século XX na Rússia stalinista distinguiu-se pela riqueza das manifestações cômicas. Demonstrou-se como a sátira está presente na literatura russa contemporânea, entendida como um modo de escrita persuasiva. No romance *O Mestre e Margarida* ficou claro a escolha pela reflexão satírica, pois Bulgákov utiliza a realidade soviética “invertida”, como paradoxo para reproduzir os conflitos de seu tempo. Ao promover a vista do Diabo a Moscou da década de 1920-1930, ele trouxe uma abordagem das questões da vida e da morte, em que as personagens estavam sempre no limiar do mundo real e do fantástico - mitológico. A personagem de Woland (o Diabo) está intimamente correlacionada à *sátira menipeia*, pois o universo filosófico da *menipeia* obedece a uma estrutura em três planos: a terra, o céu e os infernos. Ao lidar com questões em uma atmosfera carnavalizada, a *menipeia* atribui papel importante às representações diabólicas, o que contribui com o procedimento de “diálogo diabólico”, explorado na literatura ocidental e por Mikhail Bulgákov.

Há os eventos carnavalescos que são as principais fontes do riso reduzido presente na narrativa por meio da ironia e da comicidade. Dessa forma, foi preciso ler o romance *O Mestre e Margarida* à luz da teoria da carnavaalização de Bakhtin para conseguir refletir sobre a cultura stalinista. As cenas que ocorreram no capítulo 12 do romance, no universo literário, são memoráveis, pois o carnaval está posto, criando um limiar entre o universo do carnaval com a realidade, é exatamente nesse limiar, nessa lacuna que se estabelece a assinatura do riso.

Em função dos diversos acontecimentos históricos que marcaram a história da Rússia, como duas guerras mundiais, três revoluções, a Guerra Civil, provocaram o rigor soviético em relação às publicações na Rússia, acarretando problemas para os literatos, que, como Bulgákov,

recorreram a técnicas literárias para burlar a fiscalização, o que teria levado o autor a utilização do humor satírico e tornar o caráter do riso socialmente significativo.

No último subcapítulo da tese analisou-se as passagens que tratam do embate entre Jesus e Pilatos, e partes da história contada pelo Mestre, o romance escrito por ele sobre Pilatos e Jesus, percebeu-se o profundo conhecimento do texto bíblico cristão. Demonstrou-se o paralelo entre os textos do *Evangelho* com as passagens em *O Mestre e Margarida*, para comprovar a assinatura paródica desenvolvida por Bulgákov em relação ao texto canônico.

O que se percebeu ao longo da pesquisa foi a forma literária desenvolvida por Bulgákov, instruída tanto pela história demonológica, envolvendo a bruxaria, quanto ao texto bíblico, criando uma releitura inédita do texto dos *Evangelhos* canônicos cristãos. A forma interpretativa do escritor, ao reproduzir as passagens do *Evangelho*, denotam para um entendimento profundo da paródia e da própria história do texto bíblico. A interpretação dada por Bulgákov ao texto canônico é como se ele tivesse criado o próprio Evangelho, em que o mal pode ser derrotado através da verdade divina e do amor ligado ao sacrifício.

Então, Pilatos senta-se em um lugar por dois mil anos e fica olhando a Lua, sem nunca sair por um segundo. O Mestre e a Margarita podem morrer e ressuscitar ao mesmo tempo. O espaço é uma realidade objetiva, mas não no romance, e o apartamento nº 50 é a prova disso, é o literário que pode acomodar de maneira fantástica um enorme salão de baile e várias fontes. No entanto, o último capítulo do romance, definitivamente, não é Moscou, nem Iershalaim. O autor ultrapassa os limites da consciência e, no final do livro, o leitor está pronto para acreditar em espíritos malignos, em Deus, em Satanás, e no amor eterno. Bulgákov faz o seu leitor repensar todos os paradigmas fundamentais da vida.

Logo, com o maior grau de probabilidade, pode-se dizer que Moscou é elevada à quinta dimensão, só que em tempo real; já o espaço do romance pode ser dividido em três mundos, cujas fronteiras serão muito tênues: o mundo de Moscou x Iershalaim; o fantástico x mitológico; o sério x riso. O Mestre está em todas as partes, em Iershalaim ele é Ieshua; em Moscou é o escritor que foi parar no manicômio, e na eternidade, que é quando ele encontra a sua verdadeira face – um mestre e criador do romance. Ele ganha a paz eterna, às custas do pacto fáustico realizado por Margarida, em função do amor; assim, fora do espaço e do tempo – esta é a recompensa do mestre. Pode-se dizer, em verdade, que o Mestre viveu três vidas e só ficou sozinho com sua Margarida no mundo onde nós, meros mortais, definitivamente não temos o caminho.

Em vários momentos do romance, desde a estrutura do enredo e a construção dos personagens, até os motivos bíblicos, há ironia em todos os lugares. O riso irônico de Bulgákov, juntamente com suas outras formas cômicas, satíricas, paródica carnavalesca e humorísticas, criou a integridade artística de uma variedade de personagens, refletindo o conceito estético do escritor. Dessa forma, corrobora-se com Agamben ao afirmar, em seu livro *Signatura Rerum*, que o conceito de assinatura é ser ela “a ciência através da qual tudo o que está oculto é descoberto” (AGAMBEN, 2019, p.43-44). Bulgákov identifica a singularidade do demoníaco, do bruxólico e do riso para assim trazer em seu romance a originalidade dessas temáticas, diferente do cânone que é definido por suas semelhanças. As assinaturas são as diferenças que chamam a atenção, enxergando nas sombras o que os outros não veem. Bulgákov é capaz de enxergar na sua própria época todas as outras; ao criar o seu romance, percebe-se que cunhou uma obra com rizomas que sobreviveram ao tempo, assim tornando-se contemporâneo a nós no século XXI. Logo, como os redatores da Bíblia, que seriam contemporâneos, já que eles, tendo consciência do tempo vivido, revisitaram o passado e projetaram o futuro que chegou ao tempo de Bulgákov (e ao nosso), pois o texto bíblico sobreviveu. Assim, pode-se responder à questão inicial desta tese, afirmando que a Bíblia é contemporânea a Bulgákov, o qual pode fazer emergir uma teologia do riso, em que o riso possa servir de dispositivo de identificação da singularidade, e assim promover um novo olhar do texto bíblico no século XXI, um olhar que antes não era visto.

Certamente, há muitas possibilidades de interpretação sobre o romance *O Mestre e Margarida*, nunca nenhuma obra literária tem findada as suas interpretações, porém, espera-se que as contribuições desta tese possam servir de estímulos para a continuidade da pesquisa sobre o romance de Bulgákov, ainda que na forma traduzida, no âmbito dos estudos de Literatura e da Teopoética desenvolvidos no Brasil.

REFERÊNCIAS

ADRIANI, Maurilio. *História das religiões*. Tradução de João Gama. Lisboa, edição 70, 1990.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Tradução de Iraci Poletti. São Paulo: Boitempo: 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum*. Sobre el método. Tradução de Flávia Costa e Mercedes Ruvitoso. 1ª Edição. Barcelona: Anagrama, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *O Reino e a Glória: uma genealogia teológica da economia e do governo*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Editorial Boitempo, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *Pilatos e Jesus*. Tradução de Silvana de Gaspari e Patrícia Peterle. Editora: Boitempo. SP: 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum: sobre o método*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia: Inferno*. 1ª Edição (1998). Prefácio por Carmelo Distante, tradução e notas por Italo Eugenio Mauro. Edição bilíngue. 3 volumes. 15ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ALTER, Robert. KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos (Org.). *O mito de Fausto: imaginário & educação*. São Paulo: FEUSP, 2020.

ARAÚJO, Lorena Gouvêa de. Sob o signo do demônio: Bruxaria, sexualidade e feminino no Malleus Maleficarum. In: XIII ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH-RIO: IDENTIDADES. Disponível em:

[http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1215205483_ARQUIVO_ArtigoAna is-Anpuh-Ultimaversao.pdf](http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1215205483_ARQUIVO_ArtigoAna%20is-Anpuh-Ultimaversao.pdf). Acesso em: 01 mar. 2021.

ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1971. v. 1, p. 945-1093.

AUERBACH, Nina. *Woman and the Demon: The life of a Victorian Myth*. Cambridge, Mass., and London: Harvard Univ. Press, 1984.

- BAILEY, Michael D. Brian P. Levack. The Witch-Hunt in Early Modern Europe. In: *Magic, Ritual, and Witchcraft*, vol. 2, no. 1, 2007, p. 101+. Accessed 13 Mar. 2021.
- BAKER, H. D. (2001). *Voland's Seventh Proof: The Event in Bulgakov's Master i Margarita*. *Russian Literature*, 49(1), 1–23. doi:10.1016/s0304-3479(01)80013-2.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª edição. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 2.cd. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990.
- BAPTISTA, Valdir. O Mito De Fausto No Cinema. *Revista Alterjor -USP*. Ano 09, volume 01, edição 19. São Paulo – SP: janeiro - junho de 2019.
- BAROJA, Julio Caro. *Las Brujas y su Mundo*. Madrid: Alianza, 1997.
- BARTHES, R. *A preparação do romance 1 e 2*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BEACH, Christina. *"The devil in the details: a cultural and psychological study of Satan in 'Paradise lost' and 'The Master and Margarita'"*. Dissertation submitted to the Faculty of Arts of the University of Malta. 2018. Disponível em: <https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/34803>. Acesso em: 30 out. 2021
- BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. Editora Paulos. 2ª Edição, São Paulo, 1999.
- BELZA, I.F. *O conceito de Dante em "Leituras do Mestre e Margarita"* [1987]. Editora - M: Nauka, 1989. - S. 58-90.
- BELZA, I.F. Бэлза И. Ф. Дантовская концепция "Мастера и Маргариты" / И. Ф. Бэлза // Дантовские чтения. [título em português: *O conceito de Dante em "Leituras do Mestre e Margarita"*]. 1987 / под общ. ред.: И. Ф. Бэлза. – М.: Наука, 1989, p. 58-90.
- BERGSON, H. *O Riso – ensaio sobre o significado do cômico*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- BERNDT, Charles V. et al. *De todos os museus, o fogo*. Florianópolis: [s.n.], 2019. E-book.
- BERNHADT-HOUSE, P. Pagan Celtic Studies. In: EVANS, D; GREEN, D. *Ten Years of Triumph of the Moon*. Bristol: Hidden Publishing, 2009.

BETHENCOURT, Francisco. *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália. Séculos XV-XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BETHENCOURT, Francisco. *O imaginário da magia: Feiticeiras, adivinhos e curandeiros em Portugal no século XVI*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 185.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo. Editora Paulus, 2002.

BITTENCOURT, Rodrigo do Prado. Bruxas, Demônios, Monstros, Fantasmas e Loucura: Quatro Narrativas Russas. In: *Revista Arredia*, Dourados, MS, Editora UFGD, v.6, n.10: 30-42, jan./jun. 2017.

BLAKE, William. *O casamento do Céu e do Inferno & outros escritos*. Porto Alegre: LP&M, 2007.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br – O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2004.

BONN, Thomas P. Becker. *Mythos Walpurgisnacht: Anmerkungen aus historischer Sicht*. In: *Materialdienst: Zeitschrift für Religions- und Weltanschauungsfragen* 70. Jahrgang. Der EZW 4/2007. P. 142-148. Disponível em: https://www.ezwberlin.de/downloads/Materialdienst_04_2007.pdf . Acesso em: 19 abr. 2021.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. 8ª edição: RJ – Editora FGV, p. 183-191.

BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Tradução Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Editora 34, 2017 (1ª edição).

BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Tradução Zoia Prestes. 2010. Editora Afaguara.

BURKE, Kenneth. *Teoria da forma literária*. São Paulo: Cultrix, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

CARLYLE, T. The Hero as Man of Letters; The Poet as Hero. In: CARLYLE, T. *Complete Works*. Sterling Edition, 1840. (digitalizadas no "Project Guttenberg").

CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi. *A moral, o Diabo e o fantástico co conto “Nunca aposte sua cabeça com o Diabo”*, de Edgar Allan Poe. In: II SINALEL, SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 2011.

CHANDLER, Robert. Introduction. In: *Russian Magic Tales from Pushkin to Platonov*, edited by Robert Chandler, Penguin Books, 2012.

CHEVITARESE, A. L.; ZHEBIT, A. Mikhail Bulgákov e Yeshua Ha-Notzri. *Evidências da Primeira Busca do 'Jesus Histórico' na Literatura Soviética*. Pós-História (UNESP. Assis), v. 35, p. 1-19, 2016. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742016000100515. Acesso em: 22/02/2018.

CHUDAKOVA, M. O. *Жизнеописание Михаила Булгакова*. — 2-е изд., доп. — М.: Книга, 1988. [Em português: Biografia de Mikhail Bulgákov]. Disponível em: [Мариэтта Чудакова. "Жизнеописание Михаила Булгакова" \(belousenko.com\)](#). Acesso em: 20 out. 2021. (site em russo).

CLARK, Stuart. *Pensando com Demônios: A Idéia da Bruxaria no Princípio da Europa Moderna*. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Editora da USP. 2006.

COHN, Norman. *Europe's Inner Demons: The Demonization of Christians in Medieval Christendom*. London: Pimlico, 1993, p. 175.

COHN-Sherbok, Dan. *Breve enciclopedia del judaísmo*. Madrid: Istmo. 2003.

COLONNA, Vincent. Tipologia da Autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaios sobre autoficção*. Tradução de Jovita Maria Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2014, p. 39-66.

COUSTÉ, Alberto. *Biografia do diabo: o diabo como a sombra de Deus na história*. Tradução de Luca Albuquerque, 2. ed., Rio de Janeiro: Record, 1997.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. S. A. Horta. I. E. Barcelona, 1943.

CURTIS, J. A. E. *Bulgakov's Last Decade: The Writer As Hero*. Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

CURTIS, J. A. E. *Manuscripts Don't Burn: Mikhail Bulgakov, A Life in Letters and Diaries*. London: Bloomsbury, 1991.

DABEZIES, André. *Le mythe de Faust*. Paris: Armand Colin (coll U 2), 1972.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

DIAS, Bruno Vinicius Kutelak; CABREIRA, Regina Helena Urias. A imagem da bruxa: da antiguidade histórica às representações fílmicas contemporâneas. In: *Ilha do Desterro* (Revista) v. 72, nº 1, p. 175-197, Florianópolis, jan/abr 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/4783/478365107012/html/index.html>. Acesso em 17 mar.2021.

DIE BIBEL - Nach Martin Luthers Übersetzung. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1985, p. 316.

DOMANICO, Jana Marie. *Margarita as Supernatural Woman: Bulgakov's Subversion of the Superfluous Man in The Master and Margarita*. *Electronic Theses and Dissertations*. 1251. University of Denver, 2017. Disponível em: <https://digitalcommons.du.edu/etd/1251>. Acesso em: 06 jul. 2019.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Irmãos Karamázov*. Tradução de Irineu Franco Perpétuo. Rio de Janeiro: editora 34, 2017

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaio sobre autoficção*. Tradução de Jovita Maria Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2014, p. 111 – 125.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

DUKE UNIVERSITY. Coleção de pôsteres russos do século XX. *Russian Posters Collection, 1919-1989 and undated*. Disponível no site da Duke University: [Russian Posters Collection, 1919-1989 and undated / Digital Collections / Duke Digital Repository](https://digitalcollections.duke.edu/collections/russian-posters-collection-1919-1989-and-undated). Acesso em: 02 fev. 2021.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Nunes Zini Antunes e Álvaro Lorencini. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1979. p. 37-38

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civali. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ERICSON, JR. Edward E. *The Apocalyptic Vision of Mikhail Bulgakov's The Master and Margarita*. Lewiston, Austrália: Edwin Mellen Press, 1991.

FERRAZ, Salma. (Org.) *As Malasartes de Lúcifer: Textos críticos de Teologia e Literatura*. Londrina: EDUEL, 2012.

FERRAZ, Salma. MAGALHÃES, A. C. de M.; BRANDÃO, E.; LEOPOLDO, R.N. (Org.). *O Demoniaco na Literatura*. Campina Grande: EDUEPE, 2012.

FERRAZ, Salma. O Diabo na Máquina de Brincar. In: *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 27, n. 3, p. 376-392, jul./set. 2017.

FERRAZ, Salma et al. (orgs) *Teologia do Riso: humor e mau humor na Bíblia e no Cristianismo*. 1ª. Eduepb: Campina Grande – PB: 2018.

FERREIRA, Kátia Marlowa Bianchi. *A Dupla Face da Cultura Popular de Painei: os cantares do risível e a crônica do cotidiano*. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/79779>. Acesso em 02 nov. 2001.

FOMENKO L.P. *Советские сатирики 1920 1930-х годов и творчество Салтыкова-Щедрина* // Творчество Салтыкова-Щедрина в историко-литературном контексте. Калинин: КалГУ, 1989. С. 84-93. [título em português: *Satiristas soviéticos da década de 1920 da década de 1930*]. Disponível em: <http://cheloveknauka.com/satiricheskij-modus-cheloveka-i-mira-v-tvorchestve-m-a-bulgakova#ixzz7ChjuFXYn>. Acesso em 11 out. 2021.

FORDHAM, University. *The Fordham Monthly*. Vol. XL. Dec. 1921, p. 76

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

FRANK, M. K.; MILNE, L. (1979). *The Master and Margarita: A Comedy of Victory*. *The Modern Language Journal*, 63(5/6), 317. doi:10.2307/324265.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

GALTSIN, Dmitry. Non-Slavic Paganism in Russia: Russian Wicca and Asatru. *In: New Age in Russia*. Publicado em 25/09/2020. Disponível em: <https://newageru.hypotheses.org/4897>. Acesso em 17 mar. 2021.

GARDNER, Gerald B. *O significado da bruxaria*. São Paulo: Madras, 2004.

GARDNER. *A bruxaria hoje*. 1ª ed. São Paulo: Madras, 2019.

GASPAROV, B.M. *Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита"* // Даугава. 1988. № 10–12; 1989. № 1; или: Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. [título em português: *A partir de observações sobre a estrutura motivo do romance de M.A. Bulgakov "O Mestre e Margarita"*].

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil, 1982.

GINZBURG, Carlo. *História Noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto/Werther*. Tradução: Alberto Maximiliano. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto I e II: Uma tragédia*. Tradução de Jenny Klabin Segall e ilustrações de Eugène Delacroix. Anotações de de Marcus Vinicius Mazzari. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2004.

GÓGOL, Nikolai. Noite de Natal. In: *O capote e outras histórias*. Tradução de Paulo Bezerra. Editora 34. 2019.

GROYS, B. *Einführung in die Anti-Philosophie*. [em língua portuguesa: *Introdução à Antifilosofia*]. Munique: Carl Hanser Verlag, 2009. Disponível em: https://files.hanser.de/Files/Article/ARTK_LPR_9783446234048_0001.pdf. Acesso em: 30 nov. 2021.

GUAZZO, Francesco Maria. *Compendium Maleficarum*. Montague Summers. Tradução para o inglês: E. Allen Ashwin; John Rodker: 1929. Londom. Disponível em: <https://archive.org/details/compendium-maleficarum/page/n1/mode/2up>. Acesso em: 30 nov. 2021.

GUERMAN, Mikhaïl; VROUBEL, Mikhaïl, *L'Art Russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité*. [em português: *Arte russa na segunda metade do século 19: em busca de identidade*]. Paris: Musée d'Orsay, 2005. p. 271-280.

GUREVICH, Medieval. *Popular Culture*. In: M. G. Korogodina, *Ispoved' v Ros-sii v XIV-XIX vekakh* [Confession in Russia from the 14th to 19th centuries], St. Petersburg, 2006, p. 203-232.

HABER, E. C., The Mythic Structure of Bulgakov's *The Master and Margarita*. In: *Russian Review*, 1975. Vol. 34, Nº 4, p. 382-409. Oct. 1975. doi:10.2307/127871. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/journal/14679434>. Acesso em: 06 dez. 2020.

HARRIS, R. L. Kapar. In: *Em Dicionário internacional de teologia do Antigo Testamento*. Ed. R. Lair Harris. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 2005. 744

HARRIS, R. L. "Leviticus" in *The Expositors Bible Commentary*. v.2. Ed. Gaebelin, F. E. Grand Rapids, MI: Zondervan Publishing House, 1990. 590, 591.

HARRIS, R. Laird; ARCHER JR, Gleason L.; WALTKE, Bruce K. Satanás. In: *Dicionário internacional de teologia do Antigo Testamento*. São Paulo: Vida Nova, 1998.

HAYES, Karen L. *Contemporary Russian Satire: a genre study*. *Cambridge studies in Russian literature*. 1995, p. 1-2. 2005.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Ed. da USP, 2000. v. 2. (Col. Clássicos; 18).

HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry; GAARDER, Jostein. *O Livro das Religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HELM, R. *Azazel in early Jewish tradition*: Andrews University Seminary Studies Louisville: Andrews University Press, 1994. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:OGFZd8qmNR0J:seer->

adventista.com.br/ojs3/index.php/hermeneutica/article/download/859/686/3165+&cd=11&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=opera. Acesso em: 22 out. 2021.

HERCULANO, Alexandre. A Dama Pé-de-Cabra. In: HERCULANO, A. *Lendas e narrativas*. São Paulo: Brasileira, 1952, pp. 215-249.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric. *História do marxismo; o marxismo na época da terceira internacional: a URSS, da construção do socialismo ao stalinismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

HODGART, Matthew. *La Sátira*. Tradução Espanhol Angel Guillén. Ediciones Guadarrama, S.A. – Madrid, 1969.

HOMERO. *Odisseia II: Regresso*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Edição 70, Lda.; Lisboa – Portugal, 1989.

HUTTON, Ronald. *The Pagan Religions of the Ancient British Isles: Their Nature and Legacy*. Wiley-Blackwell: Massachusetts – USA, 1993. Disponível em: http://www.rodnovery.ru/attachments/article/909/The_Pagan_Religions_of_the_Ancient_British_Isles.pdf. Acesso em: 05 abr. 2019.

JONHS, Andreas. Баба Яга: неоднозначная мать и ведьма русской сказки. [em português: *Baba Yaga; A Mãe Ambígua e Bruxa do Conto Folclore Russo*]. Питер Лэнг. (2004). ISBN 978-0-8204-6769-6. Баба Яга -.

KELLY, Henry Ansgar. *Satã: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2008.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991.

KIERKEGAARD, Søren A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. 3 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

KIERKEGAARD, Søren A. *Ponto de vista explicativo da minha obra de escritor*. Lisboa: Edições 70, 1986.

KIERKEGAARD, Søren A. *Textos selecionados de S. Kierkegaard*. Por Ernani Reichmann. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1972.

KISEL, Maria. *Feuilletons Don't Burn: Bulgakov's "The Master and Margarita" and the Imagined "Soviet Reader"*. *Slavic Review*, Vol. 68, No. 3 (Fall, 2009), pp. 582-600. Disponível em: [\(PDF\) Feuilletons Don't Burn: "O Mestre e Margarita" de Bulgakov e o imaginado "Leitor Soviético" | Maria \(Masha\) I Kisel - Academia.edu](#). Acesso em: 10 out. 2021.

KIVELSON, Valerie. *Desperate Magic, The Moral Economy of Witchcraft in Seventeenth-Century Russia*. Ithaca – London: Cornell University Press, 2013.

KIVELSON, Valerie; SHAHEEN, Jonathan. *Prosaic Witchcraft and Semiotic Totalitarianism: Muscovite Magic Reconsidered*. In: *Slavic Review*, Volume 70, Issue 1, Spring 2011, p. 23 – 44. Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies, 2011. DOI: <https://doi.org/10.5612/slavicreview.70.1.0023>

KLAMT, Valdemir. *Tridente de papel: o diabo na literatura contemporânea para crianças*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2016.

KOLYSHEVA, E. Y. *Мастер и Маргарита*. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. Том 1. [em língua portuguesa: Bulgákov M. A. O Mestre e Margarita. Uma coleção completa de rascunhos do romance. Volume 1 e 2.]. M., 2014.

KONESKI, Anita Prado. *Um "olhar" para o Fausto de Goethe*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. 1999.

KOSTIC, Milena. *The Faustian Motif in Christopher Marlowe's Dr. Faustus*. In: *Facta Universitatis – Series: Linguistics and Literature*. Vol. 7, Nº 2, 2009, p. 209- 222.

KOTKIN, Stephen. *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*. Berkeley: University of California Press, 1995.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O Martelo das Feiticeiras (Malleus Maleficarum)*. Tradução de Paulo Fróes. Edições BestBolso. Rio de Janeiro – 2018.

KREPS, Mikhail. *Bulgakov i Pasternak kak romanisty: analiz romanov "Master i Margarita" i "Doktor Zhivago"*. Ann Arbor, MI: Ermitazh, 1984.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras: retratos teológicos literários*. Trad. Paulo Astor Soethe, Maurício Cardoso, Elvira Horstmeyer, Ana Lúcia Welters. São Paulo: Loyola, 1991.

LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LANCIANI, Giulia. O maravilhoso como critério de diferenciação entre sistemas culturais. In: *Revista Brasileira de História*, nº. 21, 1992, p. 02- 05.

LANGTON, Edward. *Essentials Of Demonology: a study of jewish and christian doctrine*. London: The Epworth Press, 1949.

LAVROV, A.S. *Колдовство и религия в России 1700-1740 гг.* М.: Древлехранилище, 2000. 572. [Bruxaria e religião na Rússia 1700-1740]. Drevlekhранииshche, 2000. 572.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Bauru: Edusc, 2005.

LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2010.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LE GOFF, Jacques. *O Maravilhoso e o Cotidiano no Ocidente Medieval*. Rio de Janeiro: 70, 2010.

LEITE, Nicolas, Totti. *Contribuições da sátira menipéia para o fantástico de “some wordswith a mummy” de e. A. Poe*. ILEEL: 2011. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/1585.pdf>. Acessado em: 20/05/2018.

LERMONTOV, Mikhail. The Demon. In: PUSHKIN, Alexander; LERMONTOV, Mikhail. *Narrative poems by Alexander Pushkin and by Mikhail Lermontov*. New York: Random House, 1983. p. 107-145.

LESLEY, Milne. *Mikhail Bulgakov: a critical biography*. Cambridge University Press, 1990.

LESSKIS, G.A.; ATAROVA, K.N. Москва — Ершалаим. Путеводитель по роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита». [em língua portuguesa: Moscou — Ershalaim. Guia do romance de M. Bulgákov "O Mestre e Margarita".] M., 2014.

LEVACK, Brian P. *A caça às bruxas: na Europa Moderna*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

LEWIS, C.S. *Cartas do Diabo ao Seu Aprendiz*. Petrópolis/RJ. Editora Vozes. 1996.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. A presença do Mal na Cultura Pagã e a Representação do Diabo na Mentalidade do Povo Cristão Medieval. In: *Revista Científica*. Revista da Faculdade Cearense. V. 3, n1, 2011.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. *A representação do Diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna*. – 2010. Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza(CE).

LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- MAGALHÃES, ACM.; BRANDÃO, E. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. *In*: MAGALHÃES, ACM., *et al.*, orgs. *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 277-290.
- MAGLIOCCO, Sabina. *Witching Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- MALUF, Sônia. *Encontros noturnos: bruxas e bruxarias na Lagoa da Conceição*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993.
- MARTINS, Patrícia Leonor. O Mestre e Margarida de Mikhail Bulgákov: Um Diabo Russo. *Revista Teoliterária*. v. 8, n. 16 (2018) p. 203-230.
- MAZZARI, M. V. *Labirintos de aprendizagem*. São Paulo: 34, 2010.
- MEDEIROS, Marcos de. *Paródia/Carnavalização e Função Poética em a Invenção do Brasil*. 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/279640753_ParodiaCarnavalizacao_e_Funcao_Poetica_em_a_Invencao_do_Brasil. Acessado em: 22/05/2018.
- MELETÍNSKI, E.M. *Os arquétipos literários*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002 – 2ª edição.
- MENON, Maurício Cesar. Da Bruxa na Literatura Brasileira do Século XIX. *In*: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil. Maurício Cesar Menon. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/MAURICIO_MENON.pdf. Acesso em: 10 abr. 2020.
- MESSADIÉ, Gerald. *História Geral do Diabo: da Antiguidade à Época Contemporânea*. Tradução de Alda Sophie Vinda. Portugal: Europa-América, 2001.
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. [MELETÍNSKI, E.M]
- MILNE, Lesley. *'The Sunset Novel: The Master and Margarita' in Mikhail Bulgakov: A Critical Biography*, (New York: Cambridge University Press, 1990).
- MILNE, Lesley. *Introduction*. *In*: *Reflective Laughter: Aspects of Humor in Russian Culture*, Anthem Press, 2004.
- MILNE, Lesley. *Mikhail Bulgakov: A Critical Biography*. Cambridge/ UP, 1990.
- MILTON, John. *Paradise Lost*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2005.
- MILTON, John. *Paraíso Perdido*. (Trad. Antonio José L. Leitão) São Paulo: Jackson, 1970
- MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

- MONTEIRO, Adriano Camargo. *A revolução luciferina*. São Paulo: Masdras Ed., 2007.
- MORETTI, Franco. *A Cultura do Romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: século XII-XX*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- MURRAY, Margaret. *O culto das bruxas na Europa Ocidental*. São Paulo: Madras, 2003.
- NERY, AA. Primórdios do mito Faústico: o Faustbuch e o Fausto de Christopher Marlowe. In: MAGALHÃES, ACM., et al., (orgs.) *O demoníaco na literatura* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 47-61. ISBN 978-85-7879-188-9.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Paulo Cesar de Souza. Companhia de Bolso; SP. 2017.
- NIVAT, Georges. Une Cure De Fantastique Ou Mikhail Boulgakov. In: *Cahiers Du Monde Russe Et Soviétique*. 24, no. 3 (1983): 247-59. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20169993>. Acessado em: 16 jul. 2021.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *Bruxaria e História: as práticas mágicas no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1991.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. São Paulo, Editora Ática, 1986.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Nascimento da bruxaria: da identificação do inimigo à Diabolização de seus agentes*. São Paulo: Imaginário, 1995.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto. *Bruxaria e história*. Bauru: EDUSC, 2004, p. 53
- NOTESTEIN, W. *A History of Witchcraft in England*. Edição digital: Digi-Media-Apps, 2012, p. 164-205.
- NOVAMBERGSKY, N.Y. *Bruxaria em Moscou Rússia do século XVII*. SPb., 1906.
- NOVAMBERGSKY, N.Y. *Estrutura médica na Rússia pré-Petrovsky*. Tomsk, 1907. (T.IV). Disponível em: [N. Novombergsky. Estrutura médica na Rússia pré-Petrovo. Tomsk, 1907. \(booksite.ru\)](http://booksite.ru). Acesso em: 02 fev. 2021.
- ORLANDI, Eni P. O discurso religioso. In: *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 2006.

- ORLOV, M. A. *История сношений человека с дьяволом*. [A história das relações do homem com o diabo]. M., 1991. Disponível em: [Читать книгу История сношений человека с дьяволом \(4italka.ru\)](http://4italka.ru). Acesso em: 03 out. 2021.
- ORTIGA, Odília Carreirão. *O riso e o risível em Millôr Fernandes: O cômico, o satírico e o “humor”*. Tese de Doutorado (USP), São Paulo: 1992.
- OULANOFF, H., & BULGAKOV, M. Romany: Belaia gvardiia, Teatral’nyi roman, Master i Margarita. In: *The Slavic and East European Journal*, (1974)18(3), 323. doi:10.2307/306268
- PACHMUSS, T. (1980). *Michail Bulgakovs Roman “Master I Margarita”*: Stil Und Gestalt. By Heinrich Riggenbach. *Slavica Helvetica*, vol. 13. Bern: Lang, 1979. 196 pp. *Slavic Review*, 39(03), 532–533. doi:10.2307/2497215.
- PAGELS, Elaine. *As origens de satanás: um estudo sobre o poder que as forças irracionais exercem na sociedade moderna*. 2ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- PAIVA, José Pedro. *Bruxaria e Superstição num país sem “caça às bruxas” – 1600-1774*. Lisboa: Notícias, 1997.
- PAPINI, Giovanni. *O Diabo: apontamentos para uma futura Diabologia*. Trad. Fernando Amado. Lisboa: Livros do Brasil, 1953.
- PARADISO, Silvio Ruiz. Mulher, Bruxas e A Literatura Inglesa: um caldeirão de contradiscurso. *Revista Cesumar - Ciências Humanas e Sociais Aplicadas* v. 16, n. 1, jan./jun. 2011, p. 189-202.
- PFÜTZENREUTER, Filipe, M. *O Diabo dos Irmãos Grimm: do imaginário popular cristão às páginas da Literatura Infantil*. 2014. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.
- PFÜTZENREUTER, Filipe, M. *O Diabo dos Irmãos Grimm: do imaginário popular cristão às páginas da Literatura Infantil*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.
- PHILIPSON, Gabriel Salvi. O cômico do Fausto de Goethe em O Mestre e Margarida de Bulgákov. *Revista Ipseitas*, São Carlos, vol. 1, n. 2, p. 117- 131, jul-dez, 2015. Disponível em: www.revistaipseitas.ufscar.br/index.php/ipseitas/article/download/15/pdf_24. Acessado em 16/05/2018.
- PORTELA, Ludmila Noeme Santos. *O Malleus Maleficarum e o discurso cristão ocidental contrário à bruxaria e ao feminino no século XV*. 2012. 122 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.
- PROFFER, Ellendea. *Bulgakov: Life and Work*. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1984.
- PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 50.

- PÚCHKIN, A. S. Sobre o rumo da literatura de revista nos anos de 1834 e 1835. Tradução do polêmico artigo de N. V. Gógol na revista “O Contemporâneo”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 20: Especial 'Os Russos Estão Chegando'. USP. São Paulo. 2018.
- PUZANOV, Daniil V. Witch-Hunting in Eastern Europe in the 9th–13th centuries: Anthropology of the Phenomenon. In: *Ethnology & Anthropology*. Kalmyk Institute for Humanities of the Russian Academy of Sciences Has been issued since 2008.
- READY, Oliver. Reflective Laughter: Aspects of Humour in Russian Culture. In: *The Modern Language Review*, vol. 101, no. 3, 2006.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *As revoluções russas e o socialismo soviético*. São Paulo: UNESP, 2003.
- ROCHA, Valdinei dos Anjos. Satan na Bíblia Hebraica: Uma Análise Bibliográfica Do Termo EM NM 22.22; JÓ 1-2; ZC 3. 1-10 E 1CR 21.1. In: *Unitas – Revista Eletrônica de Teologia e Ciências das Religiões*, Vitória-ES, v. 3, n 2, jul.-dez., 2015.
- RUMYANTSEV, Vyacheslav. *Повесть И.С. Тургенева «Фауст» как отражение творческих исканий писателя*. In: [Румянцевского музея](#). [em português: *A história de I.S. Turgenev "Fausto" como reflexo das buscas criativas do escritor*. In: *Museu Rumyantsev*] [site 2012]. Disponível em: [Повесть И.С. Тургенева «Фауст» как отражение творческих исканий писателя. | Румянцевский музей \(rummuseum.info\)](#). Acesso em: 20 out. 2021.
- RUSHDIE, Salman. *Haroun e o mar de histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- RUSSEL, Jeffrey B. *História da feitiçaria*. Rio de Janeiro: Campus, 1993, p. 163.
- RUSSEL, Jeffrey B. *Lúcifer: o Diabo na Idade Média*. Tradução de Jorge Luiz Serpa de Oliveira. Madras: 2003 – São Paulo.
- RUSSEL, Jeffrey B; ALEXANDER, Brooks. *História da Bruxaria*. Tradução de Álvaro Cabral e William Lagos. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2019.
- RUSSELL, Jeffrey Burton. *O Diabo: as personificações hebraicas do mal da antiguidade ao cristianismo primitivo*. Tradução de Jorge Luiz Serpa de Oliveira Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- RYAN-HUGLES, Karen L. *Contemporary Russian Satire: a genre study*. Cambridge studies in Russian literature. 1995, p. 1-2. Versão online 2005. Disponível em: <https://vdocuments.site/contemporary-russian-satire-a-genre-study-cambridge-studies-in-russian-literature.html>. Acesso em: 06/07/2019.
- SAKHAROV, Vsevolod I. *Mikhail Bulgakov: zagadki i uroki sud'by*. Moskva: Zhiraf, 2006.

SCHULTZ, C. *Azazel, bode emissário*. Em Dicionário Internacional de Teologia do Antigo Testamento. Ed. R. Lair Harris. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o desconfiado*. Coleção Literatura e teoria literária; v. 37. 2 ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SEIFOLLAHI, Mahdi. *Сравнительный анализ характера персонажей романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова и трагедии «Фауст» И. В. фон Гёте / непосредственный / Молодой ученый*. [em português: *Análise comparativa do personagem dos personagens da novela "O Mestre e Margarita", de M. A. Bulgakov, e a tragédia "Fausto", de I. V. von Goethe*] — 2020. — № 50 (340). — С. 576-578. Disponível em: [tps://moluch.ru/archive/340/76189/](https://moluch.ru/archive/340/76189/). Acesso em: 01 out. 2021.

SENNA, Thaiz Carvalho. *A questão feminina na Rússia e suas respostas: análise por meio da lei do desenvolvimento desigual e combinado*. *Revista Marx e o Marxismo*, v.4, n.7, jul/dez 2016. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:z6-azzF6Wp8J:https://www.niepmarx.blog.br/revistadoniep/index.php/MM/article/view/180/133+&cd=6&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=opera>. Acesso: 06/10/2021.

SILVEIRA, Cláudia R. A imigração da mulher açoriana em Santa Catarina: da subversão à bruxaria. In: *Fazendo Gênero 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, 23 a 26 de agosto de 2010. Disponível em: http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1276866287_ARQUIVO_ARTIGO.pdf. Acesso em: 11 set. 2020.

SILVEIRA, Cláudia R. *Um bruxo na Ilha: Franklin Cascaes (Resgate de narrativas inéditas)*. 1996. 2v. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a Teoria Clássica do Riso*. Tradução: Alessandro Zir. Editora Unisinos, 2009 – RS.

SMITH, Doublas. *Raspútin: Fé, poder e o declínio dos Románov*. Companhia das Letras; 1ª edição: SP – 2018.

SMOLKIN, Victoria. *A Sacred Space is Never Empty: a history of soviet atheism*. New Jersey: Princeton University Press, 2018.

SOETHE, Paulo A. Karl-Josef Kuschel faz 60 anos: teologia em diálogo. In: *Revista do Instituto Humanistas Unisinos – IHU on-line*. Edição 249/ 03 março 2008. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/1603-karl-josef-kuschel-1>. Acesso em: 16 dez. 2021.

SOKOLOV B.V. *Bulgakov. Jenciklopedija, Serija: Russkie pisateli*. Moscow, Algoritm, 2003.

- SOKOLOV, Boris Vadimovich. *Михаил Булгаков: загадки творчества* Подробнее. Варриус, 2008. [em português: *Mikhail Bulgakov: mistérios da criatividade*]. Disponível para leitura em: [Михаил Булгаков: загадки творчества \(aolib.org\)](http://aolib.org). Acesso em: 09 ago. 2019.
- SOKOLOV, Boris. *Enciclopédia Bulgakov*, publicada em 1996. (site). Disponível em: [Биография Булгакова \(1891-1940\): Михаил Афанасьевич Булгаков \(bulgakov.ru\)](http://bulgakov.ru). (2000-2021). Acesso em: 21 nov. 2021.
- SOKOLOV, Boris. Posfácio. In: BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Editora Afaguara, 2010.
- SOKOLOV, Vadimovich. *Расшифрованный Булгаков. Тайны «Мастера и Маргариты» Бориса Вадимовича Соколов* (em português: *Bulgakov descriptografado. Segredos do "Mestre e Margarita"*). M.: Yauza, Eksmo, 2006. ISBN: 181- 5- 699- 10759-2. Disponível em: http://www.belousenko.com/books/sokolov/sokolov_bulgakov.pdf. Acesso em: 20 jun. 2021.
- SOUSA, Inglês de. A feiticeira. In: *Contos amazônicos*. Apresentação de Sylvia P. Paixão. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SOUZA, Laura de Mello e. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e Religiosidade no Brasil Colonial*. São Paulo: Schwarcz LTDA, 1986.
- SOUZA, Laura de Mello e. *O Inferno Atlântico: Demonologia e Colonização – séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido: Literatura e cinema de desmistificação*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- STANFORD, Peter. *O Diabo: uma biografia*. Trad. Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- STENBOCK-FERMOR, Elisabeth. Bulgakov's The Master and Margarita and Goethe's Faust. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 13, No. 3 (Autumn, 1969), pp. 309-325 Published by: American Association of Teachers of Slavic and East European Languages Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/306352>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- STRMISKA, Michael. Modern Paganism in World Cultures: Comparative Perspectives. In: *Modern Paganism in World Cultures: Comparative Perspectives*, ed. by M. F. Strmiska, 1–53. Santa-Barbara / Denver / Oxford: ABC–CLIO, 2005.
- TESTA, C. *Bulgakov's Master I Margarita: Post-Romantic Devil Pacts*. *Canadian-American Slavic Studies*, 24(3), 7–278. 1990. doi:10.1163/2211023990x00011
- THOMAS, K. *Religion and the Decline of Magic*. London: Penguin Books, 1991, p. 519.

- THOMSON, M. O. (1993). Intelligent vromanakh “Doktor Zhivago,” i “Master i Margarita.” In: SCHWARTZMAN, Zina Gimpelevich. *Canadian-American Slavic Studies*. Orange, CT: Antiquary, 1988., 27(4), 1993.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução do francês p/ espanhol: Silvia Delpy. Série Debates: Editora Perspectiva: 2010.
- TODOROV, T. *Les aventuriers de l'absolu*. Paris: Robert Laffont, 2006.
- TOMO – Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSE, nº 14, p. 44.
- VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos índios*. Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- VANHELLEMONT, Jan. *Master & Margarita*. (site). 2007-2021. Disponível em: [Le maître et Marguerite \(masterandmargarita.eu\)](http://Le.maître.et.Marguerite(masterandmargarita.eu)). Acesso em: 02 nov. 2021.
- VASCONCELLOS, Lucas. *A identidade secreta da Cuca, personagem do Sítio do Picapau Amarelo*. AH – Aventuras na História (site). Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/identidade-secreta-da-cuca-monteiro-lobato-sitio-picapau-amarelo.phtml>. Acesso em: 22 mar. 2021.
- VASILYEVA, G. M. *Необыкновенный собеседник: «Возвращение Доктора Фауста» э.л. миндлина. Философия и литература - Идеи и идеалы № 1(23), т. 1 • 2015*. [em português: *Início da novela: “O Retorno do Dr. Fausto” em prosa por E. L. Mindlin. In: Revista Filosofia e Literatura*]. Disponível em: [Vasilyeva. TOM_1.pdf \(nsuem.ru\)](http://Vasilyeva.TOM_1.pdf(nsuem.ru)). Acesso em: 02 out. 2021.
- VIANNA, Luciano José. *Pacto com o Diabo, pacto com os santos: aspectos do contratualismo na Legenda Áurea*. *Revista Ponta de Lança*, São Cristóvão, v. 13, n. 25, jul. - dez. 2019.
- VICENTE, Gil. *Auto da história de Deus*. [1527]. Livro Digital nº 9230 – 1ª Edição – São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=93299>. Acesso em 11 out. 2019.
- WEBB, Thomas Smith. *Webb's Freemason's Monitor-Including the first three degrees*. Compiled by James Fenton, P.M. Editon 1865. Disponível em: http://www.pagrاندlodge.org/district37/D37_Pdfs/FreemasonsMonitor_byThomasWebb.PDF. Acesso em: 23 jun. 2021.
- WRIGHT, A. C. *Satan in Moscow: An Approach to Bulgakov's The Master and Margarita*. In: *PMLA*, Vol. 88, No. 5 (Oct., 1973), pp. 1162-1172. Published by: Modern Language Association Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/461648> . Acesso em: 29 abr. 2021.

ANEXOS

A – Obras de Mikhail Bulgákov (seleção)

1) Peças

O Apartamento de Zoika (1921, 1927)

Os Dias dos Trubins (1926): Publicado pela Editora Carambaia no Brasil

A Debandada (1926-1928)

A Ilha Púrpura (1927)

A Servidão dos Santarrões, o Molière (1929)

Adão e Eva (1931)

Os Últimos dias (Púchkin) (1935)

Ivan Vassílievitch (1936)

Batum (1936)

2) Contos

Anotações de um jovem médico (ciclo 1925): Publicado pela Editora 34 no Brasil

Notas e miniaturas (ciclo, 1922)

Tratado sobre moradia (ciclo, 1926)

Morfina (1927)

Eu matei (1926)

Boemia (1925)

3) Novelas e Romances

As Aventuras de Tchítchikov (1921)

A Guarda Branca (1921-1924): Publicado pela Editora Presença no Brasil

Diaboliada (1923)

Anotações nos punhos (1923)

Ovos fatais (1924): Publicado pela Editora 34 no Brasil

Coração de cachorro (1925): Publicado pela Editora Vega no Brasil

A uma amiga secreta (1929)

Vida do senhor Molière (1933)

Romance teatral (1933)

O Mestre e Margarida (1928-1940): Oito traduções publicadas no Brasil.

B – Adaptações para o cinema (seleção)

- 1) Filme: *Pilatos e outros*, diretor polonês Andrzej Wajda Lançado: 1971
- 2) Filme: *O Mestre e Margarita*. Versão cinematográfica iugoslava-italiana do romance. Diretor - Alexander Petrovich. Anos de lançamento: 1972.
- 3) Filme: *O Mestre e Margarita*, em 1994, foi filmado por Yuri Kara. Ano de lançamento do filme: 2011.
- 4) Filme: *O Mestre e Margarita*, filme baseado em Bulgákov foi rodado por Vladimir Bortko. Ano de lançamento: 2005
- 5) O filme *Woland*, um próximo drama russo de Mikhail Lokshin baseado no romance de Mikhail Bulgákov, *O Mestre e Margarita*. O filme está planejado para o final de 2022.

C – Série (seleção)

- 1) *O Mestre e Margarita*. O diretor polonês Maciej Voytyshko fez um filme para TV em quatro partes baseado em O Mestre e Margarita, ano de lançamento: 1988
- 2) *O Mester e Margarida*, diretor Vladimir Bortko, que é fiel ao livro, estreou em 2005 em 10 episódios. Disponível em DVD.

D – Sites com bibliografia completa de Mikhail Bulgákov (em russo)

- 1) [Михаил Булгаков \(fantlab.ru\)](http://fantlab.ru)
- 2) [Библиография Михаила Булгакова — Википедия. Что такое Библиография Михаила Булгакова \(wiki.cologne\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Библиография_Михаила_Булгакова)
- 3) [Мастер и Маргарита - Российская библиография \(masterandmargarita.eu\)](http://masterandmargarita.eu)
- 4) [Bibliographie de Mihail Bulgakov - Persée \(persees.fr\)](http://persees.fr)
- 5) [Михаил Булгаков - Булгаковская Энциклопедия - Рукописи не горят! \(bulgakov.ru\)](http://bulgakov.ru)
[Lib.Ru: Михаил Булгаков](http://lib.ru)

E – Ilustrações mais antiga para o romance O Mestre e Margarida
1958, de Alexander Alexandrovich Melik-Pashayev



F – Esculturas

Esculturas de Alexander Rukavishnikov (1997)











G – Advertência instalada no Lago do Patriarca (Moscou) – “Nunca fale com desconhecidos” (Um dos capítulos do romance tem o mesmo título). Há várias espalhadas por Moscou.

