

QUEM É O DIABO?

O fantástico e o histórico no romance *O Mestre e Margarita* de Mikhail Bulgakov

Elena Godoy

RESUMO

O presente trabalho procura mostrar as interrelações entre o fantástico e o histórico e entre a palavra e a realidade na obra *O Mestre e Margarita*, de Mikhail Bulgakov.

Este pequeno estudo tratará de um romance estranho, complexo, que faz rir e faz pensar, um romance fantástico e realista, um romance alegórico — o romance de Mikhail Bulgakov *O Mestre e Margarita*.¹ Muito pouco foi escrito sobre Bulgakov e sua obra, a qual, pela multiplicidade do discurso e pela profundidade filosófica, segue a linha dos grandes romances russos do século XIX.

Mikhail Bulgakov (1891-1940), um escritor soviético quase desconhecido pelo grande público brasileiro, nasceu em Kiev. Concluiu os estudos de Medicina na Universidade de Kiev mas, após alguns anos de clínica, abandonou a medicina para dedicar-se à literatura.

Dramaturgo, romancista e contista, Bulgakov pertenceu àquele círculo variado e brilhante de escritores russos que não emigraram após a revolução e que se tornaram os chamados Companheiros de Viagem, aceitando a revolução, sem participar nela ativamente, e insistindo em escrever a seu modo e sobre os temas por eles escolhidos livremente (Yu. Zamiatin, M. Zoshchenko, V. Kataiev, K. Fedin, e outros).

1 Encontramos duas traduções deste romance para a língua portuguesa: BULGAKOV, M. *Margarita e o mestre*. Trad. J. Belo. Lisboa, Estudos Cór, s.d. e *O diabo chega a Moscou*. Trad. R. Bello. Rio de Janeiro, Novo Tempo, 1969. As duas traduções não foram feitas diretamente do russo, mas através do francês ou do italiano. Não pretendo discutir aqui os méritos e os desméritos dos tradutores, nem os problemas de tradução de "segunda mão". Continuarei me referindo ao romance pelo seu título original, *O mestre e Margarita* e citarei os trechos da obra pela edição brasileira.

Após o extraordinário florescimento da literatura, ocorrido na primeira década pós-revolucionária, o fim da Nova Política Econômica e a introdução dos Planos Quinquenais, no final dos anos 20, trouxeram o apertar de rédeas na literatura e nas artes. O instrumento de pressão era, na época, a Associação Russa dos Escritores Proletários. As perseguições e as pressões que forçavam os escritores a se encaixarem nos moldes requeridos, conseguiram com que eles ficassem silenciosos, ou quase, quer por sua livre escolha (Isaak Babel, Yu. Olesha), quer por ter sido proibida a publicação de seus trabalhos (M. Zamiatin, M. Bulgakov).

Bulgakov debutou em 1924 com os primeiros capítulos de *A Guarda Branca*, o romance que não foi concluído e que o próprio autor refez para transformá-lo em uma peça teatral (*Os dias dos Turbin*). *A Guarda Branca*, o drama psicológico de uma família intelectual, projetado sobre o fundo da dominação da Ucrânia pelos nacionalistas, provocou as tempestades da crítica, que viu nele uma espécie de nostalgia do passado e um elogio aos antigos oficiais czaristas, o que estava muito longe das intenções do autor.

Bulgakov voltou-se para a sátira, escrevendo no mesmo ano de 1924 *Os ovos fatais* e, em 1925, *Diabruras*, as caricaturas da burocracia soviética, ao estilo gogoliano.

Por volta de 1930, Bulgakov viu-se completamente banido das editoras e do teatro. Entretanto, no começo da década de 30, por um capricho de Stalin, Bulgakov foi autorizado a entrar para o Teatro de Arte de Moscou, onde foi acolhido calorosamente por Stanislavski. Trabalhou no teatro até os últimos dias de sua vida, principalmente como consultor literário. Dramatizou as obras de muitos escritores, inclusive *As almas mortas* de N. Gogol e *Dom Quixote* de M. Cervantes.

Apesar de não poder publicar, Bulgakov teve a força suficiente para continuar a escrever. O degelo político que veio depois da morte de Stalin pôs a descoberto a herança oculta do gênio. O *Romance teatral*, publicado na revista *Novyj Mir* em 1968, contém uma apaixonada narração sobre a permanência de Bulgakov no Teatro de Arte, com atinadas críticas àquela instituição teatral tida por sacrossanta. Mas o verdadeiro tesouro é o romance *O Mestre e Margarita*. Nos anos 60 apareceram duas versões deste romance nos Estados Unidos, três na Itália, uma na França, uma na Inglaterra, e em 1966-67, uma, abreviada, em russo, na revista *Moskva*. O romance revelou o seu autor como um homem de alta formação intelectual e filosófica.

A ação do romance *O Mestre e Margarita* se passa em Moscou dos anos trinta, onde, um dia, chega o Diabo com seu séquito. O Diabo se apresenta como Woland, professor alemão de magia-negra, a dois escritores (Berlioz e Ivan Biesdomnyj) que estão discutindo o problema de como se escreveria um poema anti-religioso e o problema da própria realidade histórica de Jesus. Assim, são duas histórias que se entrelaçam no romance. Na história que se desenrola em Moscou desde o momento da chegada do Diabo, acontecem coisas fantásticas e absurdas: pessoas morrem de maneira inesperada, outras desaparecem misteriosamente, outras, então, são levadas a hospícios, e todas se sentem apavoradas, não conseguindo prever o que vem por aí. Enquanto isso, a outra história conta os sofrimentos do Cristo, um homem entre os homens, que responde ao último interrogatório de Pilatos.

Já nos contos populares russos, as esferas Deus/Diabo — o Bem e o Mal — são interligadas, unidas numa única. Assim, Baba-Iagá, a bruxa das florestas, a fiel ajudante do Diabo, ora faz maldades: rouba crianças, mata, envenena heróis, ora se transforma numa criatura bondosa: ajuda o herói, fornecendo-lhe a comida, o cavalo, a poção mágica, etc. O próprio ser humano, o mundo são entendidos pelos russos como a união das duas forças: 'pravyy' — direito, verdadeiro, bom, certo, e 'levyy' — esquerdo, vem da palavra 'lukavyy', "diabo".

O Diabo tem vários nomes. Ele se transforma, se disfarça, aparece sob várias "caras", máscaras: príncipe das Trevas, Rei (Czar) das Florestas ou do Mar. Os Pássaros Diabólicos, as bruxas, os magos e os feiticeiros formam o séquito do Diabo, em cada um deles há um pedacinho do Diabo. O séquito tem mais membros: a coruja, o gato, os defuntos, os vampiros, etc. Da mesma raça maléfica, "não-pura" (niecista-ja) são o lobo, os corvos, a cobra. Entretanto, todos eles, em algumas ocasiões, podem muito bem ajudar ao herói.

Há mais seres que carregam o diabólico, o demoníaco (não esqueçamos que o diabólico e o divino estão unidos, na concepção popular): os poetas, os músicos e outras "almas perdidas e pecadoras", como os orgulhosos, os solitários, os rebeldes, os ateus, os ladrões, os bandidos, os vagabundos, os ciganos, os amantes... Isso explica a simpatia que Woland tem pelo Mestre, — que é um bom escritor e que, além disso, escreveu um romance não só sobre os sofrimentos e a sabedoria de Jesus, como também sobre a fraqueza e os sofrimentos morais de Pôncio Pilatos. Isso explica também a

simpatia que Woland tem por Margarita — adúltera, amante do Mestre.

No folclore russo, o Diabo tem algumas características bem determinadas e estas mesmas características marcam o Diabo e seu séquito no romance de Bulgakov:

- olhos verdes, ou, então, um olho diferente do outro em cor: (Woland) aparentava ter bem uns quarenta anos. Boca ligeiramente torcida. Bem escanhado. Trigueiro. O olho direito negro, o esquerdo — não se sabe por que — verde. (p. 17);
- força — poderosa, orgulhosa de um “superhomem” demoníaco ou, então, uma força brincalhona, briguenta (o gato Behemot e Fagot/Koroviev — os membros do séquito diabólico no romance de Bulgakov — são possuidores desta força brincalhona). Com a força diabólica o povo russo relaciona também a ventania, a nevasca, o incêndio (lembramos que foi justamente o incêndio que acabou com a casa de escritores e com o misterioso apartamento n.º 50). Com esta força são relacionados também os sentimentos sem medida, as loucas paixões, etc.;
- fogosidade, calor diabólico — na cor e na ação. O vermelho é a cor da paixão, do sangue, que estabelece a correspondência: fogo — calor — vermelho — passional — amoroso — diabólico. Outra cor diabólica é o preto, a cor da destruição. Os personagens diabólicos têm obrigatoriamente os cabelos pretos — ou o pelo preto, como o Gato, que era “negro como corvo, ou como fuligem” (p. 61), — ou, então, o cabelo vermelho, como Fagot, que tinha “cabelos ruivos brilhantes” (p. 99);
- a marginalidade caracteriza os “filhos queridos” do Diabo. Este “marginal” pode ser uma espécie de “superhomem”, um gênio, um poeta, um músico, mas pode também ser sua “variante baixa”: um ladrão, um bandido. Com a marginalidade o povo relaciona a solidão e a ausência de filhos. Margarita, há vários anos casada, não tem filhos, é uma pessoa solitária, não entendida. Tudo isso a coloca naturalmente do lado do Diabo;
- o proibido é o Diabo, e a rebeldia também. O Diabo (Deus) está com Margarita, está com o Mestre, está com Ivan, no final do romance, quando este se recusa a escrever poesia encomendada;

- o Diabo é um mestre do jogo, da sedução, da representação teatral e da arte em geral. A própria palavra 'arte' — em russo 'iskusstvo' — vem do verbo 'iskusit', "seduzir", "representar". No folclore russo, o Diabo troca as máscaras e os papéis, e no romance de Bulgakov, ele também é um ator por excelência.

Eco do *Fausto* de Goethe, pelas reflexões filosóficas, o romance abre-se com esta epígrafe:

- Quem és, afinal?
- Sou uma parte desta força que, eternamente, quer o mal e que, eternamente, faz o bem.

Goethe, *Fausto*.

O Diabo aparece já nas primeiras páginas do romance e passa a desempenhar o papel substancial no texto. Mas, conhecendo o contexto histórico da União Soviética da época, quando o romance foi escrito, o leitor atento logo deixa de encarar o livro como "fantástico", começa a sentir que "tem mais" e percebe que o papel desempenhado pela polícia secreta não é menos importante do que o papel desempenhado pelo próprio Diabo. Mas as atividades da polícia secreta são descritas por Bulgakov na linguagem de Esopo, que não revela por um instante a identidade dos agentes envolvidos. Bulgakov usa vários meios linguísticos para conseguir este "mascaramento", cujo objetivo narrativo é fazer o leitor hesitar entre a explicação natural e a sobrenatural dos acontecimentos. Precisamente esta hesitação caracteriza o fantástico como o entende Todorov. O efeito produzido sobre o leitor é desorientador, chegando a ser grotesco.

Confrontados com um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis do mundo familiar, os personagens ficam perante uma escolha: ou o acontecimento é uma ilusão dos sentidos, ou ele realmente é sobrenatural. No primeiro caso, as leis do mundo familiar continuam firmes; no segundo, algumas leis desconhecidas no nosso mundo devem estar em vigor. Basicamente, o romance apresenta uma confusão de duas realidades: a realidade familiar, cotidiana, e a realidade de sonhos, de insanidade, do sobrenatural. Esta "outra realidade" ocupa um lugar importante no livro.

O fantástico se torna grotesco, quando os efeitos dos acontecimentos estranhos são particularmente desorientadores ou ameaçadores, e os esquemas que Bulgakov usa para mascarar as atividades da polícia secreta produzem os efeitos grotescos justamente porque estas atividades são particularmente ameaçadoras.

Em certo sentido, a obra de Bulgakov é 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 dos anos 30. Esta troca hierárquica é a base do romance como um todo, onde Moscou moderna é visitada pelo Diabo e se torna absurda e irreal e onde Jerusalém bíblica obedece às leis da realidade racional. Mas a chave para esta troca encontra-se na estranha situação que existia na União Soviética da época stalinista: não era a palavra que refletia a realidade, mas era a realidade que dependia da palavra. Efim Etkind descreve esse fenômeno assim: Aquilo que nós não reconhecemos oficialmente é um fantasma, a inexistência; aquilo que nós não denominamos perde a realidade.² Ou, nas palavras do Mestre:

Não há papéis, não há homem. E, justamente, eu não existo mais porque não tenho mais papéis.
(p. 331)

Segundo K. Moss, Bulgakov usa vários tipos de “disfarces” para desorientar o leitor a respeito das atividades da polícia secreta e faz isso precisamente porque o poder mágico da palavra é muito forte na União Soviética da década de 30.³ Assim, as atividades da polícia secreta podem ser mencionadas apenas indiretamente.

Quando Koroviev conta a Margarita uma piada sobre um homem que trocava os apartamentos, conseguindo em cada troca o apartamento maior do que o anterior, ele observa que

“suas atividades foram interrompidas por razões absolutamente independentes de sua vontade” e que o tal cidadão “vive agora numa só peça, e... não, certamente, em Moscou” (p. 289)

Com o mesmo objetivo Bulgakov usa também os déiticos, cujo referente não é estabelecido e não há como estabelecê-lo pelo contexto:

“A pergunta de onde estão perguntando por Arkadi Apollonovitch, a voz no telefone respondeu de onde”.

2 ETKIND, E. *Sovietские tabu*. (Tabus soviéticos). *Syntaxis*, 9:3-20, 1981.

3 MOSS, K. Bulgakov's Master and Margarita. *Russian Language Journal*, 129/130: 115-31, 1984.

Para ocultar o agente, Bulgakov frequentemente usa as palavras:

"Nikanor Ivanovitch foi levado e instalado em uma peça isolada, onde se acalmou um pouco, contentando-se em rezar e chorar com soluços altos".

(p. 185)

"Likhodieiev foi fechado em um lugar seguro".

(p. 384)

"Foi-se lá várias vezes e em diferentes horas do dia. Passou-se o apartamento pelo pente-fino, explorara-se todos os cantos. Há muito tempo o apartamento era suspeito. Vigia-se não somente a entrada principal, sob o pórtico, mas também a entrada de serviço. E ainda uma ratoeira foi instalada no teto, perto das chaminés". (p. 383)

Quando se usam as formas verbais de 3.ª pess. pl., sem o sujeito, este sujeito é interpretado necessariamente como humano:

"Fizeram entrar Rimsky". (p. 385)

"É óbvio que foram à Rua Sadovaia e visitaram o apartamento n.º 50". (p. 185)

"Retiraram os selos e, ao deixar o prédio n.º 302-B da Rua Sadovaia, não esqueceram de levar o secretário Prólejnief, completamente desamparado e atordoado". (p. 186)

Bulgakov disfarça as atividades da polícia secreta através de uma cuidadosa escolha do léxico, usando os verbos intransitivos, o que implica que as próprias vítimas seriam responsáveis pelos acontecimentos:

"... Anna Frantzevna, que durante esse tempo sofrera insônia, saiu mais uma vez à pressa para a sua casa de campo... Será necessário dizer que não voltou mais"? (p. 91)

Quando os agentes da polícia aparecem como sujeitos das sentenças, eles nunca são mencionados pelo nome próprio ou pelo nome de sua profissão:

"O homem que ia na frente tirou abertamente de seu casaco uma Mauser preta, enquanto o que ia a seu lado tirou do bolso um molho de chaves-

mestras. Toda a tropa que se dirigia ao apartamento 50 estava muito convenientemente equipada". (p. 388)

"Um dos visitantes, para bem convencer-se, enviou cinco balas à cabeça do abominável animal...". (p. 390)

Bulgakov sempre evita referir-se aos agentes reais dos acontecimentos e, assim, faz a referência não à polícia secreta, mas a algo subentendido como relacionado com ela:

"Pela manhã, como de costume, um carro veio apanhá-lo para levá-lo ao escritório. E levou-o de fato, mas não o trouxe de volta. Nem o carro, de resto, voltou". (p. 90)

"... chegou a Moscou um telegrama, que anunciava que o diretor financeiro estava em um estado de irresponsabilidade, que ele não dava, ou não queria dar, às questões que lhe formulavam, respostas sensatas; e que só pedia uma coisa: que o guardassem num quarto blindado, com sentinelas armados". (p. 380)

Em todos estes casos, a referência indefinida (à polícia secreta e suas atividades) faz com que o leitor não prevenido hesite em sua explicitação dos acontecimentos descritos.

Na história que se passa em Jerusalém, encaixada na principal, o esquema é semelhante. Nesta história que ocupa apenas 4 capítulos do romance todo, o chefe da polícia secreta de Pilatos é anônimo. Nos capítulos 2, 16 e 25, ele é apresentado como "o homem de capuz" (o capuz é o símbolo de disfarce e de covardia). No episódio em que o leitor, finalmente, fica conhecendo seu nome — Afrânio — e o seu capuz que aparece primeiro e desaparece por último. Mesmo quando seu nome não é mais mistério para o leitor, sua profissão permanece sem denominação. Ele é referido como "o visitante do procurador"; durante o assassinato de Judas, como "um terceiro, de capa com capuz"; depois, como "o militar". A variedade de termos usados para se referir a Afrânio faz com que o leitor hesite na identificação de seu papel no acontecimento descrito. Até a descrição de sua aparência é vaga:

"Seus cabelos tinham uma cor indefinível... Seria difícil determinar-lhe a nacionalidade." (p. 345)

Como já foi mencionado, na linguagem altamente ritualizada da União Soviética dos anos 30, o poder da palavra é mágico (é como se o mundo das idéias platônico se tornasse realidade). Essa mágica leva à ressurreição das expressões mortas que contêm a palavra “diabo”: “Diabo te carregue”, “vá pro Diabo”, etc. Já na segunda página do livro, quando Berlioz diz que está na hora “de mandar tudo ao diabo, e fazer uma estação de cura em Kislovodsk...” (p. 14), a própria expressão, o pronunciamento dela, leva à aparição do Diabo “em pessoa”. A partir deste momento, o leitor está preparado a ver a expressão “realizada” cada vez que o Diabo é mencionado. Uma expressão comum, vazia, “Diabo sabe” (= sei lá eu!) adquire uma leitura direta, quando Margarita diz ao Mestre:

“Sem querer, vens de dizer a verdade. O diabo sabe o que é, e o diabo, crê-me, ajeitará tudo!” (p. 412)

O esquema funciona também no episódio do terno vazio que tranqüilamente continua seu trabalho de burocrata, e a secretária do chefe desapercibido exclama:

“Eu sempre o fazia parar quando blasfemava! E, desta vez, disse uma blasfêmia a mais!” (p. 217)

Algumas vezes, acontece a intersecção dos dois tabus (a polícia secreta e o sobrenatural). Assim, a supersticiosa Anfisa diz a Anna Frantzevna que “ela sabe muito bem quem levou o inquilino e o policial, mas não quer falar sobre isso de noite”. Da mesma maneira, Bulgakov sabe perfeitamente quem é o responsável pelo acontecido no país, mas não quer falar sobre isso num livro impresso.

A. Terts assim descreve o efeito dessa mágica de a palavra se tornar realidade, no seu artigo “O processo literário na Rússia”:

As expressões metafóricas do tipo “os lacaios do imperialismo”, “os traidores da classe operária”, “os mercenários do capital”, “a virada esquerdista”, “a queda direitista” foram realizadas por Stalin até a total encarnação. O ‘pathos’ do ano 37... no seu nítido, como num romance, reviver das metáforas, fez com que no país inteiro comessem a rastejar alguns invisíveis (e por isso especialmente perigosos) bichos, cobras, escorpiões sob alunas horrorosas de “trotskista”, ou “traidor”... E aconteceu que a Rússia se encheu de “inimigos”, talvez invisíveis, que agiam como capetas e apagavam os limites entre a realidade e a invenção. Sta-

lin fez funcionar (provavelmente, sem suspeitá-lo) as forças mágicas encerradas na língua, e a comunidade russa sensível à imagem da palavra, à transformação maravilhosa da vida em trama de um romance (de onde, entre outras coisas, provém a fonte da beleza e da majestade da literatura russa) se entregou a esta horripilante ilusão de viver num mundo de milagres, bruxarias, arte, traição...⁴

Se voltarmos à descrição da realidade soviética no romance de Bulgakov, encontraremos vários pontos de semelhança. As metáforas são realizadas, nesta obra, como são realizadas na própria vida. Na vida, como no romance, a linha que divide a realidade e a fantasia é apagada. Os poderes mágicos da linguagem são evocados. E o resultado é um mundo de milagres, um mundo teatral, sobrenatural, absurdo.

Talvez as reflexões sobre o grotesco do sistema stalinista aparecem mais nitidamente no epílogo do romance em que se conta sobre a perseguição dos gatos pretos:

“Uma centena, mais ou menos, desses animais pacíficos, úteis e amigos do homem foram executados a tiros ou exterminados por outros processos em diferentes localidades do país”. (p. 436)

Assim, nesse quadro geral de uma alucinação coletiva, o fantástico e o grotesco se mesclam numa sátira violenta à realidade sufocante da época. Duas forças do mal — o Diabo e a polícia secreta — celebram seu festim na Rússia soviética. Só que o Diabo, já por força da tradição folclórica russa, representa a unidade dialética Bem/Mal, enquanto a polícia secreta age como uma verdadeira força do mal, oculta e, portanto, mais terrível ainda.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- 1 BULGAKOV, M. O diabo chega a Moscou. Trad. R. Bello. Rio de Janeiro, Novo Tempo, 1969.
- 2 ———. Margarita e o mestre. Trad. J. Feio. Lisboa, Estúdio Cór, s. d.
- 3 ETKIND, E. Sovjetskije tabu. Syntaxis, 9:3-20, 1981.
- 4 MOSS, K. Bulgakov's Master and Margarita. Russian Language Journal, 129/130:115-31, 1984.
- 5 TERTS, A. Literaturnyj protsess v Rossii. Kontinent, 1:143-90, 1974.
- 4 TERTS, A. Literaturnyj protsess v Rossii. O processo literário na Rússia). Kontinent, 1:143-90, 1974.