



Artigo enviado em  
30/09/2018  
e aprovado em  
16/11/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

Doutoranda no Programa  
de Pós-Graduação em  
Literatura (PPGLit) na  
Universidade Federal de  
Santa Catarina (UFSC).  
Email: [patyleonormartins@  
gmail.com](mailto:patyleonormartins@gmail.com).

---

## ***O Mestre e Margarida*** **de Mikhail Bulgákov:** **Um Diabo Russo**

---

**The Master and Margarita**  
**of Mikhail Bulgakov:**  
**A Russian Devil**

*Patricia Leonor Martins*

### **Resumo:**

A cultura ocidental tem como um de seus alicerces o cristianismo, personagens cristãos são constantes na literatura e o Diabo é um deles. Assim, a Bíblia, como livro sagrado cristão, constitui-se em uma fonte rica para que possamos entender as origens do Diabo e tentar compreender essa personagem que tanto tem influenciado autores ao longo dos séculos. A proposta de trabalho tem como objetivo central desenvolver reflexões sobre a personagem do Diabo na obra *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov, escrita ao longo de doze anos, entre os anos de 1928 e 1940, que fora publicada integralmente só após a morte do autor. Inicialmente far-se-á uma breve apresentação sobre o autor e sua obra, cujo livro fora proibido por satirizar o totalitarismo e a censura às artes do regime soviético a partir de uma fábula sobre a visita de Satanás a Moscou. Uma obra que sobreviveu por mais de duas décadas e se tornou um fenômeno de vendas, entrando para o rol dos livros mais importantes do século XX. O foco da discussão estará centrado na personagem do diabo, sua carga teológica e a teoria satírica utilizada para dar voz à personagem do diabo em plena Moscou dos anos 1930. Autores como Friedrich Nietzsche e Giorgio

Agamben serão apontados. A sátira, a ironia e a carnavalização serão abordadas como motes para a comicidade. Para tanto, utilizar-se-á autores como: Linda Hutcheon, Matheew Hodgart, Mikhail Bakhtin. Bem como apresentar uma breve síntese dos apontamentos de autores que trabalham com o diabólico na literatura, como: Karl-Josef Kuschel, Robert Muchembled; Henry Ansgar Kelly; Salma Ferraz e Giovanni Papini.

**Palavras-chave:** Sátira; Diabo; Mikhail Bulgákov; Literatura

## Abstract:

Western culture has as one of its foundations Christianity, Christian characters are constant in literature and the Devil is one of them. Thus the Bible, as a Christian holy book, constitutes a rich source for us to understand the Devil's origins and to try to understand this character who has so influenced authors over the centuries. The main purpose of this work is to develop reflections on the character of the Devil in Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita*, written over twelve years, between 1928 and 1940, which was published in full after the death of the author. Initially a brief presentation will be made on the author and his work, whose book was banned for satirising totalitarianism and censorship of the arts of the Soviet regime from a fable about the visit of Satan to Moscow. A work that survived for more than two decades and became a sales phenomenon, joining the list of the most important books of the twentieth century. The focus of the discussion will center on the character of the devil, his theological load and the satirical theory used to give voice to the character of the devil in the middle of Moscow in the 1930s. Authors like Friedrich Nietzsche and Giorgio Agamben will be named. Satire, irony and carnivalization will be approached as motifs for comedy. For this purpose authors such as Linda Hutcheon, Matheew Hodgart and Mikhail Bakhtin will be used. As well as presenting a brief synthesis of the notes of authors who work with the devil in the literature, such as: Karl-Josef Kuschel, Robert Muchembled; Henry Ansgar Kelly; Salma Ferraz and Giovanni Papini.

**Keywords:** Satire; Devil; Mikhail Bulgakov; Literature.

## O grande Mestre e sua obra prima

*“Manuscritos não ardem”*

**E**scritor e dramaturgo russo da primeira metade do século XX, Mikhail Bulgákov, nasceu em 15 de maio de 1891, em Kíev, na Ucrânia; filho de professor e teólogo Afanássi Ivánovitch Bulgákov

e Varvara Mikháilovna Prokóvskaia Bulgákova, professora de piano.<sup>1</sup> É considerado um dos principais escritores da literatura russa da época. Dentre seus trabalhos mais reconhecidos temos a obra emblemática *O Mestre e Margarida*, escrita entre os anos 1928 e 1940, já no final de sua vida, adoecido precisou do auxílio da sua esposa Yelena na tarefa de escrever o romance enquanto Bulgákov ditava os capítulos finais.

No entanto, Bulgákov não pode ver o livro publicado, somente 12 anos após o seu falecimento a obra só foi publicada - em novembro de 1966 a parte 1 e em janeiro de 1967 a parte 2, em forma de fascículos - na revista literária Moskva. Edição esta que sofreu com a censura, na qual mais de cem páginas foram cortadas da versão original. A questão política estava posta, e as partes cortadas foram àquelas relacionadas ao capítulo 15, cujo tema trata de interrogatórios e de moeda estrangeira; ao capítulo 24, no qual aponta que seu vizinho, Aloísy Mogarych, tivera sido o responsável por delatá-lo às autoridades a fim de ficar com o *flat* do Mestre, situado no subsolo da Travessa Arbat (WEEKS, 1996, p. 243-244); e às referências à nudez e à linguagem chula de Margarida.

A obra foi traduzida para diversas línguas no final dos anos 1960 e publicada na Rússia somente em 1973, na versão integral, em formato de livro. Logo, em 1989, uma nova edição do romance foi organizada para ser publicada em Kiev, cujo texto fora examinado junto a todos os materiais disponíveis por Lidia Ianovskaia.

No Brasil, o romance de Mikhail Bulgákov, *O Mestre e Margarida*, teve a primeira tradução publicada em 1969, pela Editora Novo Tempo, sob o título *O Diabo Chega a Moscou Travestido em Professor Alemão de Magia Negra*, reeditada, pela mesma editora, em 1980. Em 1975, o romance foi publicado pela Nova Fronteira, posteriormente, em 1985, pela Abril Cultural, ambas traduções feitas a partir do inglês. Em 1992, *O Mestre e Margarida* foi publicado pela Ars Poética, agora com tradu-

---

1. Informações retiradas da obra *O Diabo Solto e Moscou*, de Homero Freitas de Andrade (2002).

ção direta do russo por Konstantin G. Asryantz. Publicado pela Alfaguara em 2009, o romance foi traduzido direto do russo por Zoia Prestes já uma qualidade superior em se tratando de tradução. Recentemente, em 2017, a obra teve a sua mais nova publicação pela Editora 34, com tradução do russo por Irineu Franco Perpetuo, considerada por críticos a melhor edição em língua portuguesa. Vejamos algumas capas do livro com publicação em língua portuguesa.

		
1975	1985	1969-1980
		
2017	1992	2009

*O Mestre e Margarida* narra a chegada do Diabo a Moscou stalinista. No entanto, ele não vem sozinho, trás 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.

A cultura ocidental possui como um de seus mais importantes alicerces o cristianismo, nesse sentido, os temas e personagens cristãos surgem frequentemente na literatura e a personagem do Diabo é uma das preferidas pelos autores de todas as épocas. Autores das mais variadas épocas trataram de utilizar essa personagem em suas obras, bem como se utilizam das questões que envolvem a crença e a descrença no cristianismo. A obra de Mikhail Bulgákov não é diferente, em *O Mestre e Margarida* podemos ver a personagem do Diabo e de Jesus teológico envolvidas na paródia, sátira, ironia e humor. Nesse sentido, a obra *O Mestre e Margarida* será brevemente analisada à luz do conceito de carnavalização, da paródia e da sátira. Bem como apresenta-se apontamentos de pesquisadores sobre a personagem do Diabo.

## Rumores do Diabo: Apontamentos

Os estudos efetuados através da teopoética demonstram a importância da Bíblia também como literatura, a qual possui uma infinidade de gêneros literários, podendo ser interpretada muito além dos conceitos religiosos. Nesse sentido, Karl Josef Kuschel é referência fundamental para quem esteja atento àqueles que estudam o diálogo entre religião e literatura, tanto do ponto de vista da teologia como dos estudos literários. Kuschel (1999, p. 23), 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 [...]



Salma Ferraz (2017) aponta que os estudos de Kuschel explicitam que “a teologia não é detentora do monopólio dos mesmo”, que “o caráter literário do épico javista bem como a riqueza dos personagens bíblicos que se oferecem com uma arca a ser explorada, repleta de tesouros para e literatura, cinema, pintura, teatro etc” (FERRAZ, 2017, p. 376). Nesse sentido, os estudos acadêmicos que buscam relacionar Teologia e Literatura estão se tornando cada vez 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 (2006, p.238):

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

A personagem que nos interessa para a escrita desse artigo é justamente o Diabo, ou Demônio, Satanás, Satã, Lúcifer<sup>2</sup>, e tantas outras denominações dadas a essa personagem, que seria o símbolo do mal, a qual sempre esteve presente na cultura, na memória e nas narrativas ocidentais, seja em textos sagrados como a Bíblia ou em textos literários das mais variadas naturezas.

Na obra *As Malasartes de Lúcifer*, Salma Ferraz (2012) aponta algumas reflexões entorno “do brilho luciferino da Estrela

---

2. Sobre essa multiplicidade de denominações: “Quem pensa que Satã é o nome do Diabo pode se surpreender ao descobrir que a palavra *satã* existia antes da palavra *diabo*. Em todas as línguas ocidentais, este último termo é o mesmo: *devil*, *diable*, *diablo*, *diavolo*, *Teufel*. E todas as línguas que têm esse termo também possuem o termo *satã*. Embora sejam mais ou menos a mesma coisa, não há Diabo sem Satã, e não há Satã sem o Diabo.”(LINK, 1998, p. 24 – grifos itálicos do autor).

da Manhã na Teologia, na Literatura, [...]”. Na qual, apresenta-nos 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 quê 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 atribuiu muitas imagens e personificações. Durante a Idade Média o Diabo teve sua imagem associada ao mal, fato que ainda é presente na contemporaneidade. No entanto, essa construção foi fundamental para muitos autores, os quais abraçaram a personagem das mais variadas formas e a foram moldando, cada uma a seu criador, e enriquecendo a literatura mundial.

Giovanni Papini (1953) em sua obra *O Diabo: apontamentos para uma futura diabolologia*, denominou o Diabo de segundogênito do Pai e Salma Ferraz (2012), em sua obra *As Malasartes de Lúcifer*, nomeou de “a antidisséia de Lúcifer, antiépica de Lúcifer, antiteodicéia de Lúcifer, Odisseia Luciferina ou Satanicéia.” Em sua obra, Papini vai afirmar a necessidade de que conheçamos as informações, sobretudo, bíblicas, mas também extrabíblicas, sobre o Diabo. Ainda segundo o autor, há impasses na relação do Diabo x Cristianismo, para ele: os teólogos deveriam estudar Deus e se envergonhar de suas ideias esdrúxulas sobre o Diabo, investigando as teorias acerca de sua origem e natureza, da rebelião e seus motivos; que coube aos poetas a admiração ao antagonista; como o Diabo figura na Literatura; como outras tradições religiosas veem o Diabo que é pouco conhecido, apesar de onipresente, ora negado, ora adorado, ora temido, ora decantado, vilipendiado, mais popular que realmente compreendido. Para Papini (1953) 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 e, nesse sentido, pode-se afirmar que o Diabo é, por vontade divina, um coadjutor 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 etc. (PAPINI, 1953 apud FERRAZ, 2012, p. 381).

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. Para Kelly (2008), 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 Henry Ansgar Kelly em Satã: uma biografia (2008, p. 365-366, destaque do autor):

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.

Para Kelly (2008) 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 2 os pais da Igreja, ao interpretar o episódio bíblico de Adão e Eva no jardim do Éden, associaram-no à imagem da serpente transformando-o assim 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 (2001), 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, precisávamos encontrar todas as suas pegadas” (MUCHEMBLED, 2001, p. 341)

O que Robert Muchembled faz é mostrar-nos um Diabo visto como instrumento de controlo e poder da Igreja, como forma de manter fiéis e eliminar de modo legítimo os denominados hereges. Livrar-se do mal pelo mal – era a prática comum daqueles tenebrosos tempos. Muchembled (2001) 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. No entanto, 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, ne entanto, segundo o auto, o contraponto europeu, é o exemplo americano 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 (2001) 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, construída ao longo dos séculos, sobre a personagem do Diabo, 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.

## A instrumentalização diabólica: Carnavalização, Paródia e Sátira

Neste estudo não se consegue exaurir o conceito de sátira, paródia e carnavalização, no entanto é possível situar o leitor nos termos e conceitos adotados para falar da obra *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov. Para isso, utilizaremos os conceitos sobre paródia apresentados pela escritora Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin, Hordgart, entre outros estudiosos.

O nome sátira possivelmente vem do adjetivo latino “satur/ satura/ saturum”, que significa completo, misto. A palavra sátira pode ser usada de várias maneiras, porque seu significado original é “uma obra literária de tipo especial, no qual vícios, bobo, estupidez e injustiças são expostos ao ridículo e desprezo” (Hodgart, 1969, p.7, tradução nossa). Paralelamente, o que melhor sintetiza uma definição de sátira seria “o processo de ataque do ridículo em qualquer mídia, e não só na literatura” (p.7, tradução nossa), ou seja, ser capaz de fazer através do desenho, mais especificamente, através da caricatura da personagem, o fato ou situação, de modo a reduzi-lo ao mundo dos mortais simples e comuns. Segundo Ortiga, (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, frequentemente destacado pelos estudiosos do gênero. Os primeiros satíricos romanos foram Lucílio, Uarrão, Horácio, Marcial 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 fascenino, em sua licenciiosidade.(ORTILHA, 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 (1985, p. 132) “a sátira é, por certo, uma maneira de conduzir o ‘mundo’ à arte”. É importante, no entanto, 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, p. 132) 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. Portanto, a paródia imita, censura, deforma e referencia, já a sátira não imita, limita-se a censurar e a referenciar. No entanto, tem-se no livro *O Mestre e Margarita* características tanto da sátira quanto da paródia.

A sátira manifesta-se como arma de denúncia, um ataque à censura e a repressão seja política, social, religiosa, ou se impõe como uma forma de ridicularizar, diminuir, depreciar tudo aquilo que foge ao dito padrão estabelecido. A sátira é multiforme, pode se fazer presente pelos mais diversos veículos, sejam eles artísticos ou não, literários ou não, o que leva, invariavelmente, os estudiosos que dela se ocupam a afirmar que seu trabalho não pretende apresentar uma definição conclusiva para fenômeno tão complexo.

A função multiforme da sátira fica explícita no uso das expressões satíricas, em relação aos mais variados meios de expressão, assim como de acordo com seus interesses. O que se leva, por um lado, a reiterar os posicionamentos críticos que se rendem à inviabilidade de uma definição satisfatória e, por outro, a fazer um recorte do fenômeno para tentar determinar, pelo menos, alguns de seus aspectos que nos interessam.

Nessa acepção, observemos os estudos apreendidos por Hodgart, que aponta a sátira como não tendo uma categoria bem definida, ou então de uma expressão muito ampla, não se limitando ao âmbito da literatura. Para o autor 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. (HODGART, 1968).

Para Hodgart 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 expressada mediante formas especiais, como a literária, aplicando os recursos retóricos adequados para colocar ao ridículo a sua “vítima” e provocar o riso destrutivo (HODGART 1968, p. 11; tradução livre). 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 dizem, 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)

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, p.37 apud. FERREIRA)) vai nos



apontar três tipos de sátira:

[...] a invectíva, 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 auto-depreciação 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.

Em análise, pode-se dizer que a intenção da sátira é de 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 sim como forma de apontá-las e afrontá-las. A sátira enfatiza o que parece ser real, sendo sua essência o contraste entre a realidade e a pretensão, como vemos 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 conegue dizer nem o que vai fazer hoje à noite. (BULGÁKOV, 2017, p. 23)

Um dos pré-requisitos da sátira é a paródia, mas isso não significa que todas as paródias devem 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. 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, p. 28)

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, 1960, p. 31, tradução livre), para a qual os acontecimentos diários de seu tempo podem não ter um interesse mais do que meramente acadêmico.

Muitas são as dificuldades em se delimitar e definir a sátira, pois para se conseguir um discurso satírico é preciso se valer da linguagem e usar várias 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 esse ângulo, entende-se que a sátira é motivada pela insatisfação, ou como define Bosi (1993, p. 163), 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”. Assim sendo, podemos 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, isto é certo. 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 ridi-

cularização do desvio.<sup>3</sup> Ao estudar a produção de Dostoiévski, Bakhtin (2010) vai dizer 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 *diálogica* 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 a 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

---

3. 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, tornasse interessante as considerações de Melville Clark (CLARK apud POLLARD, 1970, p. 4-5).

sobem aos céus, descem ao inferno, transitam por ignorados países fantásticos e são colocados em 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. In: MEDEIROS, Marcos de (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 a obra *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 ser 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-nos o riso. Assim, o riso reduzido está presente na narrativa através 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 biabólico”, 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 ouvi 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)

A característica fundamental de Bulgákov, em *O Mestre e Margarida*, é a ironia e a sátira feitas pelas personagens e pelo narrador. De início, na narrativa essa característica é desenvolvida por meio do narrador onipresente<sup>4</sup> 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 pela impressões, sentimentos e sentidos, descritos pelo narrador-personagens, como podem ser observados a citação acima. O narrador-personagem representa a burguesia, que terá suas crenças e seus costumes questionados, muitas vezes, ridicularizados pela personagem do diabo.

O autor russo, ao afirmar que “o novo tratamento da realidade, o tratamento da lenda é crítico, sendo às vezes cínico-desmascarador” (BAKHTIN, 2010, p.123), 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,

---

4. O **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)

2010, p.123). A partir daí é que aparece a fusão de todas as manifestações, não havendo mais 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.

Bakhtin (2010) vai nos dizer que a “estilização da paródia” corresponde a uma imitação ou transformação caricatural, quer dizer, a “estilização paródica” atuando como recriação polêmica de uma linguagem. Ou seja, a “paródia retórica”, que corresponderia a uma destruição, formal e negativa do discurso a outrem, a qual estaria ligada à paródia moderna, pois pode ser caracterizada por seu conceito positivo de carnavalização. 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 à 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)

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. A *sátira menipeia* está presente na obra de Bulgákov, pois 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 e que podemos 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 Straus 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 Solovki<sup>5</sup> por três anos por essas provas! – prorrrompeu Ivan Nikoláievitch, de forma de todo inesperada.

- Ivan! – sussurrou Berlioz, envergonhado.

Porém, a proposta de mandar Kant para Solovki 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)

Como em Bakhtin (2010), o conceito de carnavalesco 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 to-

---

5. Arquipélago no mar Branco, abrigou o primeiro campo de trabalhos forçados da URSS entre 1921 e 1939. (N. do T) (BULGÁKOV, 2017, p. 21)

dos os gêneros carnavalizados. (2010, p.187). Nesse sentido, 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 Boris Groys (2009, apud PHILIPSON, 2015),” 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.” Segundo PHILIPSON (2015) Groys afirma:

“Podemos considerar o livro *O Mestre e Margarida* de Bulgakov 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).

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. “Para Groys, 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)

Já, Linda Hutcheon (1989) em sua obra intitulada *Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* afirma que a paródia é uma forma de imitação, no entanto, caracterizada pela inversão irônica, ou seja, paródia é uma repetição com uma distância crítica. Hutcheon (1989) recorre à raiz etimológica da palavra para recuperar o seu sentido inicial. Vejamos:

No entanto, para 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 *parodia* 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, Linda, 1989, p. 48)

Em análise, é a repetição com diferença, a inversão e o caráter crítico que o texto paródico utiliza, o qual se observa na obra *O Mestre e Margarida*, na personificação do diabo, o senhor Woland, em que o autor utiliza o mito do diabo teológico para dar voz à personagem. Percebe-se, ainda, 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 em que a obra fora escrita, em plena Moscou stalinista.

Assim, 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. Hutcheon (1989, p. 54) sugere que o homem ocidental moderno



tem a 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 da inversão.

Portanto, a paródia não se caracterizaria apenas pelo seu potencial de subverter e de ridicularizar. 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” (HUTCHEON, 1989, p. 13). O modelo paródico do século XX, estudado pela autora, está nas subversões realizadas em relação às convenções da forma parodiada e a abordagem criativa que se faz da tradição e que permite o estabelecimento das diferenças a partir do paralelismo. Nesse sentido, a paródia não se constitui de imitação nostálgica de modelos passados, mas 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, 1985, p.50). Nesse sentido, a autora 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, 1985, p. 39).

Hutcheon (1989) conceitua o termo paródia como sendo um “contra-canto”, ou seja, um contraste entre um texto confrontado com outro, com a intenção de caricatura ou zombaria. É 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. Isso pode ser observado no livro *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.

Nesse sentido, pensar a existência de Jesus - Yoshûa Ha-Nozri, 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 uma obra que está permeada por uma discussão religiosa, o livro toma como pano de fundo o texto bíblico, o qual apresenta uma fantasia sobreposta a uma discussão religiosa. Isso pode ser observado na narrativa da morte de Yoshûa, o paralelismo entre as chuvas torrenciais das mortes do Mestre, da Margarida e de Yoshûa e o terrível que se mescla com o cômico e com o escárnio.

Boris Sokolov (2010, apud, BULGÁKOV, 2010), professor da Universidade de Moscou, em texto do posfácio da edição de 2010, da editora Alpagarta, Boris afirma que a duração dos eventos narrados em *O Mestre e Margarida* compreende exatamente a duração do martírio de Jesus e também a de um momento-chave da Rússia da época de Bulgákov: o agravamento da crise política do regime vigente. É incrível como o autor consegue amarrar tão bem os fios de cada um desses assuntos e como deixa vestígios sobre a política em enredados em uma temática fantástica e carnavalizada para que seu leitor tire as suas próprias conclusões.

Contudo, podemos claramente afirmar que o romance escrito pelo personagem Mestre é acima de tudo uma grande paródia ao novo testamento. Nele, Woland e Yoshûa se confundem em determinados aspectos na 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, p12).

Bulgákov faz uma releitura do pensamento de um dos episódios da Bíblia mais conhecidos e debatidos, quando Jesus é levado a Pilatos, colocando Pilatos como o cavaleiro da lança de ouro, ou o serviço secreto russo de sua época. O embate entre Jesus e Pilatos é uma das perícopes bíblicas mais analisadas pela literatura, escritores como Agamben e Nietzsche o fizeram com muita destreza. A análise feita por Bulgákov é do ponto de vista de um autor russo, perseguido em sua época, assim o narrador interrompe a narrativa do romance, para entrar na análise de Pôncio Pilatos, o segundo capítulo do livro é justamente essa análise, quando ele retoma a narrativa no início do terceiro capítulo ele 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: na página 50 da obra o diabo diz: *eu presenciei tudo em pessoa, eu estava relatando...* Assim, é o Diabo de Bulgákov

que assume o que diz 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, o Diabo guardava o que restou do Mistério.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Pilatos e Jesus*. Editora: Boitempo. SP: 2013.
- 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.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª edição. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; Fundação para o desenvolvimento da Unesp, 1998.
- BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Tradução [Zoja Prestes](#). 2010. Editora Afaguara.
- BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Tradução Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Editora 34, 2017 (1ª edição).
- 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.
- FERREIRA, Kátia Marlowa Bianchi. *A Dupla Face da Cultura Popular de Painel: os cantares do risível e a crônica do cotidiano*. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/79779> Acessado em: 16/12/2015.
- GROYS, B. *Einführung in die Anti-Philosophie*. Munique: Carl Hanser Verlag, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia: Ensinamentos das Formas de Arte do Século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Edição 70, Lda.; Lisboa – Portugal, 1989

- HODGART, Matthew. *La Sátira*. Tradução Espanhol Angel Guillén. Ediciones Guadarrama, S.A. – Madrid, 1969.
- KELLY, Henry Ansgar. *Satã: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2008.
- 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, 1999
- LEITE, Nicolas, Totti. *Contribuições da sátira menipéia para o fantástico de “some words with 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.
- 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](https://www.researchgate.net/publication/279640753_ParodiaCarnavalizacao_e_Funcao_Poetica_em_a_Invencao_do_Brasil). Acessado em: 22/05/2018.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: século XII-XX*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Paulo Cesar de Souza. Companhia de Bolso; SP. 2017.
- PAPINI, Giovanni. *O Diabo: apontamentos para uma futura diabolologia*. Trad. Fernando Amado. Lisboa: Livros do Brasil, 1953.
- 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.revistaipeitas.ufscar.br/index.php/ipseitas/article/download/15/pdf\\_24](http://www.revistaipeitas.ufscar.br/index.php/ipseitas/article/download/15/pdf_24). Acessado em 16/05/2018.
- SOKOLOV, Boris. Posfácio. BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Editora Afaguara, 2010.