

O cômico do *Fausto* de Goethe em *O Mestre e Margarida* de Bulgákov *The comic of Goethe's Faust in Bulgakov's The Master and Margarita*

Palavras-chave Literatura fáustica, Goethe, Bulgákov, nietzschianismo russo.

Key-words Faustic literature; Goethe; Bulgákov; Russian nietzscheism.

Gabriel Salvi Philipson

USP, São Paulo, SP, Brasil.

Mestrando em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela USP. Graduado em Filosofia pela mesma instituição. Bolsista CAPES.
gsphilipson@gmail.com

Resumo

A intenção deste artigo reside em comparar os modos com que Goethe e Bulgákov se apropriaram da literatura fáustica. Para isso, nos limitaremos a evidenciar as semelhanças e diferenças em relação à presença do cômico nas obras *Fausto*, de Goethe, e *O Mestre e Margarida*, de Bulgákov, já que a literatura fáustica em geral têm na comicidade um elemento característico. Trata-se de analisar os contextos filosóficos delas quanto ao cômico, de modo a delimitar os sentidos presentes em Goethe e em Bulgákov. Como resultado de tal percurso temos: 1. Tanto em Goethe como em Bulgákov a temática fáustica assume o papel crucial de colocar a realidade às avessas, de modo a operar uma crítica consequente de seus tempos através do cômico; 2. O *Fausto* de Goethe exerce uma importante inspiração neste romance de Bulgákov, mas também a aproximação do *Fausto* a *O Mestre e Margarida* nos faz atentar para traços pouco salientados da obra de Goethe; 3. É a partir da apropriação russa de Nietzsche que podemos compreender a distância entre as obras quanto aos sentidos da apropriação da literatura fáustica e da presença do cômico nos projetos humanistas que ressoam nelas.

Abstract

The purpose of this article is to compare the way in which Goethe and Bulgakow embrace the faustian literature. For that we need to limit ourselves to the contrast between similarities and differences in the presence of the comical inside this two works, Goethe's *Faust* and Bulgakow's *The Master and Margarita*, since the main characteristic of faustian literature is its comicality. So this article analyze their philosophical contexts about the comical itself, so that we would be able to distinguish the meaning of comic in the both authors. As a result of this article, we can say that: 1. At both Goethe and Bulgakow the faustian theme assumes a crucial role in turning reality inside out, so that a critique of their own times takes place through comic; 2. Not only Goethe's *Faust* is an inspiration to Bulgakow's novel, but also reading Goethe's main novel through its relation to *The Master and Margarita* allow us to consider aspects earlier unnoticed at Goethe's last *oeuvre*; 3. Based on russian nietzschianism we are able to understand the limit among this both novels concerning the meaning of the faustian literature's and comic's presence at the humanistics projects that they resonate.

"Im Goethes Faust dagegen [Dante] steht nicht eine göttliche Ordnung im Mittelpunkt der Dichtung, sondern der Mensch, der in ständigen Widerspruch zu Gott dennoch ständig nach ihrer strebt.

(...) Dies bedingt die tragische Situation - aber sie kann von irgendeinem Lebenden in irgendeiner Zeit auf irgendeine Art erfahren werden. So zeigt sich die Wirkung von Goethes Faust auf Einrichtige Jahr um Jahr in verschiedenen Weise; sie wandelt sich mit den Zeiten unabhängig von dem, was der Dichter sich in einzelnen dabei gedacht haben mag. Dahin, ist Achim von Arnims Bemerkung auch nicht so zu verstehen, dass jeder Dichter versuchen sollte, Goethes Faust fortzusetzen, sondern dass jeder Dichter seinen ihm gemässen Faust schreiben müsse." (RESKE, H. 1971, p. 207).

Por ter sido amplamente influente, não é tarefa fácil a seleção da obra contemporânea a ser utilizada na comparação com o *Fausto* de Goethe, sem que essa escolha não pareça arbitrária. Para alguns, esse talvez possa parecer o caso da comparação que quero propor, entre o *Fausto* de Goethe e *O Mestre e Margarida* de Bulgákov – muito embora o romance russo esteja longe de ser um romance marginal na história da literatura universal. Em oposição a isso, meu principal esforço reside em argumentar que, ao lado de tantas outras obras tributárias de uma relação íntima com o *Fausto* de Goethe, *O Mestre e Margarida* é fundamental para a compreensão das projeções dessa obra de Goethe ao longo do século passado, uma vez que, embora tenha sido escrito na década de 1930 na URSS, *O Mestre e Margarida* só foi publicado em 1966, sem cortes, em italiano e em 1991 na Rússia (uma versão censurada foi publicada oficialmente na USSR desde a década de 1960, e parece ser razoável se supor que versões não-oficiais completas tenham circulado durante os últimos trinta anos do regime soviético). Não por acaso, o recorte de minha análise é a presença da comédia em ambas as obras, noção que tomo no seu sentido mais amplo, de modo a englobar a paródia, o escárnio, o riso, etc., pois é este registro que a obra de Bulgákov, talvez mais do que qualquer outra de sua época, coloca em evidência da obra de Goethe, a qual deve ser vista como fundamental para aquele escritor que queira se relacionar com o mito fáustico.

Desde a publicação do primeiro *Fausto*, se percebeu que ele não só não se encaixava no modelo das obras já publicadas de Goethe, como, mais ainda, o criticava e o parodiava. "*Nun sag, wie hast du's mit der Religion?*"¹ (v. 3415), a frase de Margarida, é o símbolo desse claro distanciamento paródico de *Fausto* ao romantismo. Se em *Os sofrimentos do jovem Werther*, Werther se suicida pela impossibilidade de consumir seu amor imposta por sua conduta social adequada aos princípios morais da sociedade burguesa de então, aqui, influenciado pelo espírito maligno, o acontecimento todo se passa com menos drama e em tom, ditado pela cumplicidade entre Mefistófeles e Marta, de cômico e de escárnio. A inocência da *Kind* Gretchen, nota-

1 "Dize-me, pois, como é com a religião?". Utilizaremos a tradução de Jenny Klabin Segall. Ver bibliografia.

da em uma fala para si mesmo por Mefisto (v. 3005²), é satirizada ao máximo nesse episódio. Nem a posterior morte de toda a sua família e a absolvição da própria Gretchen pela entidade divina é capaz de dar algum sentido moral a tal passagem.

Haveria algum sentido geral moral ou social no *Fausto*? A re-futação de Haroldo de Campos de Lukács quanto à interpretação da cena final do segundo *Fausto* indica que não. Haroldo afirma:

“Não será preciso irmos na esteira asseguradora de Lukács, na tentativa salvífica de redimir a utopia do Fausto, marcando data histórica pontual para a *parousia* de sua positividade na Revolução Alemã de 1848. Nem será necessário para, em termos mais relativos, reconhecer-lhe essa positividade, optarmos pelo que se poderia definir como uma ‘economia restrita de leitura’: absorver-lhe o caráter ‘joco-sério’ e absolvê-lo mediante uma cláusula temporal que lhe acentue o aspecto de única perspectiva possível nas condições concretas da experiência social em torno de 1830.” (CAMPOS, H., 2005, p. 176).

Em outras palavras, não é preciso, diz Haroldo de Campos, camuflar o lado cômico da obra, sem nenhum apelo a uma exemplaridade, ou reduzir essa falta de moral da obra às possibilidades políticas da década de 1830. Na verdade, Campos entrevê um sentido muito mais amplo para a comicidade em *Fausto*. Para isso, essa citação deve ser compreendida sob o âmbito da comparação operada por Haroldo de Campos entre Dante e Goethe, visando situar ambos os autores historicamente. Há, assim, na obra crítica de Haroldo de Campos o intuito de discutir o lugar histórico e a contemporaneidade do *Fausto* de Goethe em sua aproximação com a *Divina Comédia* de Dante.

No entanto, não me parece que, no limite, esse tipo de discussão possa ter como consequência algo mais do que a mera polêmica que pouco acrescenta às nossas compreensões das obras. Na verdade, quando se trata de situar historicamente uma obra ou um acontecimento histórico, está em jogo sobretudo a construção de uma história tendo em vista o combate metafísico e ideológico do presente e um planejamento teórico para o futuro que cada projeto metafísico e ideológico almeja. Nesse sentido, a discussão da atualidade de Goethe deve de alguma forma tocar na questão de para que e por que falar na atualidade de Goethe, isto é, o que queremos ao invocar uma atualidade de Goethe? Qual o projeto de humano de Goethe que nos interessa ainda hoje? Para essas questões eu não possuo a resposta, mas gostaria de deixá-las sempre em vista na discussão que me proponho a fazer a seguir, como se o aprofundamento das questões aqui tratadas pudesse de alguma forma preparar o terreno para torná-las mais palpáveis.

O que temos que analisar é a ideia de que podemos ver no *Fausto* de Goethe, com ajuda da interpretação de Haroldo de Campos, elementos cômicos que fundamentam a constituição mesma da obra, em meio a uma época marcada por uma concepção trágica, racional e pouco dada ao riso. Se for possível sustentar essa ideia, o

2 “MEPHISTOPHELES (für sich) Du gut's, unschuldig's Kind!” (“MEFISTÓFELES (à parte) Menina inocente, essa!”).

próximo passo da análise seria o de avaliar em que medida poderíamos compreender o *Fausto* de Goethe como um fundamento ou uma antecipação de um projeto filosófico que surge no século XX no interior do projeto iluminista moderno, mas que ao mesmo tempo está marcado por um distanciamento crítico em relação a este projeto do século XIX, justamente por conta de sua tentativa de revisar a noção de racionalidade, entre outros meios, através de uma resignificação do cômico. Podemos ver no *Fausto* toda uma usurpação da ordem divina estabelecida que permite a Haroldo de Campos situá-lo como prenunciador desses projetos surgidos no século XX³.

Podemos compreender isso, continuando a seguir algumas indicações de Haroldo de Campos, percebendo que em *Fausto* as representações de Deus e dos agentes divinos assumem um caráter contraditório. Isso ocorre por dois motivos: 1. Humanização do divino; 2. Identificação do divino ao diabólico. Nos dois casos trata-se de uma inferência que se pode fazer a partir das falas do próprio diabo. Se por um lado isso pode deixar a tese de Haroldo de Campos menos sustentável, por outro, do ponto de vista formal, a própria possibilidade de uma personagem, mesmo que diabólica, expressar-se desse modo, de fato já é ao menos um traço, tênue que seja, das mudanças de visão de mundo entre as obras⁴. O primeiro motivo é a forma como o Diabo reporta, em uma passagem do *Prolog Im Himmel* (*Prólogo no céu*), a sua conversa com Deus: “*Es ist gar hübsch von einem grossen Herrn,/ So menschlich mit dem Teufel Selbst zu sprechen*” (v.350-1⁵). E o segundo é, já no final do livro, na passagem em que Mefistófeles afirma que os anjos que o seduziram teriam algo de diabólico – “*Bekriegen uns mit unsern eignen Waffen;/ Es sind auch Teufel, doch verkappt.*” (v. 11695-6⁶) (CAMPOS, ib. p. 161).

Na primeira passagem, Goethe dá a estes níveis a medida do humano, como se Deus e o Diabo só existissem no homem, como uma alegoria extra-humana de suas próprias forças. Haroldo de Campos diz, ao comentar essa passagem, que “através [da] mediação dialética [do adjetivo em função adverbial *menschlich*] se humanizam reciprocamente Deus e o Demo... O sagrado, o conflito escatológico do Bem e do Mal, se recompõem pela medida do homem” (CAMPOS, ib., p. 81). Na segunda, é a semelhança do bem e do mal o que está em jogo: se o Diabo no limite é um ser de criação divina, um anjo, ainda que caído, ao invertermos a situação, qual a parcela de maldade no sumo bem

3 E é importante que se diga, se nada surge do nada, faz parte do trabalho do crítico teórico procurar as fontes ou as possibilidades dadas na tradição para que algo novo na cultura possa surgir; assim, dizer que o *Fausto* de Goethe prenuncia algo posterior, significa dizer, se compreendermos o prenunciar em sentido fraco, que ele ao menos dá a possibilidade para que essa manifestação nova tenha surgido através de uma compreensão mais refinada e profunda de sua própria época.

4 E não podemos reduzir essas diferenças às diversas concepções religiosas da Igreja Católica Romana, da Luterana e, no caso de Bulgákov, da Ortodoxa, embora entre Dante e Goethe a Reforma possuía um papel fundamental em tais mudanças, as quais não cabe a esta pesquisa enfrentar.

5 “É de um grande senhor, louvável proceder/ Mostrar-se tão humano até pra com o demônio”.

6 “Guerreiam-nos com próprias armas nossas;/ Demônios são também, mas embaçados”.

divino?⁷ Aproximando essa discussão das questões mobilizadas pela teoria bakhtiniana, o que Haroldo de Campos nos permite perceber, com muito acerto, é que é justamente esta inversão de um mal que possui parcela de divino, para um divino que possui uma parcela de maldade (ou de baixo, de humano, viz. carnaval), o que torna Goethe atual e ao mesmo tempo tão estranho e escandaloso para a sua época – e também talvez se constitua em um dos aspectos da universalidade de sua obra. Não por acaso, Haroldo de Campos critica os grandes autores que tentaram ver algum sentido moral ou social justamente nesta última cena nos moldes de uma discussão entre o bem contra o mal, ou entre o oprimido e o opressor: se há algum sentido moral – e moral aqui em sentido deslocado e amplo –, ele está bem além e em outro campo simbólico e de significado do que o desta discussão. Isso quer dizer que não há claramente uma vitória do bem ou um exemplo do que *não* se deve fazer ou uma idealização da vítima dos vitupérios das forças malignas, conquanto se está muito mais próximo, como percebeu Haroldo de Campos, de uma discussão sobre o homem, justamente por se colocar além da imobilidade dos conceitos cristãos normais na moral tradicional de bem e de mal, o que prepararia o terreno para as discussões propostas, meio século depois, por Nietzsche.

Com isso, é possível afirmar, na continuidade de Haroldo de Campos, que, de certo modo, o *Fausto* de Goethe pode ser compreendido como uma obra que dá espaço para um projeto filosófico que surge no século XX no interior do projeto iluminista moderno, mas que ao mesmo tempo está marcado por um distanciamento crítico em relação a este projeto do século XIX. Isso se dá na medida em que a utopia presente na obra está permeada por corrosão cômica do racional, o que está nítido na relativização e aprofundamento dos conceitos tradicionais da moral, misturando as cores de bem e de mal: em *Fausto* não existe um ‘lado negro’ superficial, sem que este assuma aspectos divinos, nem um ‘herói do bem’, sem que este não seja aprofundado em seu lado obscuro.

Embora, em *O Mestre e Margarida*, nem Deus nem a aposta entre este e o demônio estejam presentes, ela está construída também a partir de uma estrutura carnavalesca. O romance versa sobre a visita da trupe diabólica à Moscou soviética da década de 1930, com seus problemas de moradia, comitês de literatura, bondes e tentativas de engendrar uma nova essência do ser humano. Nesse ambiente, em que se declara abertamente que “deus não existe!”, o que está em jogo é a existência do diabo enquanto a última residência possível de uma dimensão da crítica à racionalidade, tal como mais ou menos no mesmo período executaram, na filosofia e na metrópole (Europa ocidental), por exemplo, Adorno, Horckheimer e Heidegger. A existência de Jesus, desse modo, só pode se dar sem seu aspecto religioso, e sim através de uma compreensão histórica e psicológica da existência de um homem que posteriormente foi mitificado como filho de deus na posterior constituição de uma religião. Ela aparece no romance que o personagem

7 Na nota 20 da página 1003 (GOETHE, ib), Mazzari afirma que essas razões de Mefisto são uma “distorção teológica”, em que está totalmente correto. Ocorre que esse artifício do Diabo, quando analisado a partir da própria forma da obra, assume características fundamentais para uma análise com fins como os de Haroldo de Campos e os de nosso estudo.

Mestre escreveu e que, por não ter sido aceite a sua publicação, foi destruído na fogueira por seu autor. O diabo aparece então como guardião sobrenatural desse manuscrito.

Yoshûa Ha-Nozri, o nome hebraico e portanto histórico, “real” ou “verdadeiro” de Jesus, é assim o personagem do romance do Mestre que é narrado a nós, leitores, de modo intercalado com os acontecimentos da Moscova soviética da década de 1930. Yoshûa, desse modo, é um personagem objetivado por uma narrativa aparentemente histórico-documental em estilo realista – mas que ao mesmo tempo não podemos perder de vista o claro fato de que se trata acima de tudo de uma grande paródia ao novo testamento – e dotado do poder de “ler mentes”, ou, na linguagem científico-racional, de extrema capacidade sensitiva e de admiração da realidade – i.e. um psicólogo nietzschiano, ou um idiota dostoievskiano. Ele não é nenhum arauto das forças do “bem”. Na verdade, o que esse episódio da conversa entre Yoshûa e Pilatos entre outros presentes no romance sugere é que as forças do bem e do mal aqui pouco podem ser distinguidas, ou melhor, que estão misturadas, mescladas e imbricadas – e aí já reside uma aparente semelhança entre as obras que estamos comparando, graças ao viés interpretativo de Haroldo de Campos. Woland e Yoshûa se confundem em determinados aspectos na mesma personagem, e não há como dissolvê-los ou decantá-los. A defesa da existência real de Jesus por Woland é a mesma da existência do sobrenatural. Isso nos leva a afirmar, com espanto, um aparente paradoxo: mal e bem são aqui demoníacos, tal como Mefistófeles, em Goethe, sarcasticamente afirma da trupe de anjos que o seduz eroticamente, há pouco aludida.

Somos capazes de resolver esse paradoxo se, orientados pelas indicações de Boris Groys, pensarmos que 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 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 Moscova 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 Moscova 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).

Nesta passagem, Groys vê *O Mestre e Margarida* como um romance que ganha em significado se lido em paralelo com a teoria do romance carnavalesco de Bakhtin. Isso porque foram concebidos na mesma época, e, portanto, revelam todo um ambiente cultural existente na década de 1930 soviética – para Groys, o livro de Bakhtin a respeito da cultura medieval e renascentista de Rabelais fora conce-

bido na década de 1930, embora, como o romance de Bulgákov, só tenha sido publicado três décadas mais tarde (é verdade, no entanto, que a base deste livro já estava colocada em produções de Bakhtin desde da década de 1910). Aquilo que aproxima os dois autores e os colocam como filhos de seu tempo é, segundo Groys, talvez mais bem reconhecido na presença de certas ideias e imagens retóricas herdadas do período de ouro do nietzschianismo russo-soviético das três primeiras décadas do século (décadas de 1900 a 1920). Este fora um período tão intenso de influência de Nietzsche na cultura russa que as suas ideias, em geral em forma de trapos, lidas e apropriadas sem nenhum rigor por gente oriunda de diversos âmbitos culturais, se imbricaram profundamente com a tradição da cultura russa. Revolucionários e conservadores, ocidentalistas e eslavófilos, nenhum âmbito da cultura russa escapou, durante esse período, de dar uma resposta ao fenômeno Nietzsche, e as respostas foram as mais variadas. Talvez a mais rigorosa tenha sido a de Tadeusz Stefan Zielinski (1959 – 1944), professor de filosofia da Universidade de São Petersburgo de 1900 a 1922 e um dos principais membros do que se chama hoje de círculo de Bakhtin. É através de Zielinski que Bakhtin introjeta Nietzsche de um modo bem diferente e em geral mais consequente do que o que ocorria à sua volta: a obra de Nietzsche que mais está presente em Bakhtin, mesmo que nem faça referência a ela, é *A origem da tragédia*. Havia já desde Soloviev, o grande teórico russo e eslavófilo dos fins do século XIX, a tendência de compreender o espírito russo e a igreja ortodoxa russa como aqueles que teriam dado guarda e abrigo ao princípio dionisíaco que teria sido, assim eles interpretavam a obra de Nietzsche, abandonados pela tradição europeia ocidental. O revigoramento da cultura europeia apolínea passaria, segundo tal interpretação, por um renascimento cultural em tons acentuadamente russos. Com menos nacionalismo, podemos ver na obra de Bakhtin, seja sobre Dostoievski seja sobre Rabelais, a tentativa de encontrar esse outro que constitui a cultura ocidental e que teria sido deixado de lado pela tradição racional europeia. Nesse sentido, podemos compreender seus apontamentos sobre o romance carnavalesco e sobre o dialogismo como inserido em um amplo debate a respeito dos projetos do projeto de humano que queremos.

O procedimento carnavalesco e dialógico não foi inventado por Bakhtin, nem se restringiu ao espírito da cultura russa (cujo principal baluarte seria Dostoievski): podemos compreender o sentido da atividade de Bakhtin antes como um ressaltar, um colocar em evidência esse aspecto da cultura que sempre esteve aí mas que era rejeitado e deixado de lado pela tradição.

Como bem indica Haroldo de Campos, podemos ver que a carnavalização em *Fausto* atinge níveis bem profundos: já o primeiro *Fausto* está marcado pela carnavalização, bem antes da cena da mascarada no início da segunda parte, principalmente na linguagem de Mefistófeles, mas também na do próprio Fausto. Haroldo de Campos aponta, por exemplo, a cena *Vor der Tor (Diante da porta da cidade)* como contendo uma crítica à instituição burguesa do casamento, e, portanto, da família. Na cena em que Fausto invoca os espíritos da terra, é peculiarmente interessante para esta relação o linguajar chulo

com que se dirige ao seu ajudante Wagner, “*dieser Füller der Gesicht*” (v.520)⁸. O próprio filósofo, enquanto inútil especulador, é satirizado como um animal manipulado por um *böser Geist*⁹ (Haroldo de Campos traduz por “gênio”, mas talvez valesse a pena se aproximar da filosofia de Hegel, muitas vezes acusado pelo mesmo argumento, e traduzi-lo por “espírito”) que anda em círculos (não tem finalidade, é inútil) enquanto ao seu redor “*liegt schöne grüne Weide*”¹⁰ (CAMPOS, ib., p. 85). O que podemos ver, portanto, é o cômico funcionando no sentido de complexificar e aprofundar as personagens, torná-las humanas – lembremos do *menschlich* há pouco aludido – e com isso é o próprio registro trágico da obra que é construído. Trágico no sentido de dar à contradição da condição humana os seus contornos nítidos, i.e. a relação entre o destino como lugar na ordem da natureza do homem e a sua tentativa – que é própria de seu lugar e que o coloca de volta para seu lugar, como em *Édipo Rei* – de superá-lo. Em Goethe, graças ao registro medieval-renascentista que a inserção na literatura fáustica promove, é pelo cômico que o homem adquire seus traços trágicos, i.e. humanos.

Haroldo de Campos parece ver tanta carnavalização na obra de Goethe que sugere, em seu encaminhamento conclusivo, a relação entre Nietzsche e Goethe, utilizando citações, jargões e expressões nietzschianas para afirmar a pós-modernidade de Goethe (CAMPOS, ib., p. 174-7).

Na verdade, não é muito difícil perceber como Goethe está profundamente presente em Nietzsche, até porque o próprio Nietzsche, em inúmeras oportunidades, afirma isso. Quando, em sua primeira obra, *O Nascimento da Tragédia*, discute a respeito da posição do pensamento grego para a reflexão estética alemã, Nietzsche lamenta o enfraquecimento do projeto de imitação da cultura grega, iniciada por Winckelmann e elevada por Goethe e Schiller. Isso revela, para o comentador Roberto Machado, que

“continua vivo em Nietzsche o projeto de Winckelmann, Goethe e Schiller a respeito da importância de uma reflexão sobre os gregos para repensar o mundo moderno e a obra de arte moderna. Como eles, o jovem Nietzsche também é um pensador que entende melhor sua época por meio da Grécia antiga e, por isso, escreve um livro cheio de esperança em relação à germanidade, como ele mesmo diz.” (MACHADO, 2005, p. 177)

No entanto, enfatiza o comentador, o que Nietzsche tem como objetivo não é apenas a revitalização da Grécia como modelo para a cultura alemã, mas sim algo ainda mais complexo, que é a revitalização da cultura grega a partir de uma revisão da apropriação de tal cultura. Com isso, é a própria *forma como* se assume a influência e a atualidade da cultura grega o que está em questão em *O nascimento da tragédia*. Não se trata mais, aqui, como em Winckelmann, de valorizar a serenidade e a beleza da cultura grega – R. Machado afirma

8 “A seca, estéril criatura”.

9 “Gênio mau” (v.1832).

10 “E em torno há verde e fértil pasto” (v. 1833).

que Winckelmann define a essência da cultura grega como “uma nobre simplicidade e uma serena grandeza” (MACHADO, ib. p. 177) –, mas de propor uma tensão fundamental desta cultura, se a observarmos, afirma Nietzsche, a partir de seu ponto mais original, a origem ou essência da tragédia. Nesta sua primeira obra, o jovem Nietzsche argumenta que a cultura da serenidade e da beleza é na verdade a deturpação de uma cultura grega mais original que vivia na tensão entre dois princípios, um dos quais, no período do auge cultural de Atenas (período socrático e pós-socrático) teria triunfado e deturpado a originalidade de tal cultura. Dizer que a cultura grega, a partir do estudo da tragédia, vivia tensionada entre forças antagônicas, salienta Machado, não é a originalidade de Nietzsche, pois tanto Schelling quanto Hegel e Hölderlin, teriam em suas interpretações de *Édipo rei* e *Antígona*, proposto antagonismos que comporiam a essência das tragédias analisadas. Para Machado, a importância desta obra de Nietzsche está antes em sugerir tal oposição em termos de apolíneo e dionisíaco.

É que, se por um lado Nietzsche, em sua obra, parece enfatizar menos o antagonismo entre essas duas forças, do que a própria *aliança* antagônica dos dois princípios metafísicos que formam a essência da tragédia grega original – esta como a representação consciente de si (apolínea) da embriaguez dionisíaca. Por outro, ocorre que na Rússia, a partir de uma análise histórica da cultura ocidental, iremos encontrar em determinados círculos intelectuais um discurso de valorização do princípio dionisíaco, associado ontologicamente à cultura eslava, como a única possibilidade de curar o individualismo e frieza – o espírito apolíneo – que se apoderou da cultura europeia desde Sócrates e o platonismo, ou, na comédia ideológica, desde a primeira cisma católica.

Ao construir um romance utilizando como base estrutural o dialógico – aquele em que as ideologias são colocadas na mesa para além das visões de mundo do próprio autor, ou em que se encontra no mesmo âmbito das outras presentes no romance, sem nenhuma ‘superioridade’ em relação às outras –, o escritor coloca em jogo uma série de ideias que antes se impõem ao autor, do que o autor as domina, e, conseqüentemente, cabe ao crítico desvencilhá-las, compreendê-las e dar-lhes sentido – o qual não se restringe ao próprio escritor, pelo próprio modo com o qual ele insere tais ideias em suas obras.

No mesmo artigo de Groys analisado, o autor faz referência a como a teoria carnavalesca de Bakhtin, por sua vez, está inserida num rol de diversos autores russos que configuraram a apropriação da obra nietzschiana na virada do século XIX para o XX, até a culminação desta relação na década de 1930 soviética. 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. Nesse campo de batalha, contudo, não há vencedor, i.e. não se encontra qualquer verdade, na medida em que toda ideologia – todo discurso positivo a respeito do que as coisas são – é eternamente capaz de se renovar. É assim que Groys compreende o dialógico de Bakhtin:

“O “dialógico” da cultura, que Bakhtin tem como seu principal veículo e encontra expressado de modo mais perfeito no “romance polifônico”, não é para ele um meio da procura teórica pela verdade, como é o caso por exemplo no modelo platônico clássico do diálogo filosófico, conquanto uma forma de luta da vida, na qual as ideologias em luta de cada um de seus portadores nunca é colocada em questão. É que a verdade possui um papel mais instrumental nessa luta. Desse modo, o diálogo bakhtiniano não está orientado à obtenção da verdade universal ou de alguma consequência, mas está maximamente voltado à realidade da vida, isto é, à obtenção da vitória de um dos lados. Ao contrário dos formalistas e stalinistas, Bakhtin acredita, contudo, que a luta das ideologias nunca termina com a vitória de um lado. Se para os formalistas essa vitória acontece em consequência de perdas de forças vitais ou “automatização” das ideologias sobreviventes (uma vitória através do melhor argumento é aqui de qualquer modo impossível, pois essa ideologia que protege sua vitalidade encontra sempre argumentos contrários irrefutáveis), para Bakhtin cada ideologia é de seu modo capaz de revitalização no espaço escatológico ideal de vida e morte. Desse modo, o conflito de ideologias, no qual, em Bakhtin, tomam parte igualmente ideologia morta e viva, é potencialmente infinito” (GROYS, *ib.*, p. 221).

Tendo isso em vista, Groys vê no carnaval o plano corporal – o único possível para Bakhtin – no qual há o embate das ideologias. A análise de Bakhtin do romance estruturado de modo carnavalesco, contudo, está, para Groys, de acordo com o pensamento de Nietzsche, uma vez que este via no romance “a continuação específica do princípio musical dionisíaco” (GROYS, *ib.*, *id.*). Além disso, a aproximação do diálogo socrático à sátira menipéia como vertente do romance constituído de modo carnavalesco (BAKHTIN, *ib.*, p.124) é outro elemento que aproxima o autor russo a Nietzsche, pois este vê o romance também como um desdobramento do diálogo platônico. O apolíneo seria em Bakhtin a verdade ‘monológica’, séria, que se dá quando há o domínio no mundo de uma ideologia, que se contrapõe ao combate carnavalesco. No entanto, atenta Groys muito justamente que:

“(…) Se se encontra no “monologismo” de Bakhtin, igualmente e com razão, uma metáfora para a cultura stalinista oficial, o carnaval não é, contudo, nenhuma “alternativa democrática” àquela, conquanto seu lado irracional e destrutivo. A descrição de Bakhtin do carnaval lembra acima de tudo a atmosfera dos processos espetaculosos stalinistas com seus incríveis “coroamentos e destronamentos” (GROYS, *ib.*, p. 223).

Em outras palavras, Groys atenta para o fato de que o monologismo e o dialogismo, o apolíneo e o dionisíaco, são dois aspectos concomitantes presentes na cultura stalinista oficial, como se estes princípios descrevessem com precisão a realidade interior desta própria cultura. A teoria da carnavalização de Bakhtin, com efeito, ao refletir sobre a cultura de seu tempo, assim infere Groys, interpreta a ‘comédia ideológica’ russa-soviética nos termos da contraposição apolíneo-dionisíaco, mostrando como a cultura oficial eliminara as personagens da comédia, i.e. as próprias ideologias foram silenciadas.

Assim como se pode dizer que o romantismo alemão, como faz

Flusser (FLUSSER, 1994), é fruto de coerções internas históricas de uma Alemanha não unificada, integrante de uma periferia cultural e sem possuir colônias fora da Europa, a interpretação de Groys é poderosa e bastante pertinente para compreendermos de que maneira a tradição humanista alemã (iniciada com Winckelmann, Goethe, Hegel, Kant, etc., e sofrendo uma mudança radical com Nietzsche, a partir de influências como Schopenhauer e Wagner, mas também Sthendal e Dostoiévski) recebe, na cultura russa do início do século XX, uma nova crítica radical baseada nas necessidades internas da própria discussão presente então em tal localidade, que determina toda uma nova compreensão do humanismo ali existente. Bakhtin interpreta a cultura oficial russa sob a forma dos princípios apolíneo e dionisíaco do jovem Nietzsche e, com isso, abre caminho para a possibilidade de superação de tal cultura. Essa abertura de caminho se deu sob a necessidade de revisar a tradição humanística, ao eleger Rabelais e Dostoiévski para objetos de seus estudos teóricos. Essa revisão não deve ser vista apenas como uma revisão do projeto humanista goethiano, conquanto também do próprio Nietzsche. Este, como dissemos, já havia operado uma revisão das referências gregas históricas da época de Goethe, dando ênfase à originalidade presente na tragédia grega. Esta ideia, chegando na Rússia de modo impróprio, tomou diversas feições, entre elas, esta em Bakhtin.

Haroldo de Campos vê semelhanças entre Goethe e Bakhtin, principalmente no que diz respeito à influência medieval, carnavalesca, de suas aspirações. No entanto, para nós é fundamental sermos capazes de distinguir bem alguns elementos. Campos nos serve, nesse sentido, para percebermos que o verdadeiro ponto de desequilíbrio delas que saltam aos olhos é, mais do que Bakhtin, Nietzsche. Assim, lendo Bakhtin por um prisma nietzschiano, fica claro que o dialogismo e a “paródia”¹¹, embora presentes no *Fausto*, possuem em Bakhtin um caráter terrífico, destruidor e bem determinadamente político: não se trata apenas de cantar paralelamente, ou seja, não se trata de um “romance de um romance”, de um meta-meta-romance, de um diálogo intertextual, mas da própria força e sobrevivência dos discursos sobre ideias, das ideologias, que no limite colocam em jogo as noções de ficção e realidade, ou seja, aproxima-se do próprio âmago do verdadeiro e do verossímil.

Podemos ver em *O Mestre e Margarida* um espelhamento da tradição da cultura russa muito semelhante ao das teorias de Bakhtin oriundas e revisionistas do humanismo goethiano, se atentarmos para uma mudança muito sutil no tom escatológico das obras de Bulgákov.

11 Nesse sentido é preciso discordar de Haroldo de Campos quando este associa a polifonia à dialética na sua noção de paródia. Na verdade, a polifonia deve ser vista como uma alternativa à dialética, i.e. uma tentativa de superação do platonismo. É possível um diálogo sem dialética? A polifonia parece reinterpretar a noção de *polémos* heraclitiana (numa tentativa de, além de fugir do platonismo, fugir do hegelianismo): a polifonia nesse sentido pode ser vista como uma complexidade de falas e discursos (ideologias) que se combatem multilateralmente, de modo a constituir um esquema lógico que não se encaixa num pensamento do ou-ou (*entweder-oder*) criticada por Nietzsche, viz. que não cria uma contraposição dual e um terceiro termo que eleva e resolve a contraposição unilateralmente entre esses dois termos, como na dialética hegeliana (embora o esquema lógico do pensamento hegeliano não seja aristotélico, i.e. não observe a lei do terceiro excluído).

O exército branco, primeiro romance de Bulgákov, retrata – e esse é um verbo que convém bastante ao modo como essa obra parece ter sido concebida – aparentemente em estilo realista uma família conservadora e nobre russa que vive na Ucrânia à beira de seu aniquilamento na Kiev em guerra civil da década de 1920. As alusões ao Apocalipse bíblico, que se intensificam nas últimas páginas do livro, caem bem ao tom geral da obra, e acabam por associar o próprio narrador – no mais, em geral e aparentemente bastante neutro – à religiosidade e ao martírio das pessoas retratadas. Ao mesmo tempo, essas referências ao texto sagrado da tradição judaico-cristã, ao associarem a Revolução Russa ao fim do mundo, e ao exagerarem nas dores do desafortunado de uma família afortunada, justamente por se integrarem ao discurso dos retratados, adquirem um tom *kitsch* e relativamente soberbo, que faz com que o leitor atento possa perceber algum grau, mesmo que pequeno, de crítica também ao discurso dos ideólogos do Exército Branco. No que se refere ao tom mais realista ou mais fantástico dado pelo narrador, tanto *O Mestre e Margarida* quanto *O exército branco* diferem-se por conta de um estilo de composição diverso: quanto a este, ambas as obras estão constituídas fundamentalmente a partir do recurso à paródia. No entanto, *O Mestre e Margarida*, embora esta obra não esteja tão enfaticamente relacionado ao Apocalipse bíblico, está todo permeado por uma defesa da fantasia imbricada a uma discussão religiosa, típica do discurso conservador eslavófilo, e também a uma coloração e temática claramente apocalíptica. Observe-se: o retrato, também em tons realistas, da morte de Yoshûa; o paralelismo entre as chuvas torrenciais das mortes do Mestre, da Margarida e de Yoshûa; o terrível que se mescla com o cômico e com o escárnio; e, por fim, a frase “manuscritos não ardem”, uma das orações mais lembradas do livro pelos leitores.

É preciso atentar para o caráter esperançoso dessa frase que a deixa tão próxima dos versos de Hölderlin tantas vezes citados por Heidegger: “Porém, onde há o perigo, cresce também a salvação”. Parece ser claro que a ideia de que os manuscritos, como produtos culturais, não ardam é um último alento frente à morte necessária do Mestre: quer dizer, os manuscritos – i.e. as representações culturais –, que são eternos graças a forças *extra-ordinárias* (uma vez a frase ter sido dita pelo próprio Woland e os manuscritos terem sido preservados por sua força fantástica), são a promessa de vida eterna do Mestre pela qual ele terá que pagar com a sua própria vida material e imaterial. É também nesse sentido que as forças do mal fazem o bem, a epígrafe goethiana da obra, o que une e reforça esta interpretação: elas dão a esperança da salvação individual em meio ao fim dos fins e à revelação da verdade – i.e. do apocalipse. Essa esperança que está presente nesta última obra de Bulgákov, no entanto, não existe em *O Exército Branco*. Ela está diretamente relacionada a um recurso formal do livro de *O Mestre e Margarida*, o qual está presente em outros contos de Bulgákov (de modo paradigmático em *As aventuras de Tchitchikov*, em que justamente este registro formal é tematizado em uma espécie de meta-discurso), mas não em *O Exército Branco*: o discurso fantástico e carnavalesco dos capítulos em que os acontecimentos extraordinários ocorrem na Moscou soviética. São a fantasia

e os seres extraordinários, ou seja, o próprio ‘manuscrito’, o próprio romance, o que permite ao livro assumir um caráter esperançoso mesmo em vista da morte material do autor e do Mestre. E, ainda mais, é também na presença marcante da fantasia, totalmente carnavalesca, que encontramos a evidência clara da relação desta obra com Bakhtin: a ele Bulgákov deve a esperança pela qual foi tomado, a ponto de incluí-la na sua obra, no fim de sua vida¹².

Contudo, a esperança que encontramos no livro não se restringe apenas à salvação individual do Mestre e da Margarida: a frase ‘manuscritos não ardem’ – i.e. não vão para o inferno (como se o pacto de Margarida e do Mestre com as forças diabólicas funcionasse para salvar e levar ao céu o manuscrito – como, em *A danação de Fausto* de Berlioz, Fausto vai para o inferno para salvar Margarida) nos permite entrever uma espécie de meta-discurso na obra, no sentido de um discurso sobre a produção e a fruição de um romance. Que a obra discuta a produção do romance ou da obra ficcional, remetendo à discussão do realismo da época, parece claro desde o princípio, na conversa com que a obra se inicia entre o mal poeta Biezdromini e Berlioz, o diretor da MASSOLIT – o comitê soviético para a produção de literatura de massa. Quanto a isto, vale ressaltar no romance a submissão do realismo ao evento histórico, enquanto a realidade ‘atual’ só poderia ser retratada através da fantasia. Mas, mais do que isso, o livro dá conta antes de uma salvação ou cura do estado das coisas ‘atuais’, através da própria leitura do livro¹³ que trata do presente como se estivesse em outro nível de realidade, residindo tal cura numa mudança da postura meramente passiva do leitor comum. Associando-se à melhor tradição puchkiniana, Bulgákov faz sua personagem mitológica Mestre conclamar no momento mesmo de sua morte o seu leitor, personificado na personagem sem-teto Biezdromni, a escrever a continuação da história. E o que significa isso – continuar a história? Significa não só escrever a história da humanidade depois da morte

12 A obra inacabada de Bulgákov *Romance teatral (As memórias de um defunto)* (BULGÁKOV, 2002), escrita por volta de 1936, reforça algumas ideias aqui presentes, não só porque nela encontramos uma personagem do romance escrito pela personagem principal, a qual se chama Bakhtin, como principalmente porque podemos interpretar o aspecto inacabado da obra não apenas devido à morte de Stanislavski que estaria sendo representada na personagem Ivan Vasilievitch, mas por conta de que nesta obra ainda não estava resolvida a relação entre fantasia e realidade, como está em *O Mestre e Margarida*. Aqui, o diabo aparece a Serguei Leontievitch, a personagem narradora que seria a representação do próprio Bulgákov, mas apenas como sonho ou a partir de uma interpretação alterada da percepção de Serguei. Em *O Mestre e Margarida*, estamos vendo, esta relação fora bem mais aprofundada.

13 Esta reflexão devo à leitura e influência da tese de MATOS, 1979. A comparação entre o último romance de Bulgákov e *Dom Quixote* é bastante proveitosa, uma vez que, concomitante à redação de *O Mestre e Margarida*, Bulgákov escreveu uma adaptação para o teatro da obra de Cervantes, a qual, no entanto, só foi encenada pela primeira vez após sua morte. Deste modo, não é forçado encontrar uma série de elementos cervantinos na obra de Bulgákov. Uma análise aprofundada dessa relação será realizada em uma próxima oportunidade. O que deve ficar ressaltado aqui é a literatura como uma cura da loucura que aparece em *Dom Quixote*, segundo a leitura de Franklin de Matos, e a ideia, oriunda de Nietzsche, do autor como psicólogo em sentido amplo, a qual pode-se afirmar que é fruto de sua leitura de Dostoiévski (ver GIACÓIA, 2006, p. 15). Assim, esse nietzschianismo presente em *O Mestre e Margarida*, por sua vez, acaba por ser nada mais do que um pertencer à própria tradição do romance psicológico russo, cujo paradigma é Dostoiévski. No limite, podemos nos perguntar: Nietzsche vai para a Rússia e é interpretado impropriamente; mas Dostoiévski, sendo uma de suas principais inspirações, também não teria sido impropriamente apropriado por Nietzsche?

do Jesus histórico; muito mais, significa ligar os pontos, interpretar de modo ativo, não confundir realismo com verdade e, acima de tudo, significa uma postura política não alienada e conformista.

Dito de outro modo, os elementos fundamentais no conteúdo e na forma do romance que causam a diferença de tons entre esta sua última obra e sua primeira são tanto a tensão entre o carnaval, como comicidade imiscuída de terror – e vice-versa – de uma atualidade que não se dá em sua realidade, quanto o realismo do romance dentro do romance. Tendo mais uma vez em vista a epígrafe – que aprendemos, desde Púchkin, a ler como contendo um enigma que obriga o leitor a se por em atividade para compreender o que está nas entrelinhas do texto e da forma do romance –, pode-se falar em um Bulgákov leitor de Goethe, mas um leitor que atualiza Goethe a partir da comédia ideológica de seu lugar e de seu tempo. Com efeito, a carnavalização cômica existente em Goethe, apontada por Haroldo de Campos, se efetiva aqui já com as influências de Nietzsche e de Bakhtin e do Realismo soviético, de modo a imiscuir-se do terror e tornar-se um problema formal e meta-discursivo do romance de Bulgákov.

Se, nessa consideração formal de *O Mestre e Margarida*, a obra de Bulgákov assume contornos ambiciosos, não podemos, no entanto, perder de vista seu aspecto ingênuo, pueril (que flerta com o *kitsch*), como se tivesse sido escrita para ser lida próxima de uma fogueira, no conforto de um lar, um livro para os parentes e os amigos: essa miudeza, que remete a todo percurso produtivo e à própria fonte criativa de Bulgákov, desde sua infância, nos permite pensar o romance de forma mais apropriada a partir da ingenuidade e simplicidade dos utópicos assistemáticos e ingênuos. Não seria para aí que aponta a necessidade de superação do platonismo como uma sistematização ontológica de todos os aspectos da vida em Nietzsche? Com efeito, esse romance, se colocado em paralelo ao *Nós* de Zamiathin – amigo de Bulgákov que é considerado o precursor dos romances distópicos – assume, como vimos, um caráter esperançoso em meio ao apocalipse, um alento, como o de Hölderlin e de Heidegger, em meio às mais sombrias perspectivas distópicas. Esse resgate da simplicidade do homem vai na contramão da compreensão tanto pela ideologia oficial soviética como pelos ideólogos da igreja ortodoxa russa, do ‘super-homem’ nietzschiano como um outro homem, que interpretava o ‘super’ como ‘mais’, como ‘superior’, como ‘forte’, como ‘novo’, como ‘vivo’... Em Bulgákov, o super-homem, o mitológico Mestre – que de grandioso só tem o título, uma vez que não passa de um residente de um hospício incapaz de transcender sua própria condição material e cujo maior desejo é viver numa caverna afastada do mundo com seus escritos –, ou o psicólogo Yoshûa, são ‘super’ porque são menos, porque não almejam sair do mundo das cavernas, porque são simplesmente humanos – e justamente por isso é que eles são portadores de uma verdade superior, mais profunda e mais simples. Ou seja, a crítica ao humanismo em *O Mestre e Margarida* é em nome de um humanismo *demasiadamente humano*.

E é precisamente a simplicidade – o *zu menschlich* – do super-homem em Bulgákov que condiz muito mais com o que hoje compreendemos de Nietzsche, a contribuição determinante da literatura

fáustica e do *Fausto* de Goethe para *O Mestre e Margarida*: Fausto é o protótipo desse homem que vive na contradição entre almejar para além de sua condição finita humana e viver a sua simplicidade, condição que torna-o um super-homem na medida em que, mesmo com seus desejos grandiloquentes impulsionados por Mefistófeles, se mantém humano em seu fundamento. A epígrafe revela, nesse sentido, *Fausto* também como o grande paradigma de uma vida passada nos teatros, nas óperas, nos concertos, cujo fim Bulgákov ao longo de suas obras canta e lamenta, como o fim de uma áurea. Temos, assim, a partir dessa comparação, a possibilidade de nos debruçarmos sobre *Fausto* sob uma outra e nova luz: não só Goethe está presente em Bulgákov, mas Bulgákov nos faz ver um outro *Fausto*.

Bibliografia

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BULGÁKOV, M., *O Mestre e Margarida*. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BULGÁKOV, M., *Romanzo teatrale: Le memorie di un defunto*. Milão: RCS Rizzoli Libri, 2002.
- CAMPOS, H. de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginália fáustica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FLUSSER, V. *Schriften: Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen: Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung. Band 5*. Mannheim: Bollmann Verlag GmbH, 1994.
- GIACOIA JÚNIOR, O., *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2006.
- GOETHE, J. W., *Fausto: uma tragédia. Primeira e segunda parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004 e 2007.
- GROYS, B. *Einführung in die Anti-Philosophie*. Munique: Carl Hanser Verlag, 2009.
- MACHADO, R., 2005. Nietzsche e o Nascimento do trágico. *KRITÉRION*. Belo Horizonte, nº 112, dez/2005, p.174 a 182.
- MATOS, L. F. F. de. *Leitor quixotesco: o leitor de Dom Quixote*. São Paulo. Tese de doutorado. Departamento de Filosofia da USP, 1979.
- RESKE, H. *Faust: Eine Einführung*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1971.