

DE BULGÁKOV A JAGGER: LEITURAS, RELEITURAS E ENCONTROS EM MÚLTIPLOS UNIVERSOS CONTEXTUAIS

AQUINO, Luíza França Tomaz de¹

RESUMO: O artigo explora a apreensão textual e comparativa de *O Mestre e Margarida*, romance de Mikhail Bulgákov, e de *Sympathy for the Devil*, canção da banda britânica The Rolling Stones, com foco em elementos materiais, corporais e sensoriais. Adicionalmente, são examinadas performances da música, que teve como inspiração compositória o clássico literário. A análise demonstra como obras se transformam em diferentes contextos e utiliza conceitos de McKenzie (sociologia dos textos), Zumthor (performance) e Gumbrecht (*Stimmung*) para mostrar que o significado é dinâmico, moldado pela interação entre texto, autor, público e ambiência. Cada leitura ou performance é uma experiência única, que ressignifica a obra e expande sua existência através do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Apreensão textual; Experiência estética, *O Mestre e Margarida*; *Sympathy for the Devil*; Performance; Ressignificação.

FROM BULGAKOV TO JAGGER: READINGS, REREADINGS AND ENCOUNTERS IN MULTIPLE CONTEXTUAL UNIVERSES

ABSTRACT: This article explores the textual and comparative apprehension of *The Master and Margarita*, a novel by Mikhail Bulgakov, and *Sympathy for the Devil*, a song by the British band The Rolling Stones, focusing on material, corporal, and sensory elements. Additionally, performances of the song, which was compositionally inspired by the literary classic, are examined. The analysis demonstrates how works transform in different contexts and uses concepts from McKenzie (sociology of texts), Zumthor (performance), and Gumbrecht (*Stimmung*) to show that meaning is dynamic, shaped by the interaction between text, author, audience, and ambience. Each reading or performance is a unique experience that re-signifies the work and expands its existence through time.

KEYWORDS: Textual apprehension; Aesthetic experience; *The Master and Margarita*; *Sympathy for the Devil*; Performance; Resignification.

¹ Doutoranda em Estudos de Linguagens no Posling do CEFET-MG e jornalista no Centro de Comunicação da UFMG. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8381-1292>. E-mail: luiza.fta@outlook.com

Introdução

A ideia de expandir as formas de apreensão textual, tirando o foco da interpretação hermenêutica e pensando os atravessamentos materiais, corporais e sensoriais, permeia referências teóricas capazes de oferecer novas possibilidades de contribuição ao olhar para diversos objetos e fenômenos. Em especial, despertam-nos atenção os conceitos que se vinculam a uma forma de experiência estética e como esta pode ser transformada pelos vários componentes que circundam uma obra. Assim, propomos uma reflexão sobre a transferência de experiências estéticas originadas a partir de um texto literário. Retomamos, para isso, conceitos de Zumthor (2007), McKenzie (2018) e Gumbrecht (2014).

Algumas noções debatidas pelos autores levantam questões a serem pensadas nesta abordagem. Uma primeira é o pensamento de McKenzie (2018) do texto como algo aberto, que ressurge em novas encarnações a partir de diferentes leituras, interpretações e apropriações. Com essa conceituação em mente, torna-se possível olhar para uma obra textual em seu sentido mais clássico — um livro — e uma volta de sua proposição em outro formato textual. Para isso, convocamos o clássico *O Mestre e Margarida*, romance de Mikhail Bulgákov, a canção *Sympathy for the Devil*, da banda britânica The Rolling Stones, que foi composta inspirada pelo livro, e sua reprodução em performances musicais nos últimos anos.

Olhamos para essa relação como dois fenômenos que convocam experiências próprias, que se diferem na forma de leitura. Zumthor (2007) vincula a performance ao momento da recepção e ao despertar de um sentimento a partir do encontro entre um corpo e uma obra. Contudo, ele chega a distinguir os tipos de performance, que resultam um do outro em gradação (a performance com audição acompanhada de visão da enunciação seria a de nível mais completo, enquanto a leitura solitária marcaria o grau performancial mais fraco). A experiência estética se diferencia. Assim, os exemplos citados pressupõem uma mesma origem temática, mas diferem fortemente no encontro com o público. Isso pode ser pensado tanto em suas diferentes marcas de criação quanto em suas diferentes ambiências.

Para McKenzie, a história tanto da feitura quanto dos usos dos textos define muito do que vai ser compreendido e se tornar foco do texto em diferentes momentos, o que faz com que uma versão seja um pretexto para o significado do presente. Além disso, se retomamos a ideia de *Stimmung*, de Gumbrecht (2014), temos as evidências de uma ambiência afetando tanto a composição e os elementos presentes em um texto quanto o contexto em que este encontrará seu leitor na experiência estética. Os objetos observados geram inúmeras possibilidades de análise com tais direcionamentos. *O Mestre e Margarida* começou a ser escrito em 1928,

utilizando a própria Moscou da época como cenário. Mas a escrita passou por várias fases, sendo finalizada apenas em 1940. Além disso, teve seu primeiro contato com o público no lançamento em 1966/1967. Marcas de diversas histórias e contextos permeiam a obra, e outras permeiam o momento de sua chegada. O mesmo ocorre com a leitura e a ambiência que envolvem o encontro de Mick Jagger com a obra, a escrita de *Sympathy for the Devil* e o encontro com os novos públicos.

O Mestre, Stalin e o astro do *rock*

No ano de 1928, em meio a uma Rússia pós-revolucionária, o escritor Mikhail Bulgákov iniciava o desenvolvimento do célebre romance *O Mestre e Margarida*. A obra começou a ser elaborada em um momento em que o governo stalinista promovia uma literatura engajada na luta pela construção do socialismo, tendo a arte como propaganda. Com isso, escritores considerados contrarrevolucionários passaram por uma série de obstáculos para conseguirem a publicação de seus trabalhos. A escrita de Bulgákov, em especial, desafiava os limites da censura com sua complexidade metafórica, com traços de crítica política, com suas temáticas pouco desejáveis para o contexto soviético e com seu estilo arraigado no realismo fantástico — contrariando os preceitos de uma arte claramente voltada para o uso social. Passemos a uma compreensão sintética do livro.

A narrativa se desenvolve intercalando diversas tramas, que têm como ponto de ligação uma visita do diabo a Moscou, exatamente no contexto em que o autor vivia, o final dos anos 1920. Três núcleos narrativos principais, escritos com diferentes graus de sátira, podem ser destacados: as “traquinagens” do grupo de Satanás pela cidade; a história de Pôncio Pilatos em seu encontro com Jesus Cristo; o relacionamento de Margarida e seu amante, apelidado de Mestre.

A primeira trama gira em torno de Woland, um cavalheiro peculiar que logo se apresenta como professor, em visita a Moscou como consultor convidado. Em relatos posteriores aos acontecimentos, sua aparência seria descrita de formas completamente antagônicas pelas supostas testemunhas de sua visita, indo da figura mais bizarra à mais inteiramente normal. Contudo, sua apresentação oficial é a seguinte:

A pessoa descrita não mancava de nenhuma das pernas, sua estatura não era nem baixa nem enorme, mas simplesmente alta. Em relação aos dentes, do lado esquerdo as coroas eram de platina e, do lado direito, de ouro. Trajava um terno caro, cinza, e sapatos estrangeiros,



da mesma cor que o terno. Usava uma boina cinza, colocada à banda em uma das orelhas, e, embaixo do braço, trazia uma bengala com um castão preto em forma de cabeça de poodle. Aparentava uns quarenta e poucos anos. A boca era meio torta. Bem escanhado. Moreno. O olho direito era preto, e o esquerdo, sabe-se lá por quê, verde. As sobrancelhas negras, uma mais alta do que a outra. Numa palavra, era estrangeiro. (BULGÁKOV, 2011, p. 11)

Na realidade, a personagem era mais que estrangeira: era o próprio diabo que acabava de chegar ao país. Em sua comitiva, o acompanhavam o valete Koroviev — de olhos miúdos, irônicos e meio embriagados, usando calças xadrez tão puxadas para cima que as meias apareciam, e um pincenê rachado —, o gato preto Behemoth — grande, gordo, loquaz e malicioso —, o assassino ruivo Azazello — um homem pequeno, mas ameaçador, de chapéu-coco e um canino à mostra — e a empregada Hella — uma bruxa/vampira ruiva, sempre nua, com uma cicatriz rósea em seu pescoço. O grupo dá início a situações de desordem em Moscou, motivadas por seu comportamento absurdo, mas nunca causadas por atos puramente maléficos e não provocados. Todos os desenlaces caóticos que atingem a população surgem apenas como resultados de seus próprios atos de cobiça, traição, avareza e outros.

O segundo foco narrativo se passa com os relatos sobre o encontro, em Jerusalém, entre Yeshua Ha-Notsri — Jesus Cristo — e Pôncio Pilatos. A história é contada do ponto de vista do procurador da Judeia, a partir de diferentes fontes: Woland, que testemunhou os fatos e convive, desde então, com as amarguras e remorsos de um Pilatos pós-vida; Bezdômny, um poeta que, transformado pelo encontro com o diabo, sonha com a história da sentença aplicada em Jesus; Mestre, que dedica sua vida a escrever um romance relatando tal episódio. O interesse e a defesa da temática católica são inseridos em embate frequente com uma mentalidade soviética que não podia aceitar qualquer demonstração religiosa ou mágica (Zhebit; Chevitarese, 2016). O próprio Woland, ao se apresentar em um teatro como especialista em magia negra, precisa ser constantemente reidentificado pelo público como um ilusionista de grande destreza.

A última trama, que começa a ser mencionada apenas na página 110, envolve as personagens que dão nome ao livro. Um historiador de formação, no final de seus trinta anos, afirma ter renunciado a seu nome e se apresenta como Mestre. A denominação foi dada por Margarida, uma mulher casada, de grande beleza e inteligência, que se apaixona por ele e por sua capacidade de escrita. O Mestre, após abandonar sua carreira regular, decide apostar todo o seu tempo recontando a história de Pôncio Pilatos, em uma mistura de ficção e relato.



Com a temática contrária aos interesses do governo vigente, o livro do Mestre é censurado, e seu autor, rechaçado por uma suposta apologia ao Catolicismo. Sem conseguir reconhecimento e alguém que o publique, o escritor queima seu manuscrito e começa a enlouquecer, decidindo se internar em uma clínica psiquiátrica e abandonar Margarida, que, segundo ele, merecia buscar um futuro melhor. Como resultado do desaparecimento, a amante começa a perder a cabeça e a cair em depressão, até que, após um longo período de sofrimento, seu caminho se cruza com o de Woland. Em pouco tempo, a mulher compreende a real natureza do professor e o alcance de seus poderes. Logo, aceita fazer um “pacto com o diabo” para ter seu amado de volta.

O convívio com o grupo satânico, contrariando as expectativas, se mostra tranquilo, amigável e mágico. A narrativa, a partir desse momento, dedica-se à construção da amizade entre a personagem e os anti-heróis, além da imersão em um mundo fantasioso e sedutor de bruxas, oásis e liberdade. O pagamento pelo favor do capeta é simples: ela deve assumir o papel de Rainha Margot (em referência a Margarida de Valois), como acompanhante de honra de Woland no “Baile da Meia-noite do Diabo”, um evento frequentado por ilustres mortos que não foram completamente bons em vida. Em troca, a protagonista reencontra o Mestre e recebe de volta diversas cópias do manuscrito sobre Pôncio Pilatos, sem vestígios de sua destruição.

Se voltarmos à história da vida de Bulgákov, fica clara a influência da realidade na ficção e vice-versa (Philipson, 2018; Ribeiro, 2018). O autor, alvo de ataques por parte do governo, não teve autorização para deixar o país e encontrava dificuldades para que seus temas de interesse fossem aceitos. Frustrado com as imposições aos escritores na União Soviética, Bulgákov decidiu queimar seu primeiro manuscrito em março de 1930. No ano seguinte, contudo, o autor retomou a escrita com novas ideias de tramas. Em 1936, a segunda versão foi finalizada, já com todos os núcleos existentes. Outras duas versões se seguiram até sua morte, em 1940, mas nenhuma foi totalmente finalizada. A ajuda de sua esposa, Yelena Chilóvskaia, foi essencial, tanto por servir de musa inspiradora de Margarida quanto por viabilizar a escrita do manuscrito final, em um momento de grave doença do marido.

A recepção da obra, a partir de então, passou por diversos momentos e retomadas (Martins, 2018). No momento de sua escrita, somente Yelena Chilóvskaia sabia da existência do romance, e foi ela quem levou a obra a público, vinte e seis anos após a morte do marido. Apenas em 1966 houve uma primeira publicação, na revista Moskva (dividida em edições de 1966 e 1967), ainda assim censurada e com muitas partes removidas. Nos anos seguintes, versões já em formato de livro único e com pequenas mudanças foram publicadas em outros países. A versão completa só pôde sair na União Soviética em 1973. Esta, pela primeira vez,

baseava-se no texto final de 1940. Por fim, em 1989, a versão tida atualmente como canônica foi editada com base em todos os manuscritos disponíveis.

Paralelamente à primeira publicação, o Reino Unido passava pela contracultura dos anos 1960 e pela ascensão do *rock and roll* na música ocidental. A banda The Rolling Stones, formada em 1962, era uma das principais representantes mundiais desse período, garantindo mais um sucesso em 1968 com o lançamento do álbum *Beggars Banquet* (Cruikshank, 2002). A faixa de abertura era a canção *Sympathy for the Devil*, classificada pela revista Rolling Stone como a 32ª na lista de 2004 das 500 melhores canções de todos os tempos.

Provisoriamente intitulada *The Devil Is My Name*, a canção, creditada também a Keith Richards, teve a maior parte da letra elaborada por Mick Jagger. O cantor, desde o início, relatou ter como influência geral os escritos de Baudelaire. Contudo, como indicado ao longo dos anos pelo público e exposto por Jagger no documentário de 2012, *Crossfire Hurricane*, a inspiração direta está em *O Mestre e Margarida* (The Rolling, 2012). O romance, cuja primeira versão em livro fora publicada no ano anterior, havia sido dado ao cantor por Marianne Faithfull, sua namorada na época. Apesar de não ser uma adaptação direta — ao contrário de outras referências, como *Pilate*, do Pearl Jam, *Love and Destroy*, da banda Franz Ferdinand, e a ópera *Der Meister und Margarita*, de York Höller —, a canção retoma com força tanto os elementos que envolvem a vida do diabo quanto a personalidade deste e, especialmente, a aura que envolve o desenrolar da história.

É considerando este emaranhado de realidades, de versões e de encontros entre obras, públicos e momentos históricos que tentamos, a seguir, pensar sobre os vários componentes que circundam uma obra e demonstram uma existência textual que é possível por se relacionar com as realidades que existem fora dela.

Leitura e recriação

Ao definir o papel da bibliografia e seu trabalho com uma sociologia dos textos, Donald Francis McKenzie (2018) propõe um estudo da feitura e do uso de livros e outros documentos. Ele vê a necessidade de ir além da descrição e edição desses textos. Textos, sim, pois ele considera, com esse termo, uma diversidade de elementos que rompem com o modelo que remete necessariamente à literatura, abarcando dados visuais, verbais, orais e numéricos, em suas diversas formas possíveis. Assim, de partida, colocamos em um patamar de similaridade textual nossas fontes de reflexão aqui, ou seja, livro e música.

Mas o maior ponto de interesse em retomarmos McKenzie é sua compreensão da

forma ideal de estudo sobre tais textos. O autor relativiza a predominância da mensagem composta por signos e joga luz também sobre o design formal, a composição textual e — este sendo nosso maior destaque — as possibilidades de transmissão de textos por escritores, impressores, editores, além de diferentes tipos de leitores, como professores, lojistas, bibliotecários e todo e qualquer interessado. Como ele coloca, é também um estudo dos textos em “seus significados e (...) sua regeneração criativa, pelos leitores” (MCKENZIE, 2018, p. 25). É forte na leitura de *O livro como uma forma expressiva* a percepção de que um texto possui uma realidade inicial, com um formato ideal definido pelo autor, e diversas outras realidades que vão se apresentando conforme as leituras convocam diferentes compreensões e as reedições, mesmo que com mínimas mudanças, alteram a forma original.

Dentre as diversas versões publicadas de *O Mestre e Margarida*, a intenção inicial do autor torna-se um mistério. Essa constante reescrita, contudo, tem como objetivo justamente se aproximar de uma forma ideal que ficou guardada na mente do falecido Bulgákov. É interessante notar como o caso exemplifica, com qualidade, a proposta de McKenzie para o ciclo da sociologia dos textos. Isso porque ele destaca dois momentos de observação distintos, mas igualmente importantes para a compreensão do fenômeno. O primeiro seria a tão apreciada busca por uma intencionalidade do autor. A recuperação dos significados originais é de grande valor para o estudo dos registros e deve ser feita com atenção a todos os detalhes de formatação iniciais, para captar a mensagem. É o que tentam encontrar os editores da obra russa nas versões que se sucederam ao longo dos anos. Como não existe uma versão finalizada por Bulgákov, é impossível chegar a uma forma única, sendo o trabalho envolvido por um minucioso estudo dos quatro manuscritos e dos vestígios de intenção que deixaram.

Mas o segundo momento da sociologia dos textos, indicado por McKenzie, está na busca das compreensões em outros lugares que influenciam o que o livro se tornou (e se torna) a cada nova influência. Ele reconhece como inevitável a criação de significados próprios no ato da leitura. Assim, cada leitor agrega um mundo próprio ao que lê e enxerga determinadas possibilidades. E não apenas os que o fazem por mera diversão, como também os editores mencionados anteriormente. Se possuem um papel de bibliógrafos, carregam, inevitavelmente, o de leitores. Com o exemplo elencado por McKenzie sobre *A Maneira do Mundo*, de Congreve, o autor demonstra um caso em que uma má leitura — ou melhor, um mau entendimento da intenção do autor — levou, na reescrita, à criação de um outro documento histórico em si. “A história dos objetos materiais como formas simbólicas funciona, assim, de duas maneiras. Ela pode falsificar algumas leituras, e pode demonstrar outras novas” (MCKENZIE, 2018, p. 37). Considerando *O Mestre e Margarida*, temos, em *Sympathy for the Devil*, uma demonstração

exagerada disso.

A canção dos Rolling Stones, é claro, representa um texto que, quase desde sua origem, se desvinculou das pretensões do escritor russo e legitimou suas significações próprias. Entretanto, pensemos nos limites das relações entre ambos e nas intenções diferentes que partem de cada um. Claramente, temos representações de histórias próximas, tendo os dois diabos presenciado a cena entre Jesus e Pilatos e acompanhado os desdobramentos da Revolução Russa. Mas não são os detalhes, e sim as propostas mais amplas por trás das mensagens que aproximam as duas obras no tema que constroem, cujo ponto de encontro central está nas duas figuras que representam o diabo.

Longe da visão caricatural da figura demoníaca, assustadora e capaz de forçar atos maléficos a qualquer um, temos, nos textos, uma personagem que, como o próprio título da música indica, antes encanta e seduz do que exige. Logo na estrofe inicial, temos uma definição importante: “Please allow me to introduce myself / I'm a man of wealth and taste”² (THE ROLLING STONES, 1968). Na citação já exposta da aparência de Woland, percebemos a riqueza de sua vestimenta, assim como certa extravagância entendida pelos russos como a de um “estrangeiro”. Além disso, ele se apresenta sempre demonstrando ser culto e extremamente polido. Quando faz os primeiros cumprimentos, temos o seguinte diálogo: “Desculpem-me, mas, no ardor de nosso debate, esqueci de me apresentar. Aqui está o meu cartão de visita, o passaporte e o convite para vir a Moscou para dar consultoria” (BULGÁKOV, 2011, p. 17). O autointitulado Lúifer dos Stones, apesar de declarar haver roubado almas e crenças, causa certa simpatia. Woland, com suas maneiras educadas, porém estranhas, traz também esse interesse confuso:

É preciso acrescentar que, desde as primeiras palavras, o estrangeiro causou uma impressão abominável no poeta, enquanto Berlioz parecia ter gostado dele, ou melhor, não que tivesse gostado, mas... como se diz... ele havia despertado seu interesse, ou algo do gênero. (BULGÁKOV, 2011, p. 12).

Como resposta à sua própria postura, a exigente personagem de *Sympathy for the Devil* demanda receber, dos que o encontram, cortesia, simpatia e bom gosto. “Use all your well-learned politesse”³ (THE ROLLING STONES, 1968). Trata-se de uma requisição que pode ser entendida como sincera ou como irônica. Ele espera ser tratado com a educação que demonstra

² Por favor, permita-me apresentar-me / Sou um homem rico e de bom gosto.

³ Use toda a sua polidez bem aprendida.

ter, mas também fica implícita sua consideração do caráter humano como algo falso e dissimulado. O diabo de Bulgákov mantém a mesma atitude, esperando de seus companheiros polidez e conhecimento, além de admirar Margarida por sua cultura, fineza e política. Mas, com a maior parte da população russa, mantém uma falsa relação de entendimento cortês, esperando intimamente o momento em que cada indivíduo tentará se beneficiar de alguma forma.

“But what's puzzling you / Is the nature of my game”⁴ (THE ROLLING STONES, 1968). Aqui, Jagger traduz com perfeição o principal elemento que une as obras, tanto no nível das mensagens claramente passadas quanto na sensação geral despertada por ambas. O objetivo desse diabo confuso retratado não está em converter almas e criar um embate com o lado do “bem”, representado por Jesus. Woland e Lúcifer são simplesmente observadores dos limites da sociedade. Eles criam oportunidades e assistem às pessoas fazendo uso das situações. Por trás da história de Bulgákov, há uma forte crítica às pessoas da “nova” União Soviética. Apesar da revolução, os cidadãos não mudaram em seu caráter, como demonstra a passagem em que o grupo diabólico faz sua apresentação no Teatro de Variedades:

- Diga-me, prezado Fagot - quis saber Woland do palhaço de xadrez que, pelo visto, usava outra denominação além de Korôviev -, na sua opinião, a população moscovita mudou muito? (...)
- Mas é claro, não estou tão interessado em ônibus, telefones e toda essa...
- Parafernália! - soprou o de xadrez.
- Correto, agradeço - disse o mago devagar, com a voz bem grave. - Estou muito mais interessado em uma questão importante: será que esses habitantes mudaram por dentro? (BULGÁKOV, 2011, p. 98)

Diante da confirmação do baixo caráter dos moscovitas, Woland, provocador e experimentador, dá abertura para que a sociedade se degrade sozinha. O mesmo se passa com Lúcifer: “I shouted out / Who killed the Kennedys? / When after all / It was you and me (...) Tell me baby, what's my name / I tell you one time, you're to blame”⁵ (THE ROLLING STONES, 1968). Os versos insinuam que todas as tragédias citadas ao longo da letra podem ter sido acompanhadas pelo diabo, mas foram causadas pelo próprio ser humano.

Também é esta a impressão que passa a atmosfera fantástica criada pelas obras. Em uma, temos viagens fantásticas, situações mágicas convidativas e um universo bucólico que

⁴ Mas o que está te intrigando / É a natureza do meu jogo.

⁵ Eu gritei / Quem matou os Kennedys? / Quando afinal / Fomos você e eu (...) Diga-me, querida, qual é o meu nome / Eu te disse uma vez, você é a culpada

destoa da aura que envolve todo o texto passado em Moscou. Já a canção, apesar da letra crítica e até mesmo triste, utiliza uma instrumentação que rompe com tal expectativa. Indicada pelos Stones como uma espécie de samba leve, a música parece ironizar, junto com a narração do diabo, o papel do homem nas catástrofes, além de suavizar e tornar sedutora a figura que fala.

As diferenças entre os dois textos, por outro lado, são muitas e de diversas ordens. Contrastando com inúmeras versões do livro, a música nasce como uma releitura pouco literal. É válido retomar McKenzie (2018, p. 83) em sua afirmação de que “A unidade ostensiva de qualquer texto ‘contido’ — seja ele em um manuscrito, livro, mapa, filme ou arquivo de computador — é uma ilusão. Enquanto linguagem, suas formas e significados derivam de outros textos”. Podemos pensar, portanto, em como *O Mestre e Margarida* é um novo texto das histórias de Fausto (especialmente de Goethe, que deu origem ao nome Woland, e o da ópera de Charles Gounod, repetidamente frequentada por Bulgákov) e, em grau menor, das inúmeras referências que utiliza (como *Anna Kariênina*, a peça *Boris Godunov* e o poema *Noite de inverno*. Seu maior estímulo foi a publicação do conto *Venediktov*, de Tchaiánov (1922), no qual é descrito o aparecimento de Satã). Mas o exemplo aqui utilizado é interessante por demonstrar as divergências que nascem das diferenças de forma.

Para McKenzie, os “novos significados são uma função de suas novas formas” (MCKENZIE, 2018, p. 45). Existe uma reconstrução contínua nesses textos que vão se substituindo. A letra de Jagger, que foi gerada a partir de ideias específicas, hoje passou por inúmeras novas leituras e desperta significados totalmente diferentes do inicial. Afinal, The Rolling Stones é uma banda de grande sucesso e uma referência do *rock*. Uma performance de *Sympathy for the Devil*, atualmente, convoca menos a uma interpretação textual do que a um momento ritualístico de compartilhamento de um texto icônico. Ela representa, agora, a própria presença dos Stones. Ao longo dos anos, significou também outras coisas, como o reconhecimento de um novo *hit* mundial ou a trilha de fundo cômico-trágica do show em Altamont (com a violência dos motoqueiros do Hell's Angels culminando em um assassinato). Essas mudanças específicas foram possíveis também pela forma da canção.

McKenzie (2018) chega a debater se seria possível ouvir a voz que emula as ironias transmitidas oralmente em um texto escrito. A voz cantada pode carregar, com maior clareza, as intenções por trás de uma frase, especialmente quando o leitor não está com total atenção à história e deixa passar certas nuances. Mas, mais do que isso, como nos lembra Zumthor (2007), o canto tem uma potência única na atualidade, capaz de provocar movimentos de emoção coletiva que o mesmo texto lido não causaria. A leitura solitária depende de uma vocalização interna que parte do próprio sujeito e pode ou não ser levada a cabo. Ao definir filmes,

McKenzie (2018) dá dicas sobre a complexidade distinta para diferentes formatos. O vídeo, ele afirma, é um texto completo, com um comprimento físico, uma extensão temporal e uma presença repetível. É interessante notar que a música gravada também o é, mas, em situações de performance ao vivo, essa condição muda completamente. Temos ainda o registro sonoro e visual, mas sua extensão e forma tornam-se variáveis, definidas por autor e público, assim como no livro, mas com uma dinâmica que só existe nesse tipo de apresentação. O texto da canção, portanto, afasta-se ainda mais da intenção autoral do livro quando performado fora da gravação.

Ambiências para o diabo

Em *O livro como uma forma expressiva*, McKenzie (2018) destaca dois pontos que dão as linhas que motivam algumas outras reflexões: 1º – o pensamento sobre as razões pelas quais os textos foram escritos ou lidos de determinada maneira; 2º – o porquê de terem sido reescritos e redesenhados. Um dos fatores que interferem tanto na escrita quanto na leitura e na releitura de um texto é o conjunto contextual que o cerca. McKenzie ressalta que o entorno também define a forma, sendo que corpos, vozes, luzes, sons e até cheiros dão sentidos diversos e levam a diferentes interpretações na leitura.

O autor ainda coloca que a morfologia de um texto pode ser pensada em relação a gêneros ou a tipos de leitores e mercados. Este é um grande diferenciador de todos os fenômenos aqui pensados: o livro em seu momento inicial de escrita, nos anos de 1928 a 1940; as múltiplas versões publicadas em encontro com os públicos; o encontro de uma estrela da música com a obra; os fãs de *rock* nos anos 1960/70 ao ouvirem a canção; os fãs dos Rolling Stones na atualidade ao assistirem a uma performance da música. O público é vitalmente diferente, assim como as situações históricas de leitura. “Em outras palavras, cada leitura é peculiar à sua ocasião, cada uma pode ser ao menos parcialmente recuperada a partir das formas físicas do texto, e as diferenças de leituras constituem uma história informativa” (MCKENZIE, 2018, p. 33).

Importante, por isso mesmo, evidenciar que as observações aqui realizadas sobre *O Mestre e Margarida* foram feitas com base em versão digital do livro, assim como a escuta da canção não partiu de áudio original em disco, e as performances visualizadas tampouco foram acompanhadas ao vivo. Trata-se, inevitavelmente, de uma tentativa de resgate de histórias informativas sem a vivência direta dessas, o que diz muito de nossa própria realidade.

Hans Ulrich Gumbrecht (2014), em sua busca acadêmica por resgatar mais dessa existência sensorial e particular humana, propõe uma modalidade de observação que considere as complexas realidades históricas e suas características, que compõem cada material, cada

objeto. Ele propõe um olhar para os textos literários enquanto fatos materiais que se relacionam a uma realidade. Para isso, distingue a existência do *Stimmung* — um conceito que circula entre *mood*, *climate* e outras traduções não precisas, mas que indicam uma ambiência que perpassa os textos em sua inscrição e em sua leitura. Segundo o autor, é algo contínuo e que se apresenta em nuances, de difícil descrição. É um encontro com nosso ambiente físico, com o corpo e seu entorno. A ambiência “acontece” aos nossos corpos e, ao mesmo tempo, os “envolve”, afetando também a nossa mente. “Não existe situação sem sua atmosfera própria, sem seu ambiente ‘próprio’, o que significa que é possível procurarmos o *Stimmung* característico de cada situação, obra ou texto” (GUMBRECHT, 2014, p. 20).

Assim, as nuances de cada ambiência são determinantes para chegarmos ao que McKenzie propõe, em uma investigação sobre a escrita, a leitura, a reescrita e o redesenho. Gumbrecht (2014) aponta tanto para um *Stimmung* que cerca o texto, com os entornos que diziam do autor e de seu contexto, quanto para uma ambiência que envolve a pessoa em seu momento de leitura, quanto, ainda, para o próprio texto como nuance de ambiência que altera o estado de espírito de quem o lê. Mesmo sem elementos representacionais ou descritivos, a ambiência existente na dimensão textual envolve nossos corpos. “De maneiras diferentes, por meio de diferentes elementos textuais, todas essas obras permitem que o leitor encontre realidades do passado” (GUMBRECHT, 2014, p. 25). Talvez, no nosso caso, possamos encontrar diferentes passados registrados em uma mesma história ao observar os exemplos.

Na década de 1930, com o endurecimento do stalinismo na União Soviética, Bulgákov viu-se completamente banido das editoras e do teatro (Philipson, 2018). Stalin, ironicamente, tinha grande apreço por sua escrita, o que, por um lado, impediu sua permissão para emigrar e, por outro, garantiu sua segurança. Ainda assim, com as fortes represálias aos críticos do regime comunista, o autor não pôde escapar do assédio da NKVD e de ser detido em mais de uma ocasião. Nessas circunstâncias, uma obra como *O Mestre e Margarida* já nasceu predestinada à gaveta. E tal certeza foi fundamental para que o texto fosse escrito de forma tão livre, jocosa e crítica. É comum atribuir citações ocultas no romance à política secreta (Paulin, 1988), e certamente o contexto foi determinante para as escolhas de Bulgákov e para a forma como um leitor dos anos 1930 teria compreendido tudo. Entretanto, hoje, a falta de apoio do autor ao regime comunista e seus percalços aparecem como informações complementares, ficando mais evidente a trama zombeteira e divertida que se passa em meio a uma sociedade problemática.

Quando tentamos buscar o *Stimmung* registrado na obra, fica muito evidente a história que circunda o próprio autor, não somente por ser ambientada na Moscou dos anos 1930, mas pelos climas que Bulgákov consegue transmitir. Os capítulos passados na cidade irradiam um

falso contentamento, uma impressão de modernidade decadente, de caos e desconforto, mesmo quando descreve locais de extremo luxo e delicadeza. Para Godoy (1988, p. 228), “o romance apresenta uma confusão de duas realidades: a realidade familiar, cotidiana, e a realidade de sonhos, de insanidade, do sobrenatural. (...) O fantástico se torna grotesco, quando os efeitos dos acontecimentos estranhos são particularmente desorientadores”.

Contudo, não é o aspecto fantástico que cria o grotesco. O ameaçador está inserido no real. Contrariamente, quando toda a ambientação é alterada para um universo somente de sonhos e dimensões sobrenaturais, percebemos o lugar de euforia, liberdade e possibilidades, almejado pelo autor.

Antes ainda de imergir no universo que retoma e ressignifica *O Mestre e Margarida*, consideremos também, na reflexão, a delicadeza envolvida na experiência estética — ou na leitura poética — como pensada por Paul Zumthor (2007). O autor coloca como já estabelecida a relevância do papel do leitor na constituição textual, citando a relevante contribuição de Antonio Gómez-Moriana ao elencar as instâncias do fato literário em contexto, autor, texto e leitor. Entretanto, Zumthor evidencia com intensidade essa complexa relação, afirmando que o texto só existe quando há leitores, para os quais fica destinada uma margem interpretativa.

Ao distinguir sua própria compreensão de performance, o escritor demonstra com clareza a existência de experiências únicas, não repetíveis, que ocorrem através do encontro do corpo com um fenômeno e seu entorno, demarcado pelos barulhos, pelos participantes, pelo horário — por todos os elementos corporais que não estão envolvidos em uma linha informativa, mas transformam as apreensões. As formas das situações não podem ser replicadas, existindo simplesmente na própria performance, no contato com leitores. Um texto que pode ser considerado poético, ou seja, que despertou sensações de prazer no momento de performance, possui momentos de formação (escrita), de transmissão, de recepção, de conservação e de reiteração — neste último, o suporte se liberta da forma inicial e pode ser transformado em graus maiores ou menores. Os quatro momentos que decorreram após a formação de *O Mestre e Margarida* precisam, então, ser retomados.

O degelo político da União Soviética veio somente com a morte de Stalin, o que impossibilitou que a obra fosse lida em sua própria época. Temos uma primeira leitura, portanto, acontecendo com a sociedade do final dos anos 1960. Mesmo com a passagem de décadas, Bulgákov foi acusado por frentes diversas: como cristão partidário, ocultista e satanista. Em seu país, a campanha de ateísmo militante e as represálias contra o clero ortodoxo permaneceram, por muito tempo, como uma barreira às passagens narrativas sobre Jesus Cristo. Em outro extremo, a criação de um diabo empático, divertido e não representando um inimigo

de Deus fez com que censuras religiosas negassem continuamente sua publicação. Como bem exposto por McKenzie e Gumbrecht, as leituras são tão diversas quanto os contextos e as realidades das pessoas. Mesmo em períodos mais recentes, permanece certa condenação ao autor: o Museu Bulgákov, em Moscou, foi vandalizado por fundamentalistas em 2006 (Ribeiro, 2018).

Inúmeros outros leitores, é evidente, não apenas tiveram percepções distintas de *O Mestre e Margarida*, como garantiram sua aclamação mundial. Especialmente na Rússia, fonte das críticas feitas pelo livro, sua influência na cultura é grande. A frase dita por Woland — “manuscritos não ardem” (BULGÁKOV, 2011, p. 222) — é um dos principais exemplos, sendo hoje utilizada no país para identificar o que não pode ser destruído, além de receber atenção de estudos e citação dos fãs. “Ánnuchka já derramou o óleo”, referência a outra passagem do romance (“Ánnuchka já comprou o óleo de girassol, e não só comprou como já o derramou” (BULGÁKOV, 2011, p. 16)), é igualmente usada popularmente na Rússia, indicando que uma tragédia está prestes a ocorrer. Esculturas também imortalizam, na cultura popular atual, a história — como as de Behemoth, em Kiev, ou as duas com Behemoth e Koroviev, em Moscou — reescrevendo, em novos textos e formas, a intenção original.

Um dos leitores que realizou não apenas uma leitura favorável ao ambiente fantástico e à interferência do diabo, mas também atuou na reescrita da obra, foi, como sabemos, Mick Jagger. Mais do que pensar na recepção que o livro vinha recebendo e em seu contexto geral, neste caso é relevante tentar imaginar a situação de performance, nas bases de Zumthor (2007), vivida pelo cantor. “Assim percebida, a performance não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas” (ZUMTHOR, 2007, p. 42). Tendo recebido a versão ainda censurada dos anos 1960, a performance ocorrida na experiência de Jagger parece ter se centrado na ambiência mística e irônica que envolvia Woland. Ele resgatou elementos sutis da história e de seu *Stimmung*, que não são listados em uma abordagem interpretativa do texto, mas transmitidos no momento da experiência estética.

Como define Zumthor (2007, p. 30), as regras da performance regem “simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público”. Toda a aura envolvendo os Stones e a contracultura nos anos 1960 foi determinante para marcar o momento de reiteração de *O Mestre e Margarida* e gerar possibilidades de novas transmissões e recepções. Antes que *Sympathy for the Devil* fosse criada, a banda já possuía uma fama de “rebelde”. Enquanto os Beatles absorviam grande parte do público interessado pela emergente cultura do *rock*, havia uma demanda paralela por uma

música e um estilo mais ousado e provocativo. Em 1965, o escritor Tom Wolfe definia a diferença entre propostas: “Os Beatles querem segurar sua mão, mas os Stones querem botar fogo na sua cidade” (WOLFE apud PAULIN, 2010, p. 7). Essa imagem de “malvados” era alimentada com seu envolvimento em confusões e polêmicas, aparecendo constantemente nos jornais. Eles se tornaram ídolos de uma juventude contestadora da antiga moral.

Com a construção de tal quadro, leituras tão ambíguas quanto as recebidas pelo livro de Bulgákov surgiram rapidamente. O momento da primeira escuta de *Sympathy for the Devil* encontrou, de um lado, jovens ansiosos por uma nova faixa que demonstrasse seu descontentamento com o moralismo hipócrita da sociedade e que contivesse inovações na sonoridade. Por outro lado, já possuindo uma má reputação e tendo acabado de lançar um álbum intitulado *Their Satanic Majesties Request*⁶, sua nova proposta também despertou temores, o que incluía acusações de fazerem apologia ao demônio. “A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto, ela aparece como uma ‘emergência’, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar” (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

Além da letra ousada, a faixa também propôs uma instrumentação que trouxe elementos capazes de complexificar a leitura e a recepção. Em entrevista para a revista Rolling Stone, Jagger fala sobre a aura que envolve a sonoridade:

It has a very hypnotic groove, a samba, which has a tremendous hypnotic power, rather like good dance music. It doesn't speed up or slow down. It keeps this constant groove. Plus, the actual samba rhythm is a great one to sing on, but it is also got some other suggestions in it, an undercurrent of being primitive—because it is a primitive African, South American, Afro-whatever-you-call-that rhythm. So to white people, it has a very sinister thing about it.⁷ (JAGGER apud WENNER, 1995).

O ritmo dançante e envolvente — lendo a partir do Brasil dos anos 1968 — sustenta a aura de divertimento e até leveza no encontro com uma temática que poderia ser envolvida por uma musicalidade pomposa. Mas, como se percebe pela declaração acima, essa mesma proposta soou ameaçadora para os brancos europeus da época de lançamento.

⁶ Pedido de Suas Majestades Satânicas.

⁷ Tem um groove muito hipnótico, um samba, que tem um poder hipnótico tremendo, parecido com uma boa música para dançar. Não acelera nem desacelera. Mantém esse groove constante. Além disso, o ritmo do samba em si é ótimo para cantar, mas também traz outras sugestões, uma subcorrente de ser primitivo — porque é um ritmo primitivo africano, sul-americano, afro-sei-lá-o-que-você-chame. Então, para os brancos, tem algo muito sinistro.

Muito dessa possibilidade de experiência é garantida pela forma que uma música assume. Gumbrecht (2014) destaca a capacidade que uma canção possui de envolver ouvintes, mesmo quando estes não compreendem o idioma utilizado na letra. Existe uma diferenciação na presença sentida em momentos de performance envolvendo literatura, sonoridade e visual. Zumthor (2007) afirma que o livro é da ordem do desejo, e a transmissão oral é realidade experimentada. Esse contato imediato entre emissor da voz e receptor auditivo circunda o ouvinte sem dar grandes margens para fuga.

Poderíamos assim distinguir vários tipos de performance, resultantes um do outro em gradação. Um deles é a performance com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação. É a performance completa, que se opõe da maneira mais forte, irredutível, à leitura de tipo solitário e silencioso.

Um outro se define quando falta um elemento de mediação, assim quando falta o elemento visual, como o caso da mediação auditiva (disco, rádio), da audição sem visualização (performance vocal direta na qual a visão se encontra suprimida fortuitamente, por motivos topográficos). Em situações desse gênero, a oposição entre performance e leitura tende a se reduzir.

Enfim, a leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero. (ZUMTHOR, 2007, p. 69).

Portanto, temos diferentes graus de apreensão. Se a oralidade se destaca da leitura solitária por permitir a recepção coletiva, ela volta a potencialmente se limitar ao ser fixada em um álbum. Quando abordamos, então, as performances dos shows dos Rolling Stones, temos uma outra situação. Não apenas a coletividade é pressuposta, mas também a visão é adicionada, e a ambiência existente na recepção ganha uma nova dimensão.

Seguindo o ciclo sugerido por Zumthor (2007) para o texto poético, cabe aqui refletir sobre a conservação da música exemplificada. Apesar das críticas relatadas no momento de recepção, com o passar dos anos os Rolling Stones se consolidaram como referências para a história do *rock*, e suas obras mais simbólicas ganharam um status que ultrapassa a audição interpretativa inicial. *Sympathy for the Devil*, completamente autonomizada de *O Mestre e Margarida* e transformada em um texto poético próprio, tornou-se uma espécie de fetiche. Sua performance ao vivo nos shows é um dos momentos aguardados pelos fãs, nos quais são envolvidos pelo “clima” de haver presenciado um clássico pessoalmente.

Temos, então, um novo texto com essas apresentações nas últimas três décadas. Mais do que as diferentes leituras, encontros e performances que naturalmente ocorrem em cada

experiência, foi estabelecido um novo formato-guia para esse texto, gerando sua própria referência como “intenção autoral”. Observando as performances ao vivo da banda em shows no Brasil, em 1995, nos Estados Unidos, em 2006, e na Argentina, em 2016, é perceptível a mesma estrutura, que marca uma ambiência diversa. A canção, como marca simbólica, é utilizada para iniciar os shows, criando uma aura de expectativa com os sons iniciais do samba e a reprodução, em telões, de imagens vermelhas aludindo a temas satânicos — respectivamente por show: fogo; crânios de animais; pentagramas invertidos e caveiras mexicanas. Jagger aparece em seguida com vestes de pompa — respectivamente por show: cartola e fraque; cartola e casaco; capa. Sua postura, sempre teatral, retrata um “man of wealth and taste”⁸ (THE ROLLING STONES, 1968) exótico, extravagante. E é esse teatro, essa performance em todos os sentidos do termo, que o público atualmente espera quando presencia *Sympathy for the Devil*. Muito possivelmente, sem saber que espera nada mais que o retrato e a atmosfera que carregam o Woland original.

“A leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor” (ZUMTHOR, 2007, p. 51). É o que nos deixam, ao fim, todos os fenômenos e trocas observados. O leitor sempre encontra a obra de maneira pessoal. Porém, a bagagem social que carrega também é definitiva para dar os rumos dessa relação, da performance possibilitada. O mesmo ocorre com a ambiência pertinente ao momento de leitura. Receber essa comunicação é sofrer uma transformação, que vai, junto, transformar a história do texto, seu desenvolvimento de significados e formas. O ouvinte da música que antes leu o livro pode chegar ao novo encontro e se surpreender, encontrar novas sensações ou mesmo não fazer nenhuma conexão. Cada encontro é único, e nele reside a riqueza de considerar a sociologia dos textos.

Considerações finais

O *Mestre e Margarida* emerge de um cenário pós-revolucionário na Rússia de 1928, marcado pela repressão stalinista e pela censura. A complexidade metafórica e a crítica política implícita de Bulgákov, aliadas ao realismo fantástico e às temáticas religiosas, desafiaram abertamente o regime, que promovia uma arte engajada e propagandística. A própria história do Mestre no romance, que vê sua obra sobre Pôncio Pilatos censurada e queimada, ecoa a realidade sofrida por Bulgákov, que também enfrentou a censura e teve sua obra publicada postumamente e em

⁸ Homem de riqueza e bom gosto.

versões incompletas. Esta jornada do texto, da clandestinidade à consagração global, exemplifica a resiliência da arte e a inevitabilidade de sua busca por público, mesmo que tardia.

Paralelamente, *Sympathy for the Devil*, lançada em 1968, em meio à contracultura britânica, surge como uma notável releitura intertextual do romance de Bulgákov, inspirada diretamente por Mick Jagger. A canção não é uma adaptação literal, mas uma reinterpretação da figura do diabo — tanto o Woland de Bulgákov quanto o Lúcifer da canção — que se apresentam como entidades carismáticas, sedutoras e observadoras da hipocrisia humana, em vez de seres puramente malévolos. Ambas as obras utilizam o arquétipo diabólico para tecer uma crítica incisiva à sociedade — seja à corrupção da Moscou soviética ou às falhas intrínsecas da humanidade ao longo da história. Essa convergência de temas demonstra como ideias e arquétipos podem ser transmutados e ganhar novas camadas de significado em diferentes meios artísticos.

A análise se aprofunda nos conceitos de McKenzie, que propõe uma “sociologia dos textos”, expandindo a compreensão de texto para além da literatura escrita, incluindo manifestações visuais, orais e numéricas. McKenzie argumenta que os textos não são estáticos; suas formas e significados derivam de outros textos e são regenerados criativamente pelos leitores e pela transmissão. A intenção do autor, portanto, é apenas uma das muitas realidades de um texto, que se transforma a cada nova leitura, edição ou releitura, como evidenciado pelas múltiplas versões de *O Mestre e Margarida*.

Complementarmente, Paul Zumthor, com sua teoria da performance, enriquece a discussão ao enfatizar a experiência única e irrepetível do texto em contato com o corpo do leitor e seu ambiente. O conceito de *Stimmung* (clima, ambiência), de Hans Ulrich Gumbrecht, ressalta como o contexto sensorial e cultural envolve e molda a recepção de uma obra. A performance de *Sympathy for the Devil* em shows ao vivo, por exemplo, transcende a mera audição de uma gravação, criando uma experiência coletiva e ritualística que adiciona novas camadas de significado e transforma a canção em um “fetiche cultural”, autônomo de sua inspiração literária original.

Em suma, o artigo conclui que as obras de arte são entidades dinâmicas, moldadas não apenas por seus criadores, mas também por um complexo emaranhado de contextos históricos, sociais e culturais e, crucialmente, pela interação com seus públicos. A censura de um regime, a efervescência de um movimento contracultural, a evolução das formas artísticas e a subjetividade da experiência individual contribuem para a regeneração criativa dos textos. A análise de *O Mestre e Margarida* e *Sympathy for the Devil* ilustra vividamente como a arte dialoga através do tempo, mantendo sua relevância e capacidade de provocar reflexão e

emoção, ao mesmo tempo em que se adapta e se redefine em um ciclo contínuo de criação, recepção e reinterpretação.

REFERÊNCIAS

BULGÁKOV, M. *O Mestre e Margarida*. Tradução do russo Zoia Prestes. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

CRUICKSHANK, D. Sympathy for the Devil - Mick Jagger's mad, erudite incantation strutted 60's rock toward the dark side of history. *Salon*, 2002. Disponível em: <https://www.salon.com/2002/01/14/sympathy/>. Acesso em 25 jun. 2025.

GODOY, E. QUEM É O DIABO? O fantástico e o histérico no romance O Mestre e Margarita de Mikhail Bulgakov. In: *Revista Letras*, Curitiba, v. 37, p. 224-233, 1988.

GUMBRECHT, H. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Contraponto, 2014.

MARTINS, P. O Mestre e Margarida de Mikhail Bulgákov: Um Diabo Russo. In: *TEOLITERARIA - Revista De Literaturas E Teologias*, 8(16), p. 203-230, 2018.

MCKENZIE, D. *Bibliografia e a Sociologia dos Textos*. São Paulo, Edusp, 2018.

PAULIN, B. *A construção das imagens das bandas The Beatles e The Rolling Stones através dos jornais The Times e The Guardian*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Famecos, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

PHILIPSON, G. “Manuscritos não ardem”: desenhar(mos) com palavras, escrever por palavras-desenho em *O Mestre e Margarida*. In: *Slovo – Revista de Estudos em Eslavística*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 131-145, 2018.

RIBEIRO, M. *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov (nova tradução de Irineu Franco Perpetuo). Milton Ribeiro, 2018. Disponível em: <https://miltonribeiro.ars.blog.br/2018/01/10/o-mestre-e-margarida-de-mikhail-bulgakov-nova-traducao-de-irineu-franco-perpetuo/>. Acesso em 20 jun. 2025.

THE ROLLING Stones: Crossfire Hurricane. Direção: Brett Morgen. Produção: Mick Jagger, Victoria Pearman, Charlie Watts e Keith Richards. Local: Estados Unidos, Reino Unido, 2012. 1h50min.

THE ROLLING STONES. *Sympathy For The Devil*. Londres: Decca Records / ABCKO

Records, 1968. 6m18s.

WENNER, J. Mick Jagger Remembers. *Rolling Stones*, Nova York, 14 dez. 1995. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/feature/mick-jagger-remembers-92946/>. Acesso em 27 jun. 2025.

ZHEBIT, A; CHEVITARESE, A. MIKHAIL BULGÁKOV E YESHUA HA-NOTZRI: Evidências da primeira busca do “Jesus histórico” na literatura soviética. In: *História*, França, v.35, 2016.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.