

**MONSTROS, MÁQUINAS E OUTRAS CRIATURAS.  
A DISTOPIA E O SUBLIME EM DUAS FICÇÕES DE MIKHAIL  
BULGÁKOV**

**MONSTERS, MACHINES AND OTHER CREATURES.  
DYSTOPIA AND THE SUBLIME IN TWO FICTIONS BY MIKHAIL  
BULGÁKOV**

Biagio D'Angelo (UnB)

[biagiodangelo@gmail.com](mailto:biagiodangelo@gmail.com)

**RESUMO:** Partindo das estratégias narrativas que confluem em uma linguagem distópica, neste artigo analisar-se-á a interação do sublime como componente presente em dois romances breves do escritor russo Mikhail Bulgákov (1891-1940), Um coração de cachorro (*Собачье сердце*, 1925) e Os ovos fatais (*Роковые яйца*, 1925). O imaginário do escritor russo se serviu do monstruoso e do sinistro para denunciar a máquina burocrática soviética. Além de destacar a presença de elementos narrativos grotescos e satíricos, que interpretam, sui generis, a situação política da União Soviética dos anos 20 do século XX, observa-se uma pulsão extremamente moderna do sublime, pelo viés de ruptura de uma homogeneização utópica, que aponta para os signos de uma realidade reveladora de profundas aflições existenciais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bulgákov; literatura russa; sublime; distopia; ficção científica.

**ABSTRACT:** Starting from narrative strategies that converge in a dystopian language, in this article will be analyzed the interaction of the sublime as a component present in two brief novels of the Russian writer Mikhail Bulgákov (1891-1940), *Heart of a Dog* (*Собачье сердце*, 1925) and *The Fatal Eggs* (*Роковые яйца*, 1925). The imaginary of the Russian writer used the monstrous and the sinister to denounce the Soviet bureaucratic machine. In addition to highlighting the presence of grotesque and satirical narrative elements, which interpret, sui generis, the political situation of the Soviet Union of the 1920s of the XX century, an extremely modern drive of the sublime is also observed, by the rupture of a utopian homogenization, which points out the signs of a reality that reveals very deep existential afflictions.

**KEYWORDS:** Bulgákov; Russian Literature; Sublime; Dystopia; Science Fiction.

Em 1819, o poeta (Jean Paul Richter) escreveu em sua biografia: “Uma noite em Leipzig, depois de uma conversa séria com Oerthel, eu olho para ele e ele olha para mim, e ambos sentimos horror por nós mesmos”.<sup>1</sup>

(Otto Rank, *Il Doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, 2009)

### ***Anomalias: o sublime distópico e o entrelugar da poética bulgakoviana***

Em seu volume de conversações com Claire Parnet, Gilles Deleuze declara, com marcadas referências à escrita, que há sempre, tanto na vida cotidiana quanto na vida da ficção, uma figura especial que poderia ser assimilada na imagem metafórica do “anômalo”. Para Deleuze, os grandes artistas habitam um espaço discursivo anômalo, uma espécie de “entrelugar” porque “está sempre na fronteira, no limite de uma banda ou de uma multiplicidade; forma parte dela, mas já está fazendo-a passar a outra multiplicidade, a faz devir, traça uma *linha-entre*” (DELEUZE; PARNET, 1980, p. 52, grifei). O trabalho de um artista símbolo de uma época soviética como Mikhail Bulgákov (1891-1940)<sup>2</sup> é paradigmático do entrelugar do anômalo, onde confluem estratégias de re-pensamento de censuras culturais e feridas existenciais. Desse modo, o artista responde à crise da representação literária, vítima da domesticação cultural do regime soviético, que experimentava a intenção de forjar uma nova sociedade utópica à qual corresponderia uma literatura renovada, expressão do socialismo prático e finalmente realizado.

Os dois contos que aqui consideraremos – *Um coração de cachorro* (*Соба́чье се́рдце*, 1925) e *Os ovos fatais* (*Ро́ковые я́йца*, 1925) – foram escritos justamente na época em que foi concebida a NEP (*Nóvaya Ekonomítcheskaia Polítika*), a nova política econômica aprovada por Lênin após o fracasso da sovietação forçada da economia. Célebre pela publicação de um dos romances mais importantes do século XX da literatura russa, *Master i Margarida* (*O Mestre e*

---

<sup>1</sup> No original: “Nel 1819 il poeta scrive nella sua biografia: “Una notte a Lipsia, dopo una serie conversazione con Oerthel, io guardo lui e lui guarda me, e tutti e due provavamo orrore per il nostro io” (p. 54). Tradução minha.

<sup>2</sup> Mikhail Afanásievitch Bulgákov nasceu em Kiev em 1891 e se formou em medicina em 1916. Logo deixou a profissão médica para se dedicar ao jornalismo e à literatura. Em 1921, mudou-se para Moscou, cidade onde viveu até sua morte. Dramaturgo e romancista, em 1922, publicou sua primeira coleção de relatos, seguida três anos depois por seu primeiro romance, *O exército branco*. Os contos fantásticos que fazem parte da análise nestas páginas são considerados clássicos da ficção científica e da narrativa de antiutopia do século XX. De 1930 a 1936, trabalhou para o Teatro de Arte de Moscou: essa experiência é o cerne do inacabado *Romance teatral* (1936-1939). Em 1933, escreveu *Vida de Monsieur Molière*. Em 1940, o ano de sua morte por esclerose renal, ele completou a oitava edição de sua obra-prima, *O Mestre e Margarida*, que foi publicada em uma versão censurada em 1966 antes de ser publicada na íntegra em Frankfurt, em 1969.

*Margarida*, 1967), Bulgákov começou sua carreira literária publicando um romance pseudo-histórico, folhetins humorísticos e contos seguindo a tradição gogoliana, como se pode ver, por exemplo, com *As aventuras de Tchítchikov* (*Pochozdenija Tchítchikova*, 1922), cujo título lembra justamente o nome do herói das *Almas mortas*, de Nikolai Gógol. Misturando vida cotidiana e cenas de fantasia, a narrativa bulgakoviana de ficção científica, profundamente grotesca e satírica, composta, além das duas obras aqui mencionadas, por *Diabolíada* (*Djavoľjada*, 1923), apresenta uma veia original, particular – poderíamos dizer, uma espécie de “entrelugar” narrativo –, daquele gênero de ficção científica que começava a radicar-se nas produções literárias russo-soviéticas incitadas a exaltar o regime comunista recentemente instalado na URSS (SUVIN, 1979; BRODERICK, 1995, MOYLAN; BACCOLINI, 2003).<sup>3</sup>

O entrelugar da poética bulgakoviana não se fixa em uma noção estandardizada de narrativa, retomada da tradição, nem em sua mensagem política, que se desprende da paródia de regime soviético por meio de uma fábula moral. Pelo contrário, atualiza-se a favor de uma linguagem decididamente híbrida, no sentido dado pelos gregos a esse termo. Com efeito, se para os gregos falar de híbrido correspondia a uma violação das leis da natureza, o híbrido era também o anômalo e o misturado, isto é, aquilo que permite que o discurso que não aceita a lógica possa viver nas margens: “o híbrido mistura cores, idéias e textos sem anulá-los” (SCHÜLER, 1995, p. 11). O híbrido procura um espaço *in-between*, conforme a expressão utilizada nos trabalhos dedicados a esse tema por Homi Bhabha (1990). À procura de uma “terceira margem”, poderíamos dizer, tomando por préstimo uma expressão de Guimarães Rosa, o híbrido pode ser resumido em “não se esqueça do espaço fora da frase”:

Lembrar o espaço “fora da frase” é recusar a ditadura do enunciado normatizado, pronto e fechado; é lembrar do contexto, da história da ideologia e das demais condições da produção da significação que constituem o momento de enunciação e, portanto, que contribuem para a constituição do sentido do enunciado. É nesse espaço intersticial e particularizante que se desfazem os desejos substantivos pela universalização, pela homogeneidade e pela estabilidade; portanto, é nesse mesmo espaço que a diferença e a alteridade do hibridismo se fazem visíveis e audíveis. (MENEZES DE SOUZA, 2004, p. 131)

Desestabilizar o dado, o homogêneo, o normativo é a ação a que justamente se propôs Bulgákov, cujo trabalho exemplifica o que é permanecer no “fora da frase”. Escolhendo seguir a tradição da narrativa gogoliana, Bulgákov atualiza o gênero do romance utópico-satírico na

---

<sup>3</sup> A bibliografia sobre ficção científica é vastíssima. Para uma abordagem inicial, indico algumas referências no final desse texto.

Rússia daqueles anos. O hibridismo narrativo que o escritor russo propõe pode ser identificado na mescla de cores e atmosferas que passam do grotesco ao irônico, do satírico ao distópico. Na esteira do grotesco familiar e indizível proposto por Nikolai Gógol em obras como *As almas mortas*, *Vij* e os *Contos de Petersburgo*, Bulgákov reconhece que, apesar de seu modelo manter-se relativamente uniformizado, o grotesco se sustenta entre realizações utópicas, rupturas da aceitação meramente racional do dado da realidade e inquietações angustiantes, promovidas pelos rumos políticos da atualidade. Trata-se de uma narrativa cujo teor grotesco deixa uma suspeita sobre a presença horrífica da massificação do sujeito e da perda do eu pelo advento científico das máquinas. Assim, na narrativa bulgakoviana, a realidade impõe-se com seus enigmas, seus mistérios, suas anomalias perturbadoras. A política soviética quer reduzir a riqueza avassaladora da realidade como mistério em um confuso e homogêneo bem-estar, falso e tentador. Bulgákov, então, de sua parte, sacode a ilusão de estabilidade tradicional do sujeito que aceita passivamente o poder dominador da ideologia política e atua sobre o pensamento de uma crise irrefreável da subjetividade. Contudo, parece-nos importante destacar na narrativa de Bulgákov, além da presença de tais elementos narrativos grotescos e satíricos, que interpretam, *sui generis*, a situação política da União Soviética dos anos 20 do século XX, uma pulsão extremamente moderna do sublime, pelo viés de ruptura de uma homogeneização utópica. É o sublime que tem suas raízes no embate entre homem e máquina, testes científicos e tentativas de deificação do sujeito. Trata-se de um sublime que, quase imitando Prometeu, enfrenta a natureza para vencê-la e ser homem-deus, aponta para os signos de uma realidade reveladora de profundas aflições existenciais.

É no interior dessa estética do sublime renovada que se move a proposta de Bulgákov. O advento da máquina e da sovietação do real perturba o artista. É um sublime distópico, um antissublime, ou talvez por isso um sublime deflagrado em sua marca de assombramento e terror do que será, do porvir. Não há nada de “sublime”, em seu sentido de maravilhamento e estupor. O sublime bulgakoviano, assim como de certa literatura de ficção científica, é uma forma de resistência a toda homogeneização, a toda função nomenclativa ou taxonômica, a toda homologação. O sublime bulgakoviano é distópico porque a promessa fascinante oferecida pela máquina, pela tecnologia e pelo brutal progresso científico se transforma em pesadelo, depois de um momento de euforia e de *hybris*. Em suas obras *Um coração de cachorro* e *Os ovos fatais*, Bulgákov constata que conformar-se e abdicar de toda responsabilidade individual no progresso científico esmaga o sujeito; é preciso então refletir, se distanciar e criar, desde o começo, uma alternativa a tal norma. Dessa maneira, a literatura transforma-se em ataque de

resistência à nomenclatura, gera formas políticas de reflexão, favorece a formação de novas identidades, mesmo que o preço a pagar seja a censura, a fratura com a sociedade e a precariedade existencial.

### ***Interlúdio. Origem e variações do sublime***

O “sublime distópico” que a obra de Bulgákov apresenta, entre criaturas de laboratórios, monstros e perturbações existenciais, opera quase inversamente ao sublime clássico: não é projeção exclusivamente do objeto artístico que denota e recebe a maravilha do sujeito (o “sublime” próprio), mas volta a interrogar e deslocar o espaço (a “distopia”) do inconsciente subjetivo. Não é um acaso lembrar que o termo “sublime” (do latim *sublimis*, “que se eleva” ou “que se sustenta no ar”) entrou em uso no século XVIII para indicar uma nova categoria estética que se distinguiu do belo e do pitoresco. O sublime denominava aquelas reações estéticas nas quais a sensibilidade se voltava para aspectos extraordinários e grandiosos da natureza, considerada um ambiente hostil e misterioso que desenvolvia no indivíduo um sentido de solidão. Já no tratado *Do sublime*, escrito no final do século I ou no século III por um anônimo designado pelos modernos como Pseudo Longino (LONGINO, 2015), as coisas do mundo natural são apresentadas em termos de imensidão e violência. A sua tradução francesa, por mão de Nicolas Boileau, em 1674, desencadeou alguns questionamentos quanto ao sublime: em primeiro lugar, uma ideia de temor reverencial para com a natureza, interpelando os valores reinantes ligados à ordem, ao equilíbrio e à objetividade. O sublime se dirige ao ilimitado, ao que ultrapassa o homem e todas as medidas ditadas pelos sentidos.<sup>4</sup> Ao designar uma qualidade de extrema amplitude ou força, que transcende o belo, o sublime liga-se ao sentimento de inacessibilidade diante do incomensurável. Como tal, o sublime provoca espanto, inspirado pelo medo ou respeito. No ensaio *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo, 1757; BURKE, 1993), Edmund Burke apresenta o sublime como uma modalidade da

---

<sup>4</sup> A noção conhece desenvolvimento precoce na Inglaterra pelos escritos de William Shakespeare, Edmund Spenser e, sobretudo, de John Milton. No longo poema bíblico *O Paraíso Perdido* (1667), Milton constrói uma tragédia de dimensões cósmicas cujo personagem central é Satã, anunciando o tópico do satanismo, fortemente explorado pelos românticos. Ainda na literatura, o *Canto de Ossian* (lendário bardo e guerreiro gaélico cujos versos conhecem notoriedade na década de 1760 e que, na verdade, foram escritos por seu “tradutor”, Macpherson), o romance gótico – gênero pioneiramente exercitado por Horace Walpole em *O Castelo de Otranto* (1764) – e o movimento literário alemão do *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto] (1770/1790) alimentam a estética do sublime.

experiência estética mais ampla, universalmente acessível, pois a natureza do sublime relacionar-se-ia ao infinito e, sobretudo, ao sentimento do terror. Para Burke, a origem do sublime consiste em tudo aquilo que serve para, de algum modo, excitar as ideias de dor e perigo, ou trata de objetos terríveis, operando de maneira análoga ao terror e causando a mais forte emoção que a mente é capaz de sentir. O tratado sinaliza um distanciamento em relação às ideias clássicas e racionalistas do início do século XVIII, anunciando preocupações que viriam a ser exploradas pelo Romantismo, especialmente quanto à ênfase do poder de sugestão da imaginação, pois, como o próprio Burke afirmava, as imagens escuras, confusas e incertas, mais ainda que aquelas claras e determinadas, exercem sobre a fantasia um poder maior de formar as grandes paixões. O impacto das ideias de Burke na Alemanha se faz sentir por intermédio de Immanuel Kant, principalmente em suas *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) (*Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*, KANT, 1993) e em *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica da Faculdade do Juízo*, 1790, KANT 2005), em que o sublime é uma experiência transcendental, pois revela, por meio de um fenômeno estético, a consciência primordial da finitude humana. Nascido da vontade de exprimir o inexprimível, o sublime prevalece sobre o belo.<sup>5</sup>

Em oposição ao pensamento kantiano, Jean-François Lyotard recusa o conceito kantiano de um sublime transcendental, identificando seu processo com algo imanente: a noção de sublime amplia-se, assim, para outros horizontes: o sublime é aquela realidade ou presença dada, outra-de-si, que confunde a competência do sujeito, cujo conhecimento é absolutamente incapaz de sintetizar. Para Lyotard, o sublime aparece, então, como a sensação que especifica os limites da razão e da representação. Se, para Lyotard, o sublime se liga à lógica das vanguardas artísticas, no modo como a sensibilidade artística opera como intensificação do gesto expressivo e reflexivo, o sublime coloca o sujeito na presença de uma relação subjetiva direta entre a imaginação e a razão. Contudo, essa relação é um *desacordo*, isto é, uma contradição vivida entre a exigência da razão e a potência da imaginação. A razão carrega um impulso explicativo; a imaginação – o gesto estético – não consegue tornar possível o agenciamento do enigmático, do misterioso do real. O sublime será sempre contraditório, uma

---

<sup>5</sup> Nas artes visuais, os dois artistas que melhor sintetizam o sublime na pintura são William Turner e Caspar David Friedrich. Nas telas de Turner, a natureza se mostra como potência devastadora, como fogo ou como força marítima. Nos quadros de Friedrich, o aspecto sublime se revela principalmente por uma espacialidade majestosa, que apequena os homens. No entanto, as soluções trágicas e expressivas de Michelangelo estão na raiz da poética do sublime. Segundo Blake, ele seria o modelo do artista sublime, um “gênio” inspirado por excelência, localizado nas antípodas da pureza de gosto de Rafael.

vez que seria apresentação (inadequada) do infinito, como proposto no ensaio “La vérité sublime” por Philippe Lacoue-Labarthe (1988, p. 101): “o sublime é a apresentação do impresentável ou a apresentação daquilo que há de impresentável”.

O objetivo do sublime será consentir uma experiência do absoluto pela insuficiência da forma. A ressignificação dessa noção de sublime passa por uma operação de “presentificação”. Com efeito, Lyotard atribui à arte da vanguarda a tarefa paradoxal de manifestar a imaterialidade do sublime por meio da matéria, que, no entanto, tem que ser mínima. Se o sublime kantiano consistia em distinguir, através do sensível, qualquer coisa que o sensível não pode apresentar sob o aspecto de formas, e se a experiência estética excede a sensibilidade, tal experiência está totalmente concentrada na afirmação da presença de qualquer coisa de inominável que escapa à sensação, mas que não pode manifestar-se senão através de sensações. O sublime pede, segundo Lyotard, uma ontologia negativa. Lyotard chamará de “alma” a sensação (a afecção, mas também a doença) que se sente por ocasião de um acontecimento sensível. Verdadeira ou falsa, essa operação estética imanente, e inerente ao sublime, modifica a “alma” de imediato. A “alma” só existe afetada; ela comunica, provocada, por uma disposição subjetiva do espírito:

A alma é este poder “de exprimir per uma certa representação, *bei einer gewissen Vorstellung*, o que não pode ser nomeado no estasio em que se acha o espírito, *das Unnennbare in dem Gemütszustande*, e de torná-lo partilhável universalmente, *allgemein mitteilbar*”. (LYOTARD, 2021, p. 283-284. Tradução nossa)

### ***Piérsikov e Preobrajênski, criadores do inapresentável***

Nas duas narrativas breves *Um coração de cachorro* e *Os ovos fatais*, Bulgákov adota uma perspectiva híbrida: o real e o fantástico, o filosófico e o metafórico resultam intimamente ligados, aliás, nesse hibridismo produtivo, a vida da ficção científica parece ser percebida como uma aterrorizante e autêntica possibilidade real. Com agudo espírito profético e de grande atualidade, Bulgákov não abre mão de importantes questões éticas dirigidas à ciência.

No imaginário de Bulgákov, o sublime aparece como grotesco, entidade e fenômeno da negatividade e da distopia. Ao apresentar algo que existe, mas que parece ser não apresentável, o sublime distópico bulgakoviano encontra-se no registo do inapresentável, do indizível, isto é, daquilo que escapa das condições racionais da existência, mas que, ao mesmo tempo, permite a possibilidade de se fazer grito, obra, arte, Ideia: “Ideia, porque ela excede a experiência da mesma maneira que a excede a Ideia da Razão” (LYOTARD, 2021, p. 288-289). O sublime

bulgakoviano é a concepção estética de um objeto não apresentável, o que Kant denominaria *das Unnennbare*, o inominável. Essa concepção do sublime revela-se, a princípio, inexprimível, pois não pode ser constituída pela consciência; aliás, ela representa o que a consciência não pode pensar, o impossível da consciência, o que a consciência deve esquecer para que ela própria se possa constituir. Somente a literatura – ou outras formas estéticas – concedem voz a esse sublime inexprimível. “Os manuscritos não queimam”, diz Woland, um dos protagonistas do romance *O Maestro e Margarida*, sublinhando idealmente que a literatura não pode silenciar a procura do sublime e que as tentativas dela são formas de resistência política e cultural ao *status quo* que, com seu torpe imobilismo, inferniza o pensamento.

Os protagonistas dos contos e dos romances de Bulgákov são cientistas isolados, solitários, anômalos, com uma identidade fragmentada entre a ciência e a política, vítimas de um projeto sobre o humano, sem conseguir se relacionar com o mundo exterior ou viver de forma independente. O poder observa-os; a pesquisa científica deles nunca é realmente livre. Como escreve Marietta Tchudakova, uma das biógrafas mais atentas à obra do escritor russo, em Bulgákov, a tentativa de criação de personagens realmente “soviéticos” ridiculariza uma vida completamente instável e frenética, anômala e crente em uma utopia sedutora, sim, mas que homologa os pensamentos (TCHUDAKOVA, 1988). Além disso, o vazio interior, que frequentemente causa doenças mentais e enlouquecimento, se acompanha também de uma perda de identidade, causada pelo novo mundo político-cultural que leva as personagens a buscar orientação e significado fora de si mesmas, mais precisamente, na utopia da ciência. São personagens que precisam renunciar ao ambiente familiar seguro para enfrentar o mundo, mas a incapacidade de se comunicar e se relacionar com os outros e o medo do desconhecido criam nelas uma consciência de “anormalidade”, de *outsider* no mundo, sujeito humano afetado pelo pânico e pela paranoia. A literatura de Bulgákov poderia ser denominada como uma tentativa de documentar a ansiedade da nova época (EDWARDS, 1982).

As formas literárias e os gêneros também se adequam à nova época cultural e política. Dos subterrâneos dos gêneros literários do século XIX, as utopias e a ficção científica voltam à moda. Tramas com máquinas de tempo, inspiradas nos trabalhos de H. G. Wells, aventuras no fundo dos oceanos ou no espaço com naves espaciais rudimentares, no estilo de Jules Verne, experimentos que transformam o homem em anfíbios ou répteis, alienígenas que vêm de outros planetas ou terrestres que pousam em planetas desconhecidos: esse é o panorama que permeia os escritos otimistas em um futuro repleto de alvoradas esperançosas de autores como Vladímir

Maiakóvski, Boris Pilniák, Aleksandr Beliáiev, Aleksiei Tolstói, Ievguêni Zamiátin e Andrei Platónov (EDWARDS, 1982).<sup>6</sup>

Bulgákov não fica alheio a esse fascínio pelo futuro. Mas é um futuro sombrio, “desesperançado”, distópico, perigoso. A literatura pode vencer somente adotando a estratégia da ironia e do grotesco. A ficção científica bulgakoviana é o amargo reconhecimento de que o estranho, o anômalo, o monstruoso habitam a consciência dos indivíduos e não residem nos *frankensteins* criados em laboratório. É o que acontece em *Os ovos fatais*. O professor Piérsikov, eminente zoólogo, especialista em anfíbios e répteis, observa que, sob a influência de certo raio vermelho, obtido inesperadamente durante algumas experimentações, e misterioso, algumas amebas se tornam extraordinariamente maiores, mais vitais e até agressivas. Uma descoberta sensacional, certamente, pelas quais as autoridades soviéticas não tardam a se interessar para fins propagandísticos. No mesmo período da descoberta do raio vermelho (não é por acaso que a cor seja a mesma do partido comunista soviético), em toda a União Soviética, ocorre uma epidemia que extermina as galinhas. A febre aviária complica a existência do cidadão soviético: sem carne, nem ovos, ele culpará pelo acontecido o governo recente. Os burocratas não pensam duas vezes. Com uma carta oficial do Kremlin, enviam aos laboratórios do professor Piérsikov um certo Rokk (a palavra “rok”, com apenas um “k”, significa em russo “fatalidade”, “destino”), protótipo do funcionário soviético, obediente e pouco inteligente, fortemente convencido de que a luta armada pelo sucesso do comunismo é o único propósito da vida, para requisitar-lhe o famoso raio vermelho, sem preocupar-se com o nível de experimentação até então alcançado. Piérsikov está obrigado a ceder o raio vermelho para que sejam os soviéticos a se vangloriarem de ter alimentado o povo ressuscitando as galinhas. Mas, por um erro trivial da agência dos correios soviéticos, uma troca fatal ocorre: os ovos de galinha chegam ao laboratório do professor Piérsikov, enquanto ovos de crocodilo, cobras, avestruzes, exigidos pelo próprio Piérsikov para reconstruir o reptilário dizimado desde os anos de guerra civil, acabam por chegar no *sovkhos* de Rokk. As consequências são absolutamente catastróficas: um exército de répteis monstruosos, ampliados pelo misterioso raio vermelho, causa morte e terror, numa espécie de Godzilla e Jurassic Park *ante litteram*. Muito rapidamente, torna-se evidente que toda a União Soviética está ameaçada pelos répteis monstruosos. Uma vez que a horda avança chegando a poucos quilômetros de Moscou, a

---

<sup>6</sup> Sobre o discurso da utopia e da distopia na produção literária russa e soviética, vejam-se alguns ensaios críticos de relevância indicados entre as referências bibliográficas (BETHEA, 1989 ; CLOWES, 1993; HELLER, 1979, NIQUEUX, 1995; SLONIM, 1969).

população da capital, em pânico, pede ajuda ao professor Piérsikov e a seus ajudantes. Tudo parece perdido, mas nesse ponto acontece um prodígio inesperado: em pleno mês de agosto, uma geada, com temperaturas extremamente rígidas, extermina os monstros e tudo volta à normalidade.

Longe de ser de uma visão periférica (a União Soviética dos primeiros anos 20) sobre certa “anormalidade”, a narrativa de Bulgákov assume um valor fortemente universal: o artista, o cientista, o pesquisador, ou aquele que não se prostra às consequências catastróficas da violenta burocratização da realidade, representam e apresentam aquela humanidade caótica que não quer silenciar o próprio pensamento. As personagens de Bulgákov retratam o ser humano na sua diversidade, afastando-se da “normalidade” tida como certa, normalidade ora questionada pela própria natureza, ora por escolhas pessoais. Máscaras de um poder político que pretende destoar os interesses de autênticos pesquisadores, cientistas e cidadãos comuns, as personagens bulgakovianos, como Piérsikov e Preobrajenski, são retratadas como seres “normais”, pois são perfeitamente pertencentes ao grupo social preestabelecido pelo poder. Quem não se encaixa na nova comunidade socialista é um rejeito e é expulso, sem voz, anômalo.

Nas obras de Bulgákov, as palavras operam dentro de um espaço de significação que põe em questionamento o modo hegemônico de representação da realidade. Bulgákov cria relatos ficcionais a partir das miragens e distorções de uma realidade associada ao raro, ao monstruoso e ao sinistro, para depois permitir o reconhecimento de uma imposição agressiva de uma cultura que destrói o humano.

*Os ovos fatais*, relato carregado de simbolismo político e de sombrias ressonâncias místicas, foi publicado em 1925 na revista *Nedra*, após algumas modificações pedidas, em nome da censura cultural, pelo redator Angarskij. A euforia domina o começo da narração. O professor Piérsikov descobre o “raio da vida”, finalizando, assim, a mentira dos contos de fada. A ficção se mescla com a vida real, tanto que uma personagem está convencida de que os monstros inventados pelo escritor inglês H. G. Wells em *The Food of the Gods* (1904) – provavelmente um dos relatos de ficção científica que constituem a base para a breve narração bulgakoviana –, comparados com as criaturas do professor Piérsikov, serão simples trivialidades. A influência das obras de ficção científica de H. G. Wells é de grande importância para a formação de leitor e escritor de Mikhail Bulgákov. A parte conclusiva de *Os ovos fatais* foi inspirada, por exemplo, em outro romance clássico de Wells, *The War of the Worlds* (1897-8), enquanto no conto *Um coração de cachorro* é possível encontrar alguma associação com

outro romance de ficção científica, mais uma vez de H. G. Wells, *The Island of Dr. Moreau* (1896), com a descrição do cientista louco, criador sublime de uma multidão de monstros de terror. *Um coração de cachorro* apresenta-se como uma variação amarga e grotesca de *Frankenstein ou o moderno Prometeu*, escrito por Mary Shelley entre 1816 e 1817. Não é supérfluo lembrar aqui que Frankenstein é um dos mitos da literatura precisamente porque afunda suas raízes nos medos humanos, especialmente no medo dos processos temporais, criadores de figuras monstruosas em um desenvolvimento tecnológico antiético, mediante experimentos ilegais ou eticamente questionáveis. A criatura de Frankenstein é exemplo do sublime, do diferente, que, como tal, causa terror. O doutor Frankenstein bulgakoviano é o famoso professor (significativamente o termo em russo lembra “transfiguração”, do ponto de vista metafórico e religioso). Com uma intervenção ousada, o professor, que se interessa pelo tema da eterna juventude, outro tema clássico da literatura utópica, decide transplantar os testículos e a hipófise de um bêbado morto em um cachorro perdido, que ele recolheu da rua e apelidou de “Sharik” (“Bolinha”, em português). A operação tem um resultado inesperado: o cachorrinho se transforma em um ser humano. Com a nova identidade de Poligráf Poligráfovitch Shárikov, a criatura começa a deambular, trabalhar, observar, viver na capital soviética, porém assume imediatamente os piores aspectos do assim chamado *Homo Sovieticus*: as roupas mais extravagantes, os gestos mais vulgares, o “burocratês”, aquela incompreensível linguagem típica dos funcionários, rude e inconsequente. A criatura é um exemplo típico de proletário arrogante, trivial, dotado de lógica repressiva. A vida do professor, representante refinado da alta burguesia moscovita com tradições aristocráticas, torna-se um inferno. O transplante demonstra ser um erro gravíssimo. Uma noite, decide, portanto, refazer a operação na direção oposta: assim Shárikov volta a ser um bom cachorrinho. A ironia de Bulgákov é, mais uma vez, nessas páginas, amarga, desesperada, num equilíbrio instável entre o hibridismo de gênero (ficção científica e sátira) e de corporeidades reinventadas (a humana e a do animal). É também interessante observar que, da perspectiva estilística, o ponto de vista do narrador em *Um coração de cachorro* é justamente Sharik, o cachorro. Trata-se de um procedimento que já tinha sido utilizado por Tchekhov em seu conto *Kashtanka* e Lev Tolstói em *Kholstómer* (dando voz a outro animal, no segundo caso, isto é, um cavalo). Bulgákov adota um método esópico para suas fábulas fantásticas. A poética bulgakoviana se consolida, mais uma vez, nesse entrelugar especial que reúne e sugere as falas do ser humano, sem apagar sua essência canina, já que essa última parece ser mais consciente de si e mais convincente do silenciamento que está sendo operado nela pela ideologia dominante.

Para Bulgákov, escrever não é apenas um instrumento de análise e crítica, mas a possibilidade de expressar uma abertura cognitiva dada pela provocação misteriosa que a realidade oferece do “diverso”. Que seja um cachorro transformado em homem, ou animais monstruosos que desobedecem às leis da recriação científica, o Outro é sempre um mistério e uma incógnita, talvez, assustadora. O Outro atrai o leitor em uma espiral de perturbações, graças a uma linguagem que, por meio de sua fábula distópica e aterrorizadora, deixa certas interrogações existenciais abertas: qual é a relação entre o poder e eu, a ciência e a fé no progresso tecnológico? Qual será o futuro com as máquinas? Pode existir um eu numa sociedade homologada?

Poderíamos definir a experiência estética que Bulgákov propõe como uma “perturbação polissêmica”, isto é, uma experiência semiótica em que o signo não apenas revela, significativamente, sua ambiguidade constitutiva, mas diz respeito à complexa natureza do sujeito, irreduzível a uma representação e compreensão sintética de si. Operando com jogos de perspectivas, como a ironia e o distanciamento objetivo, Bulgákov permite ver a desarticulação do mundo, a perturbação do eu, a crise do sentido das coisas. Em outras palavras, um outro lado perturbador e, às vezes, assustador da realidade, cujas sombras assombram uma percepção apaziguada do humano. A sua obra narrativa convida a uma introspeção do humano e vai ao encontro de aspectos da sociedade, talvez, não aprazíveis à visão: deformidades, criações monstruosas de laboratório, aparições visionárias, opróbrios de uma natureza aparentemente sem sentido. Além de uma interpretação profundamente distópica das condições ditadas pela realidade soviética e de sua leitura profética, o imaginário de Bulgákov questiona os limites das ciências. O sublime distópico se apresenta, assim, como uma leitura perturbadora da tentativa de resistência do artista em meio a uma sociedade homologada e silenciada.

### ***O sublime habita em nós***

Todo o *corpus* de personagens de Bulgákov concentra-se em um retrato fantástico de estranhos, de loucos ou visionários, à procura de uma explicação racional para o contraste entre a situação ideológica imposta pelo fascismo cultural e político e o desejo de liberdade de expressão. Bulgákov opera em um equilíbrio bastante instável entre a perspectiva normalizadora e a observação distorcida de determinada sociedade. As ideias e as ações de suas personagens suscitam sentimentos de estranhamento, repulsa e loucura. Bulgákov apresenta suas personagens em toda a ambivalência típica da mentalidade utópica russo-soviética. O ideal

comunista da “harmonia de personalidade” e do “futuro brilhante” se manifesta no propósito de que toda a “intelligentsia” científica e intelectual se torne um sonhador coletivo. Trata-se de um otimismo falso, síndrome de uma época que promulga e profetiza uma vitória do espaço e do tempo, uma doença inquietante que desloca a ética e a moral dos rumos tradicionais (BATÁLOV, 1989). O que interessa a Bulgákov é exatamente essa atmosfera humana perturbadora que desencadeia questionamentos filosóficos pontuais: quem é o outro, em que a ciência diz respeito ao sujeito, por que existem o mal e o diferente, ou ainda, qual lugar ético ocupa uma máquina ou uma descoberta científica. A linguagem de Bulgákov exalta o sublime para desvelar o que está oculto e em segredo, na profundidade das camadas que o poder opera no inconsciente coletivo. O sublime é oferecido por essa profanação de mostrar o outro em toda a sua ambiguidade e em todo o seu poder malicioso. A normalidade antropológica parece banida nas obras de Bulgákov. Os indivíduos comuns, e em particular aqueles que no imaginário coletivo são inocentes e irrepreensíveis, como as crianças, adquirem um lado perturbador que coloca muitas dúvidas sobre a sociedade como um lar tranquilizador para o sujeito. Mas se ao olhar de Bulgákov a realidade é um circo onde a humanidade é distorcida, um cosmos misterioso, longe de qualquer afeto, um mundo no qual todos são estranhos, desesperadamente isolados, o escritor russo nos adverte: somos todos fenômenos anômalos, anormais, isto é, somos todos iguais, todos igualmente monstruosos e repugnantes. O sublime do monstruoso e do disforme coincide com o assombro de uma fraternidade de seres anômalos. Se é possível reconhecer-se nos outros, é apenas para observar que a diferença e a estranheza com os outros são falsas. Olhar o outro coincide com reconhecer-se mecanizados, homologados, monstruosamente iguais. A substância da nova sociedade utópica é, então, um agregado instável e ilusório de estilhaços insanos e inevitavelmente estranhos. O que, em um mundo de monstros e máquinas futuristas, pode ser chamado de normal?

A distopia de Bulgákov consiste na declaração da normalidade em sua anormalidade. O anormal e o anômalo são seres criados em séries, uma tautologia lamentável, privada de criatividade, uma projeção mental dos medos da sociedade. Todo mundo é igual e anormal ao mesmo tempo: essa é a norma, esse é o sublime desencadeado pelo escritor russo. Em um mundo violentamente utópico, como o cosmos do soviétismo, o normal e o anormal parecem estar irremediavelmente divididos. A utopia soviética procura igualar os indivíduos. Contudo, o mundo distópico criado por Bulgákov em suas obras de ficção científica pode ser entendido como uma definição desesperadora do sublime da humanidade: não há solução no reino das utopias.

Em *Um coração de cachorro*, a utopia da criação de um novo ser humano se realiza, mas tem, desde o começo, o sabor amargo de uma conquista errada, de um desafio que transcende e viola as leis imutáveis da natureza. Na metamorfose de um cachorro em hominídeo, Bulgákov dá voz aos perigos das hibridações provenientes das manipulações genéticas com uma linguagem grotesca, quase carnavalesca, sublinhada das imagens macabras e horripilantes sobre o corpo do animal que se transforma em homem.

Filipp Filippovič Preobrajênski está por submeter Bolinha, o cachorro, à cirurgia transformadora. O doutor Bormental, fiel assistente do cientista, obedece, suado e muito agitado, às ordens de Preobrajênski, entregando o bisturi e apertando a ferida do cachorro com compressas de gaze, enquanto o sangue do animal espirra em todas as direções:

Filipp Filippovič deu um segundo golpe com um bisturi, depois os dois começaram a rasgar o corpo de Bolinha com ganchos, tesouras e clipes. Tecidos rosa e amarelo pularam, pingando orvalho de sangue. Filipp Filippovič girou um pouco o bisturi no corpo do cachorro, depois gritou: – Tesoura! – O instrumento brilhou nas mãos do assistente como nas mãos de um mágico. Filipp Filippovič penetrou profundamente e, feitas algumas torções, rasgou as glândulas seminais com todos os seus anexos e conectou do corpo de Bolinha. Coberto de suor pela preocupação e pela agitação, Bormental se jogou em uma jarra de vidro e extraiu outras glândulas seminais molhadas e flácidas. Nas mãos do professor e do assistente, cordas curtas e úmidas giravam e enrolavam. Houve um barulho de agulhas entre a pinça. As glândulas seminais foram colocadas no lugar das do cachorro. (BULGÁKOV, 1989, p. 155-156)<sup>7</sup>

Novo grotesco Frankenstein ao revés, Bolinha (Shárikov) vive um trágico hibridismo destinado à falência. O homem que já foi cachorro começa a viver uma condição transgênero entre o estado animal e o humano: ao perder suas capacidades de comunicação como animal, observa que não tem desenvolvidos meios de expressão adequados para relacioná-lo com o mundo ao seu redor. O novo sujeito é incapaz de compreender. Somente os instintos ficaram mais evidenciados. À medida que seu corpo se desenvolve, compreende que ele é um ser incompleto, quase in-forme. A razão está subjugada ao poder da autoridade e do criador. Em uma alegoria fantasmagórica, o senhor cidadão Poligraf Poligrafovič Shárikov volta a ser Bolinha, revelando uma crítica profética dos excessos da ciência à medida que vai além dos

---

<sup>7</sup> A tradução do russo original dos trechos de Bulgakov é de minha responsabilidade. (Ver BULGAKOV, 1989). Em original: “Филипп Филиппович полоснул второй раз, и тело Шарика вдвоем начали разрывать крючьями, ножницами, какими-то скобками. Выскочили розовые и желтые, плачущие кровавой росой ткани. Филипп Филиппович вертел ножом в теле, потом крикнул: –“Ножницы!” Инструмент мелькнул в руках у тупнутаго, как у фокусника. Филипп Филиппович залез в глубину и в несколько поворотов вырвал из тела Шарика его семенные железы с какими-то обрывками. Борменталь, совершенно мокрый от усердия и волнения, бросился к стеклянной банке и извлек из нее другие мокрые, обвисшие семенные железы. В руках у профессора и ассистента запрыгали, завились короткие влажные струны. Дробно защелкали кривые иглы в зажимах. Семенные железы вшили на место Шариковых”.

limites do útil e do natural. No final da história, o próprio professor Preobrajênski expressa seu sentimento sublime de frustração com a descoberta de algo que não é uma descoberta, mas a realização distópica de uma pesquisa que, ao forçar as leis naturais e ao escolher um caminho paralelo, manipula o humano a favor do gerenciamento do poder político e científico.

Em *Os ovos fatais*, a luta entre vida e morte, entre a esperança de uma vida melhor e o medo do imprevisto assustador e vingativo, é o tema central da breve narrativa bulgakoviana. Os experimentos que o professor Piérsikov realiza em suas cobaias, com o objetivo de pesquisar novos métodos experimentais para a melhoria da vida da humanidade, representam, na realidade, autênticas provações para os pobres animais no laboratório. Numa passagem emblemática, descrita com a meticulosidade de um dossiê científico (não esqueçamos que Bulgákov era médico de profissão), o escritor apresenta uma imagem aterrorizante: sobre uma mesa de vidro, um sapo, já adormecido por efeito do clorofórmio, definhando de dor, e como crucificado, com intestinos translúcidos, é observado ao microscópio com frieza pelo professor:

– Muito bem – disse Piérsikov, inclinando-se para o ocular do microscópio. Evidentemente, algo de grande interesse podia ser discernido no mesentério da rã: claros como na palma de uma mão, os corpúsculos vivos de sangue corriam velozes ao longo dos rios dos vasos. Piérsikov esqueceu suas amebas e, por uma hora e meia, alternou com Ivánov na lente. Enquanto isso, os dois cientistas continuavam a trocar comentários animados e incompreensíveis aos comuns mortais. Finalmente, Piérsikov se afastou do microscópio, anunciando: “Aqui, o sangue está coagulando”. A rã moveu pesadamente a cabeça, enquanto seus olhos turvos diziam claramente: – Vocês são uns desgraçados malditos, é isso que são... (BULGÁKOV, 1989, p. 49-50)<sup>8</sup>

Assim, o raio vermelho da vida torna-se expressão de martírio, de morte, de vingança, o mesmo martírio, podemos dizer, que o próprio cientista sofrerá no final da história, junto com seus ajudantes Pankrat e Maria Stepánovna, na cena da destruição final, em que a população, raivosa e violenta, despedaçará os corpos com golpes de pau e os atropelará impiedosamente. Até o fim, o professor Piérsikov tentará impor sua autoridade, mas será impossível. A sublime utopia da promessa não é senão a tragédia da humanidade traída em seu desejo de vida plena. O sublime em Bulgákov é uma estética de denúncia e de perturbação. Como dissemos antes,

---

<sup>8</sup> A tradução do russo original dos trechos de Bulgakov é de minha responsabilidade. (Ver BULGAKOV, 1989). Em original: “– Очень хорошо! – сказал Персиков и припал глазом к окуляру микроскопа. Очевидно, что-то очень интересное можно было рассмотреть в брыжейке лягушки, где, как на ладони видные, по рекам сосудов бойко бежали живые кровяные шарики. Персиков забыл о своих амебах и в течении полутора часов по очереди с Ивановым припадал к стеклу микроскопа. При этом оба ученых перебрасывались оживленными, но непонятными простым смертным словами. Наконец Персиков отвалился от микроскопа, заявив: – Сворачивается кровь, ничего не поделаешь. Лягушка тяжело шевельнула головой, и в ее потухающих глазах были явственны слова: "Сволочи вы, вот что..."”

poderíamos até defini-lo como um antissublime. Se o sublime é detectado como terror do futuro em virtude de escolhas éticas e políticas do presente, então ele mostra que o monstruoso e o deforme coincidem com o reconhecimento – nos outros – de uma brutalidade que está já acontecendo nas camadas mais obscuras de cada indivíduo.

### ***Conclusões. Resistências das utopias e das distopias***

A estética de Bulgákov não é simplesmente a exposição de uma mensagem alegórica ou simbólica, não é a mera transmissão de uma ideia, nem é uma experiência psicológica de intimidade existencial. O escritor russo apresenta uma estética de um sublime distópico que rege a problemática do fantástico e da ficção científica nas duas obras de Bulgákov que aqui consideramos. No sublime distópico bulgakoviano, a razão projeta uma sombra no trabalho da imaginação, pois a própria imaginação experimenta seu limite diante de objetos que a excedem por sua grandeza ou por sua força. Um terror mesclado de prazer, poder-se-ia repetir seguindo Burke. Em *Um coração de cachorro* e em *Os ovos fatais*, Bulgákov reafirma que toda utopia de homologação de uma pretendida normalidade fracassa, pois ela excederia a medida da pulsão humana para com o diferente. O fracasso da imaginação utópica, porém, proporciona à razão científica uma nova oportunidade: poder descobrir que ela tem o poder de conceber e abraçar o excesso, o invisível, o monstruoso e o cosmos como enigmas.

O conjunto *sui generis* de cientistas, máquinas e monstros em Bulgákov deixa entrever que o sublime distópico apresenta o futuro em uma perspectiva sem forma (um futuro sem futuro), uma “não-forma”, uma forma monstruosa porque uma *des-graça* da forma. O anômalo é uma forma de resistência que fere as categorias de normatividade e estabilidade requeridas pelo poder constituinte.

Bulgákov permite que seus leitores experimentem o prazer, o medo, o terror como uma modalidade do sublime distópico. Em face de uma existência dominada e sufocada por um poder político centralizador, a literatura responde com “entusiasmo” para opor-se aos *diktats* de uma sociedade empobrecida pela homologação. É Lyotard que denomina tal modo extremo de sentir o sublime como “entusiasmo”, “porque constitui uma tensão de forças pelas ideias que dão à alma um impulso que atua de maneira muito mais vigorosa e perdurável que o impulso das representações sensíveis” (LYOTARD, 1997, p. 73).

O sublime que se desprende das obras de Bulgákov modula seu próprio entusiasmo na ausência de resposta a uma finalidade (o que é? o que esconde? o que quer significar?) e na

experiência da impotência da razão. O falso progresso científico, a violência das utopias, o monstruoso são os elementos que mais determinam o sublime na proposta narrativa de Bulgákov, desafiando a noção estanque de um sublime romântico. Ao rejeitar a ideia de natureza como consistência harmoniosa e unificadora, os breves romances de ficção científica de Bulgákov insistem na existência de um sublime que, ao tentar divinizar o humano pela máquina e homologar os sujeitos ao silêncio e à aceitação passiva, incorpora a consciência de que a literatura, com seu devaneio utópico, é uma das formas de resistência do grito humano, uma experiência do sublime que possibilita vivenciar esteticamente o invisível, o misterioso e o ilimitado.

## REFERÊNCIAS

- BATÁLOV, Eduard Yákovlevitch. *V mire utopii*. Moskva, Politizdat, 1989.
- BETHEA, D.M. *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*. Princeton UP, 1989.
- BHABHA, Homi. *National Identity: Nation and Narration*, Routledge, 1990.
- BRODERICK, Damien *Reading Starlight: Postmodern Science Fiction*. London: Routledge, 1995.
- BULGÁKOV, Mikhail. *Sobranie sochinenii v piatí tomakh*, (Obras completas em cinco volumes). Vol. II. Moskva, Khudózhestvennaia literatura, 1989-1990, p. 119-208.
- BULGÁKOV, Mikhail., *Um Coração de Cachorro e Outras Novelas*, tradução e organização: Homero Freitas de Andrade, São Paulo, EDUSP, 2010.
- BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo, 1757*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.
- CLOWES, Edith W. *Russian Experimental Fiction: Resisting Ideology after Utopia*. Princeton UP, 1993.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 1980.
- DIONISIO LONGINO, *Do Sublime*. Coimbra: Imprensa Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume, 2015. Tradução, Introdução e Comentário por Marta Isabel de Oliveira Várzeas (disponível também em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38162/1/Do%20Sublime.pdf>). Acesso: 15 de outubro de 2021.
- EDWARDS, T.R.N. *Three Russian Writers and the Irrational: Zamjatin, Pilnjak and Bulgákov*. Cambridge, 1982.

ERLICH, Victor. *Modernism and Revolution. Russian Literature in Transition*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

HELLER, Leonid. *De la science-fiction soviétique: par delà le dogme, un univers*, trad. de Anne Lodefy. Lausanne: L'Age d'Homme, 1979.

KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais*. Trad.: Vinícius de Figueiredo. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2a Edição. Trad.: Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc Nancy, orgs. *Du Sublime*. Paris: Belin, 1988.

LYOTARD, Jean-François, *Lezioni sull'analitica del sublime*. Milano-Udine: Mimesis, 2021 (e-book). Edição original: *Leçons sur l'Analytique du sublime*. Paris: Klincksieck, 2015.

MENEZES DE SOUZA, Lynn Mario T. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA, Benjamin Jr. *Margens da cultura. Mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 113-133.

MOYLAN Tom; BACCOLINI, Raffaella. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge, 2003.

NIQUEUX, Michel; HELLER, Leonid. *Histoire de l'utopie en Russie*. Paris: PUF, 1995.

RANK, Otto. *Il Doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*. Milano: Sugarco Edizioni, 2009.

SCHÜLER, Donaldo. Do homem dicotômico ao homem híbrido. In: BERND, Zilá; DE GRANDIS, Rita (org.). *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1995, p. 11-20.

SLONIM, Marc. *Soviet Russian literature : Writers and Problems, 1917-1967*, London, 1969.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.

TCHUDAKOVA, Marietta. *Jisneopisanie Mikhaila Bulgákova (Жизнеописание Михаила Булгакова, Biografia de Mikhail Bulgakov)*. Moskva: Kniga, 1988.

Artigo submetido em: 03 ago. 2021

Aceito para publicação em: 06 out. 2021

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.117403>